

Permanenz der Urbilder

Mythische und biblische Anspielungen bei Botho Strauß

Inaugural-Dissertation im Fach Literaturwissenschaft
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Fakultät für Linguistik
und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld

vorgelegt von Sebastian Schauburger
Bielefeld, im November 2000

1. Gutachter: Prof. Dr. Friedmar Apel
2. Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Braungart

Ludwig Weimer mit Dank gewidmet

Inhalt

Einleitung	3
1. Die Form der Anspielungen und ihr Verständnis	11
1.1. Mythos und Logos	11
1.2. Mythostheorie und Postmodernediskussion	20
1.3. Allegorie und Anspielung	30
2. Das Spiel mit griechischer Mythologie	44
2.1. Bacchus und Pan in "Die Fremdenführerin"	44
2.2. Medea in "Die Zeit und das Zimmer"	58
2.3. Diana in "Die Zeit und das Zimmer" und in "Schlußchor"	66
2.4. Dionysisches in "Kaldewey, Farce"	80
2.5. Dädalus und Pasiphaë in "Der Park"	98
3. Biblische Anspielungen	119
3.1. Das Osterwunder in "Trilogie des Wiedersehens"	125
3.2. Berufene, Braut und 'eklicher Engel' in "Groß und Klein"	137
3.3. Das Jeremia-Zitat in "Besucher"	165
3.4. David und Bathseba in "Schlußchor"	183
3.5. Die Bibel-Adaptation in "Lotphantasie"	207
4. Offene Struktur und Eindeutigkeit der Anspielungen	235
Literaturverzeichnis	
1. Primärliteratur von Botho Strauß	250
2. Sekundärliteratur	255

*„Das, was Permanenz hat,
interessiert mich immer mehr“¹*

Einleitung

Das letzte Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts wurde, nachdem man sich eher überrascht vom Zusammenbruch des Blockdenkens in Deutschland innerhalb eines Jahres wiedervereinigt vorfand und sich nicht nur politisch neu zurechtzufinden hatte, im öffentlichen Erörtern der geistesgeschichtlichen Situation mehrfach aufgescheucht. In einer der vielen Feuilleton-Debatten, die in diesen Jahren geführt wurden, kam Botho Strauß politisch in den Verruf einer reaktionären und demokratiefeindlichen 'persona non grata', was den Autor und seine Arbeit umso überraschender² und ungerechter traf, als er sich im Unterschied zu den öffentlich debattierenden Walser, Handke, Grass oder Sloterdijk kaum selbst am Disput beteiligte. Ausreichend und ausschlaggebend für das öffentliche Urteil waren wenige aus dem Zusammenhang gerissene Reizworte in der bisher größten öffentlichen Provokation seines Spiegelessays „Anschwellender Bocksgesang“.

Die Debatte hatte ihre Wurzeln jedoch in einem älteren Streit um die Einschätzung der Autoren Botho Strauß und Peter Handke, der 1985 zwischen den Feuilletons der Neuen Züricher Zeitung und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ausgetragen wurde. Während man sich 1992/93 eher um eine politische und philosophische Begrifflichkeit, bzw. um die ‚rechte‘ Einschätzung der politischen Provokationen stritt, zeigte die Diskussion von 1985 deutlicher den ästhetischen bzw. kunsttheoretischen Hintergrund der Auseinandersetzung. Die Neue Züricher Zeitung hatte in einer Literaturkritik-Beilage zu einer Kritik der Kritik und einer Revision der ästhetischen Maßstäbe

¹ Strauß, Der Gebärdensammler, S. 98. Vgl. Volker Hage, Schreiben ist eine Séance, 1980

² Vgl. Richard Herzinger über Botho Strauß in: Allkemper/Eke (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, S. 711: „Daß sich ausgerechnet Botho Strauß zum Sprachrohr /.../ einer schöpferischen Restauration“ im Geiste Rudolf Borchardts /.../ machte, wirkte auf den deutschen Kulturbetrieb wie ein Schock. Schien doch Strauß wie kein anderer Autor der zweiten deutschen Nachkriegsgeneration für eine moderne, urbane, mit allen Wassern ironischer Gesellschaftskritik und boulevardeskem Witz gewaschene zeitgenössische Literatur zu stehen.“

aufgerufen. In seinem Leitartikel „Über das Bedürfnis nach Schönheit“ erklärte Peter Hamm, warum ihm eine neue Reflexion über den Begriff des Schönen und eine Revision der literaturkritischen Maßstäbe geboten schien:

„Das Verlangen nach dem Absoluten oder doch dem Abglanz davon, der Schönheit, hat gegenwärtig nicht nur keine Konjunktur, sondern wer überhaupt zu sprechen wagt, wird von den tonangebenden Verwaltern des Kulturbetriebes einer sich christlich nennenden Gesellschaft nur noch mit Hohn und Herablassung behandelt oder gleich ganz ignoriert. Gefragt sind an den Börsen dieses Betriebs: Flottes, Freches, Forsches, Gemeines, Schlaues, Süffiges, Lautes, Vorlautes, verpönt sind Leises, Schwieriges, Einfaches, Edles, Feierliches, Frommes, Visionäres.“³

Da die Kritik der Kritik in dieser Beilage der Neuen Züricher Zeitung, namentlich durch Martin Meyer und Michael Krüger, sich hauptsächlich gegen Marcel Reich-Ranickis Verriss von Botho Strauß umfangreichstem Romanwerk „Der junge Mann“ in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung richtete, fühlte sich der bekannteste deutsche Kritiker, eher unwillig⁴ zu einer Replik herausgefordert:

„Was soll das Ganze? Beabsichtigt die »Neue Züricher Zeitung« die Autoren Botho Strauß und Peter Handke von der Kritik auszunehmen?“⁵ Tatsächlich kamen die heftigsten Kritiken an Strauß und Handke durchaus nicht von Reich-Ranicki und aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Viel treffender und schärfer hatte schon 1982 Christian Schultz-Gerstein im ‚Spiegel‘ Botho Strauß und Peter Handke attackiert⁶. Gegen Reich-Ranicki richtete sich die Kritik aus der Neuen Züricher Zeitung vor allem aufgrund seines repräsentativen Symbolwerts für die bundesdeutsche Literaturkritik. Doch fiel es Reich-Ranicki leicht, den Streit um Strauß auf der Ebene durchsichtiger geschäftlicher Interessen vordergründig für sich zu entscheiden, indem er

³ Hamm, Über das Bedürfnis nach Schönheit. In: Neue Züricher Zeitung, 1.3.1985.

⁴ „Nein – sage ich –, ich will mich dazu nicht äußern. Doch – erwidert man mir –, Sie sollten es unbedingt“ ... etc.. Über 19 Zeilen Einleitung dokumentiert Marcel Reich-Ranicki seinen „Widerwillen“. Reich-Ranicki, In eigener Sache. Zu einer Beilage der „Neuen Züricher Zeitung“ über die Literaturkritik. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.3.1985.

⁵ A.a.O.

⁶ Vgl. Schultz-Gerstein, „Der blanke Haß der schönen Seelen“ – Peter Handke. In: Der Spiegel 31/1982 und: „Das Evangelium der kritischen Opportunisten“ – Botho Strauß. In: Der Spiegel 35/1982. Vgl. auch Ders., Rasende Mitläufer. Portraits, Essays, Reportagen, Glossen. Berlin, 1987. S. 15 ff. und 21 ff.

seinem Kritiker Michael Krüger vorhielt, nicht darauf hingewiesen zu haben, dass ein Lektor des Hanser-Verlags ist, der auch Botho Strauß verlegt, wodurch er wohl berechnete Interessen habe, die aber für jede unabhängige Literaturkritik indiskutabel seien⁷. Nicht weiter diskutiert wurde deswegen auch die Brisanz einer ästhetischen Revision. Der von Peter Hamm in der „Neuen Züricher Zeitung“ vorgeschlagene Schönheitsbegriff gewann einen deutlichen Abstand von rein ästhetischen Maßstäben. Gestützt durch Beispiele aus der Musik und durch Zitate von René Char, Simone Weil und Julien Green versuchte er für die Literatur eine „rätselhafte Schönheit“ zu definieren als ein „Abbild des Absoluten, aber zweifelsfrei von Menschen geschaffen“ - „etwas ganz und gar nicht Missbrauchbares“. Letztlich ging es Hamm darum, die „Schönheit“ im alten Kontext der Transzendentalien – ens, unum, verum, pulchrum – ernst zu nehmen:

„Ein Pascal unseres Jahrhunderts, Simone Weil, hat davon gesprochen: »Man muß über ewige Dinge schreiben, um mit Sicherheit aktuell zu sein.« Für sie war »die Gegenwart der Schönheit in der Welt der Experimentalbeweis der möglichen Inkarnation«, ein Sakrament: »Wir haben keine Auswahl an Heilmitteln, es gibt nur eines, ein einziges Mittel nur macht die Monotonie erträglich, und das ist ein Abglanz der Ewigkeit: die Schönheit.« Kein Zufall wohl, dass Simone Weil eine nahezu Unbekannte bei uns ist.“⁸

Dass dieser von Simone Weil zitierte Schönheitsbegriff zugleich auf Distanz und Differenz beharrte⁹, entspricht durchaus dem von Botho Strauß in seiner Begeisterung für den Übersetzer Rudolf Borchardt zum Titel erhobenen

⁷ „Der Lektor des Hanser-Verlags Michael Krüger lobt und rühmt die neueste Produktion des Hanser-Autors Botho Strauß. Und er wettet gegen die Literatur- und auch Theaterkritiker, die allesamt, und zwar gemeinsam im Chor an diesen Arbeiten herumnörgeln und sie verurteilen /.../ Was er will, möchte jeder Verlagslektor. Er wünscht sich einen Chor der Zustimmung. Zu fragen ist, warum die „Neue Züricher Zeitung“ zwar dem Lektor des Hanser Verlags erlaubt, Reklame für seinen Autor zu machen, aber den Lektoren der Verlage Suhrkamp, Luchterhand, S. Fischer oder Rowohlt ein derartiges Recht nicht eingeräumt hat“. Reich-Ranicki, In eigener Sache. Zu einer Beilage der „Neuen Züricher Zeitung“ über die Literaturkritik. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.3.1985.

⁸ Hamm, Über das Bedürfnis nach Schönheit. Neue Züricher Zeitung, 1.3.1985.

⁹ Die „Schönheit“, so formuliert Hamm mit Simone Weil sei „nie etwas Abgehobenes, Entrücktes, sondern ein ganz Alltägliches, ein ganz Geringes auch, ein Geschaffenes, aber eben etwas, das plötzlich durch den Abstand, den der Blick dieser Künstler uns dazu einzunehmen erlaubt, »angesehen zu werden verdient«, wieder angesehen zu werden verdient. Simone Weil: »Der Abstand ist die Seele des Schönen.«“ a.a.O.

Dichtungsideal: „Distanz ertragen“¹⁰. Die Schönheit, für die Strauß ins Schwärmen gerät, wenn er Borchardt und das „Gespräch über Formen“ würdigt, führt an das Dichtungsverständnis, aus dem auch die Vorliebe für biblische und mythische Anspielungen in den Theaterstücken zu verstehen ist:

„das Erbe, das keiner mehr im Blut trägt, schaffend zu erwerben, um große Literaturtraditionen des Abendlands, die verkannt oder verfälscht wurden, wiederzuentdecken und fortzuführen /.../ Borchardts schönste, zarteste Dichtung wie seine schroffe, überspannte Gebärde als Kulturheros verdanken sich gemeinsam ein und demselben Irrtum, dem schutzspendenden, dem geschichtlichen Tiefenirrtum, daß irgendwo keine Geschichte sei, sondern nur wiederbringlich der reine Anfang. /.../ Es ist ein zutiefst religiöses Programm. Er will Ursprung zu Ursprung fügen, über alle Vergänglichkeit hinweg.“¹¹

Der Verdacht, dass diese auf Rudolf Borchardt gemünzten Aussagen auch auf Strauß selbst passen könnten, wirkt wie ein Spiel mit literaturgeschichtlicher Mimikry. Ähnlich verhält es sich mit der Annäherung an den amerikanischen Dichter Robinson Jeffers in „Jeffers-Akt“¹². Die zwischen Jeffers und Strauß changierende Identität provoziert die Frage nach der Person des Autors. Doch Biographisches zu Botho Strauß findet man in der Sekundärliteratur nur dünn gestreut, weil er seine Person der Öffentlichkeit gegenüber sehr zurückhält. Am 2.12.1944 wurde er als einziger Sohn seiner 32 und 54 Jahre alten Eltern in Nauenburg an der Saale geboren. Von seinem Vater, einem freiberuflichen Berater der pharmazeutischen Industrie, erzählte Botho Strauß, er sei Monarchist gewesen, aber vermutlich zu alt, um mit seinen Überzeugungen den Sohn zu erreichen¹³. Nach der Schulzeit studierte Strauß in Köln und

¹⁰ Distanz ertragen. In: Rudolf Borchardt. Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch. Stuttgart 1987. Zuerst erschienen unter dem Titel: Die Distanz ertragen. Programm eines Wiederanfangs - Rudolf Borchardt und die Entstehung von Vergangenheit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Mai 1987. Neu veröffentlicht in der Essay-Sammlung der Edition Akzente: Botho Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, 1999, S. 7-22. Vgl. Strauß, a.a.O., S. 11: Der ‚wahre‘, der ‚originale‘ Übersetzer „ist derjenige, der sich mit aller Sehnsucht nach seinem Gegenstand verzehrt und doch zugleich in der Lage ist, »Distanz zu ertragen«, der nicht versucht, das Alte uns modern, das Unverständliche daran verständlich zu machen.“

¹¹ A.a.O., S: 8 f.

¹² In: Botho Strauß, Fragmente der Undeutlichkeit, 1989, S. 7-32.

¹³ Vgl. Botho Strauß im Interview mit Cinza Romani in: La Stampa, Tuttolibri, 19.9.1987: „Mio Padre ormai è morto, non ha avuto nulla che vedére col Terzo Reich, era monarchio,

München Germanistik, Soziologie und Theatergeschichte. Als fünfter Assistent bei August Everding¹⁴ arbeitete er erstmals am Theater und Ende der 60er Jahre als Kritiker und Redakteur für 'Theater heute'. Von 1971 bis 1974 war er als Dramaturg an der Berliner Schaubühne engagiert. Seitdem widmet er sich dem Schreiben¹⁵ als freier Schriftsteller. „Er haßt Lesetourneen, verabscheut Fernsehkameras und redet am liebsten, wenn überhaupt, unter vier Augen.“¹⁶ Obwohl mittlerweile vor allem seine Prosa und Dramen internationale Beachtung finden, kokettierte er zuweilen mit Selbstzweifeln und überlegte auch schon, ob er nicht „vielleicht noch einen Beruf erlernen oder irgend etwas machen soll, das nicht ganz so aussieht“¹⁷. Ein Spiegel-Artikel, in dem Volker Hage von Botho Strauß ungewöhnlich privat zu erzählen wusste, erregte auch im Hinblick auf das neue Umfeld des ehemaligen Großstädtlers, der nun mit Frau und Kind auf dem Land lebte, öffentliches Interesse. Wer bis dahin Botho Strauß vor allem für einen Karikaturisten der Großstadt-Intellektuellen von München und Berlin gehalten hatte, wurde durch diesen Umzug in die Uckermark in der rezeptionsästhetischen Erwartungshaltung gerade so überrumpelt, als hätte Woody Allen Manhattan verlassen¹⁸.

In der Kritik hat trotz dieses Artikels die erstaunliche Konsequenz Bedeutung gewonnen, mit der er sich bisher den Ansprüchen und Begehrlichkeiten des Betriebs verweigert, indem er keine Reden hält, keine Interviews gibt, keinem Kamerateam Zutritt gewährt und sich sogar zur Verleihung des angesehensten deutschen Literaturpreises nicht in die Öffentlichkeit locken läßt¹⁹.

amava il Kaiser Guglielmo. Quando sono nato, filio unico, mia madre aveva 32 anni e mio padre 54: forse era troppo anziano per impermi i suoi ricordi.“

¹⁴ In Recklinghausen. Vgl. Hage, Schreiben ist eine Séance, S. 199.

¹⁵ Schon 1963, mit 19 Jahren hatte er in einer Anthologie ('Prosa Alphabet Hg. von Viktor Otto Stomps. Stierstadt, 1963) seine erste Erzählung „Schützenehre“ veröffentlicht.

¹⁶ Im Gespräch mit Volker Hage. Ders., Schreiben ist eine Séance, S. 189. Kritiker werfen ihm deshalb vor, er stricke an seinem eigenen Mythos. Vgl. Behrendt, S. 83.

¹⁷ A.a.O., S. 197.

¹⁸ Vgl. Hage, Wenn der Vater mit dem Sohne. In: Der Spiegel, Nr. 16, 14.04.1997: „Hier, in der Uckermark, nordöstlich von Berlin, hat einst Minister Mielke zur Jagd geblasen.“ Nun wandert Botho Strauß mit seinem Sohn durch die weite Landschaft. Vgl. dazu auch Steinfeld, Der Bock am Gartenzaun. Botho Strauß flieht die Stadt: Mit Reue hat das nichts zu tun. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.5.1997.

¹⁹ Zur Verleihung des Büchnerpreises ließ Botho Strauß sich von Luc Bondy vertreten (seine Laudatio 'Der Alchimist' wurde veröffentlicht im Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1989, S.170-175). Daß diese Vertretungspraxis nicht Ausnahme sondern Regel ist, bestätigte 1993 wieder die Verleihung des Berliner Theaterpreises. Den Preis nahm Libgart Schwarz entgegen. Vgl. die Meldung im Westfälischen Volksblatt am 4.5.1993: Der scheue Botho Strauß und der Theaterpreis.

Diese Öffentlichkeitsscheu²⁰ verweist alles theoretische Interesse am Kunstverständnis bzw. an spezifischen philosophischen oder persönlichen Dispositionen des Autors zurück auf seine Theaterstücke, Erzählungen und Essays.

Es muss allerdings gerade im Werk von Botho Strauß eine provokante Seite geben, die in der Kritik ganz ungewöhnliche Reaktionen hervorruft. So begann Bernd Graff seinen Aufsatz „Die Liebe, das Leben – ein Sprachspiel“ in der zweiten ausschließlich Botho Strauß gewidmeten Ausgabe von Text und Kritik²¹ mit einem Kraus-Zitat, in dem er nur den Namen „Hitler“ durch „Botho Strauß“ ersetzte: „Mir fällt zu Botho Strauß nichts ein. Ich bin mir dessen bewußt, daß ich mit diesem Resultat längeren Nachdenkens und vielfacher Versuche, das Ergebnis und die bewegende Kraft zu erfassen, beträchtlich hinter den Erwartungen zurückbleibe“²². Die Fußnote belegt sogar die genaue Fundstelle bei Kraus und dokumentiert treuherzig die „Ausnahme des Namens“²³. Ein solcher Stil, der die Kritik ins Infame verzerrt, kann als ein verunglückter Versuch witzig zu sein nicht ausreichend erklärt werden. Es muss im Spannungsfeld zwischen Autor und Kritik, einen hoch sensiblen Bereich geben, in dem die Meinungen so erhitzt sind, dass dort die Grenzen des guten Geschmacks nicht mehr gelten.

Wie käme man sonst bei aller Oberflächlichkeit stilistischer Beobachtung auf die Idee, Strauß als eine Gefahr für die Jugend²⁴ zu betrachten? Solche Vorverurteilung zielt zumeist in einen Bereich, in den die Kritik Botho Strauß nicht folgen kann oder will. Weil sich in der Richtung des Heiligen und des Mythos ohne Trillerpfeife und Narrenjacke niemand aufzuhalten hat, sieht

²⁰ Weil Journalisten nur selten und wenn, dann ohne Mikrophon und ohne Notizblock eingeladen werden, gibt es nicht viele veröffentlichte Gespräche. Vgl. Radix, S. 303 f. Das jüngste, am 31. Mai 2000 in der „Zeit“ veröffentlichte Interview „dokumentiert ein über einen längeren Zeitraum geführtes Gespräch. Es begann 1990, als Botho Strauß die Summe des Büchnerpreises, den er 1989 erhalten hatte, für die Lektüre des Romans „Fluß ohne Ufer“ von Hans Henny Jahn ausschrieb“. Zehn Jahre sind für ein Gespräch, das am Ende immerhin eine ganze Seite der „Zeit“ umfasste, ein großzügig bemessener Zeitraum. Vgl. Ulrich Greiner in: Die Zeit, 31.5.200, „Am Rand. Wo sonst“

²¹ Vgl. Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 81, zweite Auflage: Neufassung. VI/1998.

²² Graff, Die Liebe, das Leben, ein Sprachspiel, S. 112. Dass diese Anspielung auf Karl Kraus' Sprachlosigkeit gegenüber Hitler durchaus beabsichtigt, nicht ein „Fehler des Kopisten“, „also kein Zufall, aber auch nicht „plumpe Provokation“ sei, beteuert Graff im folgenden Absatz, der den wenig inspirierten Hitler-Gag wieder einzuholen bemüht ist: es käme ihm in seiner Anspielungen auf Karl Kraus nur darauf an, zu dokumentieren, dass ihm (Graff nicht Kraus) wirklich nichts jenem (zu Botho Strauß nicht zu Adolf Hitler) einfallt, was dann im Folgenden auf weiteren vierzehn Seiten wortreich widerlegt wird.

²³ A.a.O., S: 127.

Graff auch auf dieser Ebene von Strauß nur den Scharlatan: „Es scheint, daß Strauß, der transkulturelles Mythenwissen kühn zum Amalgam des Gleichwie-Heiligen kombiniert, bei der Mixtur seines mythischen Globalhaushalts tatsächlich wenig heilig ist“²⁵.

Was Graff hier als ‚Amalgam des Gleichwie-Heiligen‘ ärgert, ist das Augustinus-Zitat am Ende des Stückes „Der Park“, ein Stück voller Anspielungen, mit dem sich auch diese Arbeit auseinanderzusetzen hat. Es ist bei so extremen Reaktionen und einer grundsätzlich etwas fiebrigen Hitze der Gemüter gegenüber diesem Bereich der mythischen und biblischen Anspielungen nicht leicht vorauszusagen, was motivanalytische Detailarbeit leisten kann.

Diese Arbeit, die ‚transkulturelles Mythenwissen‘ zu entflechten und zu beurteilen versucht, kann wohl keine Fehlurteile revidieren. Die meisten entkräften sich ohnehin von selbst. Die härtesten Urteile, etwa der Vorwurf geistiger Brandstiftung oder die bittere Pointe, Strauß zum Jugendverderber zu adeln²⁶, wirken mit ihrem kalkulierten Seitenblick auf prügelnde, mordende und brandstiftende Jugendliche infam genug um indiskutabel zu bleiben. Da die Detailanalyse in ihrem wissenschaftliche Ansatz auf dieser Ebene der öffentlichen Diskussionen nicht zuhause ist, kann sie diese ohnehin nicht in ihrer ganzen Breite würdigen. Sie kann als Beitrag zur längerfristigen Diskussion nur der eingehenderen Anschauung 'sine ira et studio' dienen. Vielleicht gehören die Anspielungen nicht zufällig zu den rätselhafteren Gestaltungselementen der ansonsten durchaus gegenwartsnahen und leicht verständlichen Stücke. Der analytische Ansatz verfolgt den Gedanken, dass möglicherweise auch die Verständigungsschwierigkeiten als kalkulierte Hindernisse verstanden und sogar interpretiert werden können, denn sie entsprechen der weniger metaphorischen als „metamorphotische(n)“²⁷ Ausdruckssuche des Autors, die immer wieder an dem hängen bleibt, was Chesterton die „äußere Seele“ der Metapher nannte:

²⁴ Vgl. Michael Maar (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.3.93): „Fern bleibe solche Gegenklärung ohnehin verwirrter Jugend“.

²⁵ Graff, Die Liebe, das Leben – ein Sprachspiel, S. 119.

²⁶ So der Vorwurf: „Σωκράτη φησὶν ἀδικεῖν τοὺς τε νέους διφθειρόντα“ - Man sagt Sokrates handle gegen das Recht, weil er die jungen Leute verderbe. Platon, Apologie, Kapitel 11.

²⁷ Vgl. Strauß: „Ich denke grundsätzlich metamorphotisch: Das ist jetzt so, wie es ist, ich kann es auf keinen Fall ändern, ich kann mich lediglich unterscheiden. Ich bin ein Sonderling, und der ist am wenigsten berufen, eine allgemeine Niedergangstheorie zu entwickeln. Ich sehe die Verluste und zähle sie.“ Botho Strauß im Gespräch mit Ulrich Greiner. Am Rand. Wo sonst. In: Die Zeit, 31.3.2000.

„Sehr tiefe Dinge in unserem Wesen, ein unklares Gefühl, daß Großes von Kleinem abhängt, eine dunkle Andeutung, daß das uns Nächste weit über unseren Machtbereich hinausreicht, ein sakramentales Gefühl für die Magie in der materiellen Substanz und viele andere Regungen, die wir niemals klären werden, haben teil an einer Idee wie der von der ‚äußerlichen Seele‘. Die Kraft in den Mythen der Wilden gleicht der Kraft in den Metaphern der Dichter. Die Seele einer solchen Metapher ist oft in der Tat eine ganz äußerliche.“²⁸

Die analytische Arbeit folgt einerseits der Zuversicht, dass sich diese seelischen Äußerlichkeiten im Bereich der Anspielungen trotz ihrer hoch komplexen Form gut beschreiben und damit auch inhaltlich erfassen lassen und ist andererseits bemüht, einer durch allzu weit gefasste Begriffe und allzu breite Textbasis drohenden Vervielfältigung der Aspekte entgegenzuwirken. Die Arbeit konzentriert sich deswegen speziell auf die Anspielungen in den Theaterstücken und stellt in den methodischen Vorkapiteln ein klar umrissenes Verständnis der zentralen Begriffe wie etwa „Anspielung“ oder „mythisch“ dem analytischen Teil voran. Die Eingrenzung der Beispielbasis und die Konzentration der analytischen Detailarbeit auf wenige repräsentative Textstellen wird weitere Bezüge zum Gesamtwerk, zu den Essays, den Gedichten und Erzählungen, vom Frühwerk bis zu den jüngsten Erscheinungen nicht verwehren²⁹.

²⁸ Chesterton, *Der Mensch und die Mythologien*, S. 88. Hervorhebung vom Verfasser.

²⁹ Vgl. dazu auch die Einschätzung von Steffen Damm (*Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß*, S. 24:) „Da sich im jüngeren Werk des Autors kein grundlegender Paradigmenwechsel intentionaler oder struktureller Art vollzieht, bleibt auch im Rahmen dieser Studie der Rekurs auf das Frühwerk obligatorisch“.

1. Die Form der Anspielungen und ihr Verständnis

1.1. Mythos und Logos

Die Sichtung der grundlegenden Bedingungen für einen Vergleich von mythischen und biblischen Anspielungen kann, insofern sie die biblische Logos-Tradition ernst zu nehmen bemüht ist, um eine Auseinandersetzung mit der Weite und der Vermischung der Begrifflichkeit nicht herunkommen. Schon 1983 wurde die Unübersichtlichkeit im Stand der Diskussion um die großen und alten Begriffe „Mythos“ und „Logos“ als wachsendes Hindernis einer sinnvollen Beschäftigung beklagt:

„Ende dieses Millenniums weiß ein halbwegs Gebildeter kaum noch zu sagen, welche unkanalisierte Erinnerungsflut losbricht, wenn er Großworte wie Mythos und Logos, wie Geist und Leben, wie Glaube und Hoffnung in den Mund nimmt oder zu Papier bringt. Um wieviel weniger wird er es im nächsten wissen“³⁰.

Die steigende Beliebtheit des Mythos in der Philosophie³¹ und das ebenso reizvolle wie verwirrende Eindringen eines mythogenen Diskurses in die neuere Wissenschaftssprache³² sind als Ausläufer einer längeren Geschichte

³⁰ Timm, Remythologisierung? Der akkumulative Symbolismus im Christentum, S. 453.

³¹ Vgl. Bolz, odds and ends. Vom Menschen zum Mythos, S. 471: „Mythen sind zergliederte, wohlstrukturierte Gesamtheiten, die doch als aus Resten zusammengesetzt sich erweisen. Unter der Hand des Bastlers wandelt sich Flickwerk in Struktur“. Das ist der Stoff, „aus dem die Reden des Poststrukturalismus montiert sind. So scheint der eschatologischen Zeit der Linken – der Zeit der kurzen Wege, des ‚Umschlags‘ von Theorie und Praxis, des Endes der Interpretation – fast zwangsläufig eine neue Mythologie zu folgen: Umwege des Erzählens, Entlastung von der Geschichte durch Geschichten; statt des »linken« Geschichtemachens. Es gibt interessantes Denken in Paris und anderswo, das die Wiederkehr der Mythen nicht mehr als Rückschritt der abendländischen Vernunft, sondern als Befreiung von deren Absolutismus begreift.“

³² Z.B. spricht Sigrid Berka von „theoretischen Anstrengungen, die jede Art von zentraler, vermittelnder oder legitimierender Funktion des Mythos untergraben; diese Theoreme oder Poststrukturen führen einen generellen Bruch mit überlieferten Ideen und Wertstandards ein (wie bei Lyotard), während sie mit den vorherrschenden Konzepten der Identität und des Subjekts brechen (bei Lacan, Foucault, Derrida, Baudrillard). **Solche Theorie ist dadurch gekennzeichnet, daß in ihr mythische und wissenschaftliche Redeweise nicht mehr getrennt werden kann.**“ Berka, Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, S. 15. (Hervorhebung von Verfasser).

der begrifflichen Vermischung zu verstehen, vor der zu verzweifeln dem Diskurs weder im endenden noch im anbrechenden Millennium ansteht. Der etymologische Sachverhalt ist nach wie vor leicht zu beschreiben: „Die griechische Sprache hält einen zweiten Ausdruck für ‚Wort‘ bereit: μύθος ‚Mythos‘ ist ‚Wort gleichsam im Zustande seiner Wildheit, noch nicht ans Licht der Wahrheit gezogenes Wort oder: Fabel, die vom Ritual (in dem sie gründet) nicht abgespalten ist.“³³ Der λόγος ist im Unterschied dazu nicht einfach nur das klare Wort, die zusammenhängende, sinnvolle Rede, sondern in einem umfassenderen Sinn die „ursprüngliche Gesammeltheit (,Weltordnung‘) des Seienden, die ständig und überall waltet, vom Menschen täglich erfahren und doch nicht verstanden wird.“³⁴ Schwieriger wird es in der Beschreibung der aktuellen geistesgeschichtlichen Verhältnisse der beiden Begriffe zueinander.

Seit Derrida in den frühen siebziger Jahren durch seine ebenso schalkhaften wie beißenden philosophiegeschichtlichen Kommentare, etwa in dem Essay „Weiße Mythologie“ durch konsequente Kritik an einer Selbstmythisierung der Philosophie endlich „dem solaren Heldenmythos des Logos auf die Spur“ kam und so die gesamte Logos-Tradition als einen einzigen archaischen Sonnenmythos, als „Heliotropismus“³⁵ mit allen Kennzeichen des Totalitären enttarnte, wird die Frage immer schwerer zu beantworten, ob der Mythos den Logos besser beschreiben kann, oder doch umgekehrt der Logos den Mythos. Damit war die ganze lange Geschichte der begrifflichen Unterscheidung von Xenophon bis Bultmann und die philosophische Tradition einer selbstverständlichen Antithetik zwischen Logos und Mythos in Frage gestellt. Der für unumstößlich gehaltene Prozess, den Max Weber noch ‚Entzauberung‘³⁶ und Bultmann ‚Entmythologisierung‘ genannt hatte,

³³ Frank, Die Dichtung als ‚Neue Mythologie‘, S. 17.

³⁴ Müller/Halder, Kleines Philosophisches Wörterbuch, S. 158. Vgl. a.a.O. Nach der langen Geschichte einer Einschränkung des Logos-Begriffs auf den theoretischen, der Welt gegenüber gedachten Bereich einer ‚Logik‘ in der Form abstrakter Gedanken wurde in der jüngeren Philosophiegeschichte auch der alte Logos-Begriff neu verstanden: „Für die moderne Existentialontologie /.../ ist der Logos wieder im ursprünglichen weiten Sinn einerseits die Vereinigung des Seienden im Sein, andererseits der Ort der Seinsteilhabe für den Menschen, an dem er erst Stellung nehmen kann zu sich und zur Welt.“

³⁵ Vgl. Lorenz Jäger, In der prächtigen Sommernacht. Ach, wer da mitlesen könnte: Jaques Derrida, dem geduldigsten Freund der Deutschen zum siebzigsten Geburtstag. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.7.2000.

³⁶ „Jener große religionsgeschichtliche Prozeß der Entzauberung der Welt, welcher mit der altjüdischen Prophetie einsetzte und, im Verein mit dem hellenischen wissenschaftlichen Denken, alle magischen Mittel der Heilssuche als Aberglaube und Frevel verwarf“. Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. I, S. 94 f.

mündete in einer bedürfnisorientierten Revision, die unter der Option eines allgewaltigen „Im-Bilde-Seins“ die gemäßigte „Remythologisierung“³⁷ der Philosophie grundsätzlich begrüßte:

„Philosophisch wird heute am Mythos das belobigt was ihm ehemals zum Tadel gereichte: der anthropomorphe Polytheismus, welcher Grundsätzliches dilatorisch zu behandeln erlaubt, um sich narrativ zu zerstreuen in die Länge und Breite von unseremgleichen, Mensch unter Menschen, alle dogmatischen Fixierungen meidend (»Monotheismus«). Der Mythos soll die Gehlensche oder Epikureische »Entlastungsfunktion« bedienen, soll ent-ängstigen (von Kierkegaard) oder ent-sorgen (von Heidegger), soll die Philosophie selbstkritisch befreien helfen vom Allmachtswahn der kirchenchristlichen Tradition und ihren nicht minder unfehlbaren Säkularisten: den verabsolutierten Großbegriffen »der« Geschichte, »der« Gesellschaft, »der« Wissenschaft usw.“³⁸.

Die Tatsache, dass die jüngere Begeisterung der Philosophen für Polytheismus und Mythos auf ernsthafte Schwierigkeiten mit dem Begriff der Geschichte zurückzuführen sind, ließ Jacob Taubes aufhorchen³⁹. In dem Versuch einer differenzierten Antwort auf Odo Marquards „Lob des Polytheismus“ reflektierte er Bedingungen des Geschichtsbegriffs aus der biblischen Logos-Tradition und erinnerte einen weiteren essentiellen Begriff, durch den erst das spezifisch biblische Geschichtsdenken vom allgemeinen Religiösen oder Mythischen zu unterscheiden ist: Der zentrale Begriff der Offenbarung, den Taubes an dieser Stelle in die Diskussion einführte, erwies sich als äußerst hilfreich für eine geistesgeschichtliche Klärung des in der Philosophie weitgehend verstrickten Mythos-Logos-Verhältnisses⁴⁰:

³⁷ Vgl. Timm, a.a.O., S. 432 und S. 438.

³⁸ A.a.O., S. 440 f. Timm bezieht sich in dieser Zusammenfassung explizit auf Odo Marquard, „Lob des Polytheismus“ (1979) und die beiden Titel von Hans Blumenberg „Arbeit am Mythos“ (1979) bzw. „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“ (1971).

³⁹ Vgl. Taubes, Zur Konjunktur des Polytheismus, S. 462 f.:

„Es waren freilich *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, die Odo Marquard bewogen, das *Lob des Polytheismus* anzustimmen. Darum müssen wir zuletzt nach dem Verhältnis von Polytheismus und Geschichte fragen.“

⁴⁰ Taubes (a.a.O., S. 465): „Mein Angebot an Odo Marquard also lautet: von einer Philosophie der Mythologie zu einer (selbstverständlich!) »aufgeklärten« Philosophie der Offenbarung vorzustoßen.“

„Mythische Zeit und Zeit der Offenbarung sind qualitativ verschiedene. Offenbarung ist das Prädikat der Geschichte und fordert auch einen eigenen Maßstab. /.../
Im Nahkampf mit der katholischen Kirche in Frankreich und in Deutschland ist die zuerst deistische, dann atheistische Aufklärung erblindet für die Unterscheidung der Zeiten und der Bewußtseinsformen /.../ der Schöpfungsbericht der Genesis im A.T. und die Evangelien im N.T. werden heute nach Art des Mythos behandelt. Die Absetzung von der Mythologie in der biblischen Geisteslage wird ausgeblendet /.../ Offenbarung selbst zur Mythologie deklariert und so einem formalisierten Begriff von Mythologie der Boden bereitet.“⁴¹

Die deutliche Absage an einen formalisierten, d.h. ungeschichtlichen Mythologie-Begriff steht in der sich zunehmend verbreiternden Mythosdiskussion gegenwärtig als eine recht einsame Position da. Die breite thematische Entwicklung des Diskurses hat nach grundsätzlichen geschichtlichen Enttäuschungen die Suche nach Deutung und Bedeutung auch in Richtung der Mythologie lieber auf das überzeitliche und universale Niveau der anthropologischen Konstanten zurückgezogen, auf dem man aufgeklärt durchaus auch ein verbreitetes Bedürfnis nach Heiligkeit und Transzendenz anerkennt, wo sich aber die Bilder und die Mythen, also etwa „die Hörner des Moses“ und die „Stierhörner“ oder der „Stier /.../ im Goldenen Kalb“ und das „Lamm“⁴² alle irgendwie gleichen. Das Mythologie-Verständnis, das sich aus der Abwendung von allen kulturellen und geschichtlichen Bedingungen des Mythos auf semantische und semiotische Gesamtdeutungen verlegt, produziert jedoch zu viele Universalschlüssel um noch zu überzeugen. Insofern gleicht die Situation derjenigen, die Chesterton schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als zugleich faszinierend und verfahren beschrieben hatte:

„Den wahren Ursprung aller Mythen hat man viel zu oft entdeckt. Es gibt zu viele Universalschlüssel zur Mythologie, so wie es zu viele Geheimcodes in den Texten Shakespeares gibt. Alles ist phallisch, alles ist totemistisch, alles bezieht sich auf Aussaat und Ernte,

⁴¹ A.a.O., S. 464.

⁴² Palm, Sich vielerlei Gestalt bewußt zu sein. Zu: Botho Strauß, Der Park. Beilage zum Programmheft des Wiener Burgtheaters. Spielzeit 1984/85. Hier zitiert nach Michael Radix (Hg.), Strauß lesen, S. 157.

alles kreist um Ahnengeister und Gräber, alles ist der goldene Zweig der Opferung, alles ist Sonne und Mond, alles ist alles. Jeder Mythenforscher, der ein wenig über seine eigene Monomanie hinauszuschauen vermag, der eine ausgedehntere Bildung und kritischere Schulung hat (wie etwa Andrew Lang), hat mehr oder weniger offen eingestanden, daß das schiere Erstaunen vor alledem ihm den Kopf schwirren läßt.“⁴³

Die von Taubes eingeklagte Differenzierung, die den Begriff der Geschichte auch in der geistesgeschichtlichen, kulturgeschichtlichen und soziologischen Entfaltung nicht einfach aufgeben will, steht ihrerseits in der Tradition von Max Weber, der in seinen ‚Aufsätzen zur Religionssoziologie‘ Mythos und Magie konsequent als die archaischen Wurzeln und eine die Geschichte stetig begleitende fruchtbare Konkurrenz zur jüdisch-christlichen Logos-Tradition beschrieb:

„Mythos und Magie erschienen in Webers religionssoziologischen Schriften als bedeutsame Frühformen religiöser Weltorientierung. Ihnen eignet jedoch gleichermaßen, daß sie eigentlich nur archaischer Natur sind. Der Durchbruch zu welthistorisch- revolutionären Formen religiösen Verhaltens wurde nach Webers Ansicht in allen Fällen durch großes Prophetentum bewirkt /.../. Es ist nach Weber die durch charismatische Prophetie und außeralltägliche Heilslehre erzwungene methodische Lebensführung /.../ die die außerordentlichen gesellschaftlichen Wirkungen der Hochreligionen, namentlich des Judentums und späterhin des Christentums, möglich gemacht haben.“⁴⁴

Webers Modell der Dialektik von der charismatischen Prophetie, die mit der Autorität des Logos die archaischen Muster von Magie und Mythos aufzubrechen in der Lage ist, gilt im übertragenen Sinne auch noch für die säkularen Heilslehren im marxistischen und sozialistischen Prophetentum . Die dialektische Schlüssigkeit dieses Modells hat bis heute seine Ordnungsfunktion noch nicht verloren. Und auch Habermas geht das Dickicht der überwucherten Begriffe, das Problem der Verflechtung und

⁴³ Chesterton, Der Mensch und die Mythologien, S. 86.

⁴⁴ Mommsen, Rationalisierung und Mythos bei Max Weber, S. 386.

„Verschlingung von Mythos und Aufklärung“ von dieser traditionellen Seite an:

„In der Tradition der Aufklärung ist das aufklärende Denken zugleich als Gegensatz und als Gegenkraft zum Mythos verstanden worden. Als Gegensatz, weil es der autoritären Verbindlichkeit einer in der Kette der Geschlechter verzahnten Überlieferung den zwanglosen Zwang des besseren Arguments entgegenstellt; als entgegengewirkende Kraft, weil es den Bann kollektiver Mächte durch individuell erworbene, in Motive umgesetzte Einsichten brechen soll. Die Aufklärung widerspricht dem Mythos und entzieht sich dadurch seiner Gewalt.“⁴⁵

Dem deutlichen Kontrast in der Begriffsschärfe, dessen sich das aufgeklärte Denken so sicher ist, setzten Horkheimer und Adorno die These von einer heimlichen Komplizenschaft entgegen: „Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“⁴⁶ Diese im Vorwort der „Dialektik der Aufklärung“ angekündigte These wird im Titelaufsatz entwickelt und in der Form einer Interpretation der Odyssee belegt.⁴⁷ Diese beiden Thesen, die sich zum Zirkel schließen lassen, in dem die Diskussion um die Begrifflichkeit über lange Zeit in einem nahezu axiomatisch missverstandenen Paradox rotierte, haben es ihren Nach-Denkern nicht eben leicht gemacht. Die notwendige Infragestellung der allzu selbstsicher verwendeten Begriffe und der Hinweis auf die Unwägbarkeiten des Aufklärungsbegriffs durch den bereits zur Gewohnheit gewordenen Mißbrauch, waren wohl als Anstoß gedacht, wurden aber vielen, die Adorno und Horkheimer in paradoxe Gedankengänge redlich zu folgen bemüht waren, zu einem unüberwindbaren Hindernis. Das scheinbare Paradox fand wie das Rätsel der Sphinx keine richtige Lösung. Während Horkheimer und Adorno im Gefolge von König Ödipus⁴⁸ noch einmal in Erinnerung gebracht hatten, dass die Antwort nur heißen kann: „es ist der Mensch“⁴⁹, hörte man von ihren Epigonen nur mehr die stereotype

⁴⁵ Habermas, Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung, S. 406.

⁴⁶ Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, S. 6.

⁴⁷ A.a.O., S. 14.: „Die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren schon deren eigenes Produkt.“ und S. 15: „der Mythos geht in Aufklärung über“.

⁴⁸ Ödipus ist in gewisser Hinsicht das Vorbild für die „Dialektik der Aufklärung“: gegen alle Warnungen der Beteiligten, des Chors und des blinden Sehers scheut Ödipus nicht davor zurück, in der Durchsetzung seines unbedingten Wunsches nach Aufklärung am Ende sich selbst zu demontieren.

⁴⁹ A.a.O., S. 14 f.

Antwort: „es ist der Mythos“⁵⁰. So wurde der Begriff des Mythos, verschmolzen zu einem Amalgam der mythischen Vernunft, bald wieder für sakrosankt, nicht säkularisierbar erklärt: „Dem Mythos selbst ist Vernunft nicht unverträglich, und die Vernunft kann selbst wieder mythisch werden. Die Komplexität dieses Verhältnisses läßt keine einfache Säkularisierung, keine Auflösung von mythischen Gehalten in Vernunftwahrheiten zu“⁵¹. Von anderer Seite begann beispielsweise Blumenberg in seiner „Arbeit am Mythos“ die Logos-Tradition von der mythologischen Präsupposition ausgehend als erste „Archaische Gewaltenteilung“ zu beschreiben, als das „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“⁵². Freilich steht auch Blumenbergs Aufklärungsbegriff in der kritischen Tradition von Horkheimer und Adorno, in der die europäische Aufklärung als Mythos und Überbau einer sehr fragwürdigen instrumentellen Vernunft erklärt wurde. So findet auch Blumenberg für die Aufklärung das schlüssigste Bild in der griechischen Mythologie. Doch bei ihm ist es im Unterschied zu Horkheimer und Adorno nicht der listenreiche Odysseus, sondern Prometheus: „der Lichtbringer gerät ins Zwielflicht“⁵³. Blumenbergs abschließende Forderung, mit der er den letzten Teil seiner „Arbeit am Mythos“ überschrieben hatte: „Wenn nicht *den* Mythos, dann wenigstens *einen* zu Ende bringen“⁵⁴ bezieht sich also auf den Prometheus-Mythos. Dabei greift er auf neue Versionen des

⁵⁰ Vgl. Bolz, *odds and ends. Vom Menschen zum Mythos*, S. 472 ff.

⁵¹ Janz, *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*, S. 363.

⁵² Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 46 f. Als Beleg für den Bann des ‚namenlosen‘ Schreckens (S. 40) reflektiert Blumenberg nach der ‚biblischen Frühgeschichte von der paradiesischen Namengebung‘ (S.41) ausführlich die biblischen Namenslisten, von denen ihn am konkretesten der Stammbaum Jesu ab Abraham bei Matthäus und dem entsprechenden Kommentar aus Talmud und Midrasch beschäftigt. Diese messianische Genealogie ist ein treffend gewählter Beispieltext der Logos-Tradition, denn nicht zufällig steht bei Johannes an derselben Stelle der Logos-Prolog („Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.“), der die Herkunft des Messias aus derselben biblischen Aufklärung erinnert, die Matthäus und Lukas mit ihren verschiedenen Namenlisten darstellen. In allen drei Darstellungen geht es auf verschiedene Weise um dasselbe, um die Beweisführung der richtigen Herkunft. Dasselbe bedeutet für jüdische Leser (am deutlichsten bei Matthäus): dass trotz religiös-politischer Intrige und Justizirrtum der Hingerichtete als Messias in der Tradition der biblischen Religionskritik legitimiert ist, und für griechische Leser (am deutlichsten bei Johannes): dass der ‚Logos‘ in Israel unwiderrufbar, messianisch real und aktuell wurde. Der Johannes-Prolog erinnert die innere Genealogie aus Israels religionskritischer Leistung mit dem Anklang an den Beginn der hebräischen Bibel (in Joh 1,1) und dem Namen Mose (Joh 1,17).

Vgl. Schnackenburg, *Das Johannesevangelium*, S. 197 f.

⁵³ Blumenberg, a.a.O., S. 644: „Wenn die Aufklärung im Feuerraub des Prometheus ihr geschichtliches Amt präfiguriert sah, der Menschheit gegen Wesen und Willen ihrer alten Götter Licht zu verschaffen, mußte sich auch das Scheitern der Aufklärung bis hinein in ihre Rückläufigkeit mit der Sprache des Prometheus-Mythologems Ausdruck geben können. Der Lichtbringer gerät ins Zwielflicht.“

Prometheus-Mythos zurück, in denen Prometheus für die Moderne sehr überzeugend von Kafka und von André Gide in „Le Prométée mal enchaîné“ bearbeitet worden war. Hier erinnert Blumenberg noch einmal den Logos-Begriff, als sei der Logos im Vergleich zu den Mythen nur noch vom Hörensagen bekannt: „Den Mythos zu Ende zu bringen, das soll einmal die Arbeit des Logos gewesen sein.“⁵⁴ Der Gedanke, dass der Logos noch einmal ernsthaft in die Arbeit am Mythos eintreten und ihn, wie Blumenberg selbst noch ganz in der Aufklärungstradition stehend forderte, auch ‚zu Ende bringen‘ könnte, wird nach dieser Andeutung nicht weiter verfolgt. Ein gewisse Wehmut steht am Schluss und neben der fast resignierten Feststellung, dass es kein Ende des Mythos geben kann, weil auch alle Meldungen vom Tod des Mythos, vom Ende der Kunst oder vom Tod Gottes eigene Kunstmythen seien, gibt es nur noch Fragesätze. Auch die als Fragesatz formulierte Alternative, ob es schließlich der Burleske vorbehalten sei, den Mythos zu Ende zu bringen, bleibt außerhalb der ernsthaften Erwägungen⁵⁶. Für die Beschäftigung mit dem Mythos im Theater von Botho Strauß ist die Frage nach der Wirkung der Burleske jedoch sehr berechtigt. Vielleicht möchte Blumenberg sie offen halten, um die Ernsthaftigkeit seiner „Arbeit am Mythos“ nicht zu gefährden, die zu ihrem Ende hin immer ernsthafter, fast schon resignierend wirkt - wäre da nicht im letzten Satz noch ein kleines Gegengewicht zur ganzen Schwere der ‚Arbeit‘. Die letzten Fragen⁵⁷, mit denen Blumenberg die „Arbeit am Mythos“ beendet, lassen den Erben der Logos-Tradition zumindest noch im Schlusswort vorkommen. Blumenbergs

⁵⁴ A.a.O., S. 679 ff.

⁵⁵ A.a.O., S. 681.

⁵⁶ Vgl. a.a.O., S: 684: „Ist der Mythos nur zu Ende gebracht, wenn er und indem er zur Burleske gemacht, besser: als solche möglich geworden ist?“ Für das Theater von Botho Strauß, in dem die „Arbeit am Mythos“ fast immer in die Form der Burleske fließt, ist diese Frage, ob die Burleske den Mythos zu Ende bringt, besonders relevant: Gerade die burlesken mythologischen Anspielungen bei Botho Strauß, wie sie im Einzelnen etwa in „Kalldewey Farce“ oder „Der Park“ (Vgl. Kapitel 2.4 und 2.5.) zu untersuchen sind, lassen verstehen, warum Blumenberg diese Frage offen ließ. Ohne der analytischen Arbeit vorzugreifen, ist aus der Theater-Erfahrung mit Stücken von Botho Strauß die These vertretbar, dass die Burleske den Mythos zwar gründlich entwürdigend, aber nicht wirklich ‚zu Ende bringen‘ kann. Das liegt wohl an den spezifisch kultischen Wurzeln des Theaters, das noch in der Burleske dem Mythos einen Kult-Ort bieten kann.

Nach Walter F. Otto gibt es nicht nur „keinen Kultus ohne Mythos“ sondern auch „keinen echten (ursprünglichen) Mythos ohne Kultus“. Otto, Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt, S. 258 f.

⁵⁷ Bewusst spielt hier das „Eschaton“ eine gewisse ernsthafte Rolle, die den Ernst des Sujets ein wenig im Stil des jüdischen Humors ironisiert – „Rabbi, ich frage Sie ernsthaft. Warum beantworten Sie mir eigentlich alle Fragen, die ich Ihnen stelle, mit einer Gegenfrage?“ Rabbi: „Nu, warum sollte man nicht auf eine Frage mit einer Gegenfrage antworten?“ Auch Blumenbergs „letzte“ Fragen sind solche, auf die nur Gegenfragen passen.

„eschatologische Melancholie“, die sich am Ende jede falsche Hoffnung für den gefesselten Prometheus verbietet, mündet schließlich doch in der Schlussfrage nach dem „λέγειν“:

„Weshalb sollte die Welt fortbestehen müssen, wenn nichts mehr zu sagen ist? Wie aber, wenn doch noch etwas zu sagen wäre?“⁵⁸

Auch für Blumenberg stellt sich die Frage nicht, ob uns der Logos den Mythos oder der Mythos den Logos erklären kann, sondern ob überhaupt, im emphatischen und essentiellen Sinn, noch etwas „zu sagen“ ist⁵⁹.

⁵⁸ Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 689.

⁵⁹ Entsprechend zu Taubes treffender Beschreibung der ‚Posthistoire‘, in der „zwar viel passiert, aber nichts mehr geschieht“. Vgl. Taubes, a.a.O., S. 458.

1.2. Mythostheorie und Postmodernediskussion

Der Mythos und die Reflexion seines Verhältnisses zum Logos sind in der europäischen Geistesgeschichte seit der Renaissance und der Frühaufklärung ein so geistreich umstrittenes Sujet, dass hier die Geschichte der Vermischungen nicht annäherungsweise reflektiert werden kann. Gerade was die griechische Mythologie betrifft, ist wohl Hegels Darstellung der „Individualität der Götter“ in seinen Vorlesungen über Ästhetik ursächlich oder symptomatisch als Beispiel dafür anzusehen, wie die Logos-Tradition in die Krise der Hypokrisie geraten konnte. Hegels historische Auflösung des Logos im „Weltgeist“, die es ihm geboten erscheinen ließ, aus der griechischen Mythologie einen Exerzierplatz seiner Theorie zu machen, für die alles Störende nach Gutdünken beiseite geschoben⁶⁰ bzw. planiert wurde, zeigt weniger den archaischen Mythos selbst als den beginnenden Selbstläufer des deutschen Idealismus. So etwa wenn er über die Mythologie resumierte:

„Wie das Natürliche in der griechischen Kunst die Harmonie mit dem Geistigen bewahrt, und dem Innern, wenn auch als adäquate Existenz, gleichfalls unterworfen ist, so stellt sich das subjektive menschliche Innere mit der ächten Objektivität des Geistes, d.h. mit dem wesentlichen Gehalt des Sittlichen und Wahren, stets in gediegener Identität dar.“⁶¹

Vom Ende des zwanzigsten Jahrhunderts her ist es nur allzu schlüssig, wie gründlich der ‚ächtigen Objektivität des Geistes‘ auf Dauer alle Glaubwürdigkeit verloren ging, so dass sich die Postmoderne den Wahrheitsbegriff nur noch im Plural vorstellen will⁶². Es mag vielleicht etwas pointiert erscheinen, das

⁶⁰ Vgl. z.B. Hegels Urteil über historische Einwendungen und Spekulationen zur Deutung der griechischen Götterwelt von Heyne und Nicolas Fréret als „plausible aber flache Ansicht“. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik. In: Sämtliche Werke, Bd. I3, S. 89 f.

⁶¹ A.a.O., S. 97.

⁶² Vgl. Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 173: „Schon seit langem glauben wir nicht mehr an die Möglichkeit von Gesamtdeutungen, welche die Vielfalt der Entwürfe und Praktiken noch einmal zu umfassen und auf ein gemeinsames Ziel zu verpflichten vermöchten, wie das noch Hegel im Gedanken der Teleologie des Geistes glaubhaft – oder letztmals denk- und suggestionsgebunden war. Im Grunde genommen glaubt schon die ganze nachhegelianische Philosophie nicht mehr daran. Der Postmodernismus kann geradezu als Konsequenz und Kulminationspunkt dieser nachhegelianischen Entwicklung angesehen

Problem der begrifflichen Unschärfe allein auf Hegel zurückzuführen. Aber die unscharfen dialektischen Verschränkungen zwischen Ästhetik, Archaik, Aufklärung und griechischer Götterwelt wirkten sich folgenswer auf den Mythos-Begriff im Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts aus⁶³.

Man könnte auch sehr viel weiter zurückgreifen. Nicht zu unrecht hat etwa Hermann Usener in seinen Aufsätzen zur Mythologie darauf hingewiesen, dass Mythos und Logos in der Geschichte des Christentums schon seit frühester Zeit als Misch- bzw. Kompromissform erschienen⁶⁴, so dass man etwa „die Schwierigkeit, sich den antiken Gottesdienst und seine Formen vorzustellen“ noch immer „mit Hilfe der römischen und griechischen Liturgie“ recht anschaulich „überwinden“⁶⁵ könne. Die Postmoderne problematisiert ihre Option für Polytheismus⁶⁶ und Pluralität des Mythos⁶⁷ allerdings eher als eine späte Gegenreaktion auf Hegel⁶⁸. Auch wenn in den letzten Jahrzehnten diese Entwicklung durchaus noch nicht durchgängig nachvollzogen wurde: Die zunächst einzig sinnvolle und schlüssige Opposition zwischen Aufklärung und Mythos hat sich in der Postmodernediskussion und im Gefolge der im vorausgehenden Kapitel bereits angedeuteten Auswirkungen von Adornos und

werden/.../ Hegel war der Kulminationspunkt jenes Einheitsdenkens, gegen das dieser Postmodernismus sich entschieden absetzt.“

⁶³ Eine kurze, pointierte Darstellung bietet Peter Bürger im zweiten Kapitel seines Essays „Über den Umgang mit dem anderen der Vernunft“, S. 43 f.

Die Verbindung zur erfahrbaren Wirklichkeit war stellenweise so weit verloren gegangen, dass das ganz große Gefühl, für das die Gegner der Aufklärung zu streiten glaubten schon im 19. Jahrhundert zu einer Ästhetik der weltgeschichtlichen Katastrophe pervertiert war.

So artikulierte sich etwa bei Karl Philipp Moritz die Sehnsucht nach dem Erhabenen:

„Wenn Tausende an einem Tage vor dem Schwerdtstreich fallen, das ist doch etwas *Großes*.

Und das *Große* wollen wir ja; unsere Seele will ja erweitert seyn, unsere Einbildungskraft will *viel* umspannen.“ Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik (Hg.:

Schrumpf. Tübingen, 1962), S. 55f. Und auch Diderot hielt in der Konsequenz der hegelianischen Schlussfolgerungen zum Ende der Kunst einen mythisch missverstandenen Begriff des ahistorisch-Archaischen für eine unabdingbare Voraussetzung von Poesie: „wenn die Wut des Bürgerkriegs oder des Fanatismus die Menschen mit Dolchen bewaffnet und das Blut in breiten Strömen über die Erde fließt, dann regt sich und grünt der Lorbeer des Apoll“. Diderot, Œuvres esthétiques. Paris, 1959. S. 260 f.

Vgl. auch a.a.O.: „la poesie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage“.

⁶⁴ „Was aus dem Urchristentum geworden ist, die christliche Kirche, ist ein Kompromiß zwischen Heidnischem und Christlichem. Legenden, Feste, liturgische Bräuche, auch einzelne Dogmen sind Gebilde, in denen antikes Heidentum teils unmittelbar fortlebt“. Usener, Mythologie, S. 46 f.

⁶⁵ A.a.O., S. 47.

⁶⁶ Vgl. Marquards „Lob des Polytheismus“, ein 1978 in Berlin gehaltener Vortrag wurde 1979 in dem Colloquiumsband „Philosophie und Mythos“ erstmals veröffentlicht. Bis Marquard seine Thesen unter dem Titel „Abschied vom Prinzipiellen“ 1981 selbst veröffentlichte, waren sie bereits zum Programm gereift. Vgl. Taubes, Zur Konjunktur des Polytheismus, S. 468 f.

⁶⁷ Vgl. Panikkar, Die Rückkehr zum Mythos, S. 131: „Pluralismus entspringt nicht dem Logos, sondern dem Mythos“.

Horkheimers Thesen zur „Dialektik der Aufklärung“ weitgehend aufgelöst. Die Klärung des dialektischen Zusammenhangs war in der Schärfe ihrer begrifflichen Distinktion durchaus nicht als Auflösung konzipiert, wurde aber unter den als ‚Postmoderne‘ auch philosophisch und literarisch beschriebenen Paradigmen zunehmend als solche begriffen bzw. angewandt. Dadurch ist das alte Verständnis der Begrifflichkeit nicht mehr ohne weiteres voraussetzbar und ein ganz unmittelbar einleuchtendes subversives Vergnügen am Mythos hat spätestens seit Leslie Fiedlers Essay „Über die Postmoderne“⁶⁹ den neueren wissenschaftlichen Diskurs bis in den Stil und die Terminologie hinein beeinflusst. Die als ‚Postmoderne‘ nur sehr weitläufig umrissene Prägung der Epoche sieht sich nicht zuletzt wegen dieser Unschärfen zwischen Mythos und Logos immer wieder mit dem Etikett der Beliebigkeit konfrontiert – ein Vorwurf, den ihre Fürsprecher lieber aufgreifen als ignorieren. Selbst wo in der Apologie des präzisen Postmoderne-Begriffs die ‚diffuse‘, ‚grassierende‘ Postmoderne⁷⁰, einer „geläufigen und gefälligen Oberflächen-Buntheit“ von „Popanz“ und „Beliebigkeit“ befehdet und die „radikale Pluralität“⁷¹ verteidigt wird und wo sich ein seriöser Postmoderne-Begriff aus der Spaßzone absetzen und auf das Podest eines Systemdenkens retten will, kann nicht verborgen bleiben, dass Konsens, Klarheit, Wahrheit nicht mehr zu den erstrebten oder erstrebenswerten Größen der Epoche zählen – es sei denn in ‚radikaler‘ oder ‚wirklicher‘ ‚Pluralität‘⁷².

Seit man im bedürfniszentrierten Denken auch die mythische Sehnsucht des Menschen als berechtigt akzeptiert und seit man durch die Reflexion der politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts ein grundsätzliches Problem im „Unvermögen der Staaten, den Begründungsansprüchen ihrer Bürger zu

⁶⁸ Vgl. „Hegel und einige Folgen“ in: Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. 173 ff.

⁶⁹ Originaltitel: Cross the Border, Close the Gap. Der berühmte provokante Epochen-Text erschien – auch hierin epochal – zuerst im „Playboy“, Dezember 1969. Deutsche Übersetzung: Schröder, Jörg (Hg.): Mammut. März Texte 1 & 2 1969 - 1984. Herbstein, 1984, S. 673-697.

⁷⁰ Vgl. Welsch, a.a.O., S. 2: „Seine (des ‚grassierenden‘ und ‚diffusen‘ Postmodernismus A.d.V.) Spielarten reichen von wissenschaftlichen Universal-Mixturen in Lacan-Derrida-Tunke bis zu aufgedrehten Beliebighkeits-Szenarien chicer Kulturmode./.../ Man kreuze Libido und Ökonomie, Digitalität und Kynismus, vergesse Esoterik und Simulation nicht und gebe auch noch etwas New Age und Apokalypse hinzu – schon ist der postmoderne Hit fertig.“ Die böse Formulierung von der „Lacan-Derrida-Tunke“ hat ihr Vorbild im dem etwas originelleren Kursbuch-Artikel von Klaus Laermann: „Lacancan und Derridada. Über die Frankolatrie in den Kulturwissenschaften.“ In: ‚Kursbuch‘ 84, 1986, S. 34-43.

⁷¹ Welsch, Unsere postmoderne Moderne, S. XV. Vgl. auch a.a.O., S. 2 f: „Er (der Postmodernismus A.d.V.) frönt nicht dem Rummel des Potpourri und folgt nicht einer läppisch-beliebigen Verwirrungslizenz, sondern tritt für wirkliche Pluralität ein und wahrt und entwickelt diese“.

genügen⁷³ festgestellt hat, wird ein mythologisches Defizit als die spezielle Schwäche und Gefährdung der modernen Demokratien angesehen.

Den Mythos sah man an den falschen Stellen sich geschichtlich fatal manifestieren, während er an der richtigen Stelle fehlte und sich Vernunft als ohnmächtig erwies. Mit diesem Verständnis der historischen Lektionen und der kritischen Theorie ist in der Breite der Literaturwissenschaft die Entschlossenheit gewachsen, die ernsthafte Beschäftigung mit dem Mythos zu wagen⁷⁴, und selbst auf die Gefahr einiger blauer Flecken bei Stürzen und Remplern hin das unsichere Terrain mutig anzugehen, um nicht „den gewiefteren Eistänzern die Fläche alleine zu überlassen“⁷⁵.

Die Begrifflichkeit, die im Gefolge solcher Aufforderungen auf das Eis der Moderne zum postmodernen Tanz geführt wurde, ist aber in eindrücklichen Pirouetten und geistreichen Wirbeln ihren Partnern so weit entglitten, dass sich sehr schnell alle Begriffe⁷⁶ in der selben Horizontalen bewegen, wo sie dem postmodernen Eistänzer noch immer als ganz angemessen, weil leicht beweglich und jedem Anspruch auf Pluralität passend erscheinen. Jacob Taubes kommentierte diesen Eistanz in den Geisteswissenschaften aus seiner religionsphilosophischen Perspektive: „Was einst als kommentierende Arbeit am Mythos und an Literatur begann, angesiedelt zwischen »Terror und Spiel«, ist nun kostspielig geworden im Ernst der Frage nach Gott und den Göttern.

⁷² A.a.O. Vgl. auch a.a.O., S. 262 ff. „Die plural gewordene Vernunft“.

⁷³ Frank, Die Dichtung als „Neue Mythologie“, S. 35.

⁷⁴ Vgl. das Vorwort des von Karl Heinz Bohrer 1983 herausgegebenen Sammelbandes „Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion: „Dem Interesse am Mythos kann in Deutschland nicht ohne Skepsis begegnet werden. Es ist erst vierzig Jahre her, daß der rassistische Mythos von der nordischen Rasse und eng mit ihm verwandte Mythologeme Fundament der nationalsozialistischen Ideologie waren. Von daher kam das Tabu, das über alles verhängt wurde, das sich mit der Irrationalität unserer Tradition, mit den vitalen Antrieben, dem Einfluß des Vorbewußten auf den künstlerisch-geistigen Bereich überhaupt berührte. Diese Tabuisierung konnte nicht auf Dauer gelten. In Literatur, Kunst, Film, aber auch in der Wissenschaft ist sowohl ein neues historisches Interesse am Mythos als auch ein mythisierender Stil selbst aufgetaucht. Diese komplexe Reaktion auf das Mythos-Verbot ist der aktuelle Anlaß dieses Buches. /.../ Es ist nicht an eine ideologiekritische Erledigung, aber ebensowenig an eine konservative Wiederherstellung gedacht, sondern an das Benennen von Struktur und Motiven des mythenbildenden Denkens im 19. und 20. Jahrhundert, beobachtet von einer postmodernen Situation aus.“

⁷⁵ Vgl. Manfred Frank (Die Dichtung als „Neue Mythologie“, a.a.O.), der die Metaphorik der dünnen Eisfläche für die Dialektik der Aufklärung prägte und seine Leser abschließend mit einer merkwürdigen, nicht ganz ins Bild passenden Verharmlosung der Todesgefahr zum Betreten des Eises aufforderte: „Die Gefahr einzubrechen ist indessen nicht tödlicher als die, es gar nicht zu betreten und damit den gewiefteren Eistänzern die Fläche zu überlassen“. Vielleicht liegt es an solchen paradox dramatisierenden Egalisierungen, dass - um im Bild zu bleiben - trotz dem Massenbetrieb auf der Eisfläche keiner ernsthaft befürchtet, das Eis könne wirklich brechen.

⁷⁶ Dazu gehören etwa: „Mythos“, „Logos“, „Aufklärung“, „Kontingenz“, „Sinn“, „Transzendenz“.

Die Arbeit am Mythos in Mythologie und Literatur hat uns selbst in eine mythogene Geisteslage versetzt.⁷⁷

Die veränderte Begrifflichkeit in der Mythosdiskussion der Postmoderne, die sich aus einem ursprünglich biblisch geprägten Verständnis und einer Differenzierung der griechischen Begriffe „Logos“ und „Mythos“ von den Wurzeln der Religionskritik bis hin zur zweiten europäischen Aufklärung entwickelt hatte, erhebt im Gefolge missverstandener wissenschafts-kritischer Provokationen von Gilbert Keith Chesterton, Ludwig Wittgenstein⁷⁸ oder Claude Lévi Strauss⁷⁹ nicht wie verlangt die Methode auf die Höhe des Sujets, sondern sie erklärt den Mythosbegriff zur methodischen Makrostruktur, in der alles Platz finden muss, was aufgrund seiner Faszination nicht leicht zu fassen ist. So wird aus dem Mythos in der Literaturwissenschaft ein immer umfassenderer, aber auch hohler Begriffskubus, unter den jeder Gedanke passen muss, der auch nur annäherungsweise metaphysische Ansprüche reklamiert, der vielleicht Vergangenes vermisst oder nur unbestimmt Verlorenes vermutet. Darunter zählt dann Stifters Ordnungsdenken⁸⁰ ebenso wie der mythogene Ästhetizismus in Rilkes „Sonetten an Orpheus“⁸¹ und die sekundäre Mythenbildung wissenschaftlicher Provenienz um „Künstlergestalten- und Dichter wie van Gogh, Dostojewski, Nietzsche und Rimbaud, deren krankhafte Fiebrigkeit und manische Besessenheit sie zu Leitbildern und Idolen inmitten einer bilderarmen Zeit werden lässt.“⁸² Dagegen etabliert sich eine komparative, noch stärker am synchronen Vergleichswert der mythischen Erfahrung interessierte Diskussion des Mythosbegriffs, der die Nähe einer immer stärker medial vermittelten Gegenwart zur welterklärenden Bilderwelt des Mythos aufgefallen ist: „Wie

⁷⁷ Taubes, Zur Konjunktur des Polytheismus, S. 458.

⁷⁸ Wittgensteins wissenschaftskritischer Satz (am Ende des ‚Tractatus‘), dass durch jedwede Antwort auf alle „möglichen wissenschaftlichen Fragen unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind“ deutete Jacob Taubes (a.a.O.) als erstes Eingeständnis der bis heute andauernden Ohnmachts-Krise der Vernunft nach dem ersten Weltkrieg, die am Ende des zweiten Weltkrieges mit Adornos und Horkheimers Aufklärungskritik nicht nur als Diagnose sondern als Provokation und „Menetekel“ ausgeführt wurde.

⁷⁹ Strauss hat wiederholt die Vermutung geäußert, „daß im mythischen Denken und im wissenschaftlichen Denken dieselbe Logik am Werk ist und daß der Mensch allezeit gleich gut gedacht hat.“ Strukturelle Anthropologie, Frankfurt am., S. 254. Vgl. auch Lange, Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche, S. 117.

⁸⁰ Vgl. Piechotta, Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos. S. 84: „Der überzogene Anspruch Stifterschen Ordnungsdenkens liegt /.../ nicht in der Annahme einer in dieser Weise gestalteten Einheit an sich, sondern in der perfekten, ‚restlosen‘ Darstellung der Einheit in der Vielheit bzw. durch die Vielheit hindurch.“

⁸¹ Vgl. Pfaff, Der verwandelte Orpheus. Zur ästhetischen Metaphysik Nietzsches und Rilkes, S. 300 ff.

der Mythos als Matrix die Welt mit Bildern und Geschichten umstellt, so schafft auch die mediale Verflechtung der modernen Informations- und Erlebnisgesellschaft ein dichtes Bezugssystem aus mobilen visuellen und akustischen Koordinaten⁸³.

Enzensberger sah in der Informationstechnik den Logos vom Mythos bereits so grundsätzlich zurückgedrängt, dass er die Situation in einer ironischen Zuspitzung so darstellte als hätten es die elektronischen Weltbilderungsunternehmungen bereits geschafft, den Strom der Massenkommunikation so weit von allen Deutungsbemühungen zu entlasten, dass schließlich die schiere Bilderflut und die Maxime der „Bedeutungsverschönerung“⁸⁴ zu einem mythogenen Einvernehmen zusammenfließen, das dem kosmisch-nihilistischen Ideal östlicher Spiritualität entspricht⁸⁵: „Erst die visuellen Techniken, allen voran das Fernsehen, sind in der Lage, die Last der Sprache wirklich abzuwerfen und alles, was einst Programm, Bedeutung, 'Inhalt' hieß, zu liquidieren“⁸⁶

Seit die Dichter der Romantik sich selbst und gegenseitig mit der Bibel in ihrer ästhetischen Mission zu bestärken und zu bestätigen versuchten⁸⁷, gilt der Moderne und in ihrem Gefolge der begrifflich noch großzügigeren Postmoderne auch das Bibelzitat und die biblische Anspielung in der Literatur als mythisch.

Die zunehmende begriffliche Unschärfe kommt in die Literaturwissenschaft und Philosophie allerdings auch aus der Theologie, die sich lieber im psychologisch säkularisierten Bereich der Mythos-Deutung bewegt. So findet

⁸² Lange, zum Komplex des Mythos bei Nietzsche, S. 111.

⁸³ Damm, Die Archäologie der Zeit, S. 102. Vgl. auch Bolz, Theorie der neuen Medien, S. 112: „Medien gewähren das Glück des Wiedererkennens der eigenen Erfahrung in einem neuen Formmaterial. Jede Übersetzung von Erfahrung in ein neues Medium bringt ein Play-back früherer Gegenwärtigkeit und transponiert die Außenwelt ins Gefüge unseres eigenen Seins.“

⁸⁴ Vgl. zu Enzensberger Steffen Damm, S. 102.

⁸⁵ Enzensberger nennt deswegen das Fernsehen die „buddhistische Maschine“ und spricht von der „technischen Annäherung ans Nirwana“. Vgl. Enzensberger, Das Nullmedium oder warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind. In: Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen, S. 102.

⁸⁶ Enzensberger, a.a.O., S. 96.

⁸⁷ So z.B. Novalis in einem Brief an seinen Freund Friedrich Schlegel: „Du wirst der Paulus der neuen Religion sein, die überall anbricht - einer der Erstlinge des neuen Zeitalters - des Religiösen. Mit der Religion fängt eine neue Weltgeschichte an. Du verstehst die Geheimnisse der Zeit. - Auf Dich hat die Revolution gewirkt, was sie wirken sollte, oder Du bist vielmehr ein unsichtbares Glied der heiligen Revolution, die, ein Messias im Pluralis, auf Erden erschienen ist.“

Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer Romantikerfreundschaft in Briefen. Auf Grund neuer Briefe herausgegeben von Max Preitz, Darmstadt, 1957, S. 164. vgl. dazu und zur biblischen Selbstdarstellung Schlegels auch Bohrer, Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie, S. 61. f.

sich die religionspluralistische und die tiefenpsychologische Richtung der Theologie eher in der Erklärung mythogener Archetypen⁸⁸ und im Epigonentum eines Psychoanalytikers wie C.G. Jung oder eines Mythologen wie George Grey⁸⁹ wieder als in Prophetenbüchern oder Paulusbriefen. Im Unterschied zur Verallgemeinerung des Mythosbegriffs in einem gegenwärtig populären Mythos-Diskurs aus psychologischen, theologischen und soziologischen Elementen geht die folgende Untersuchung von mythischen und biblischen Anspielungen davon aus, dass die Unterscheidung zwischen griechischen Mythos- und der biblischen Logos-Tradition auch für das Verständnis der Anspielungen relevant werden könnte. Das zeigt sich schon im Aufbau der Analyse, die mythische und biblische Anspielungen vergleichend nebeneinanderstellt⁹⁰.

Der vergleichende Ansatz geht also eher von einem traditionellen Mythosbegriff aus, der die biblischen Texte nicht einfach als Mythen liest, sondern eher als von Mythen inspirierte historische Texte der Logos-Tradition. Das philologische Interesse am Mythos hängt eng an der Bedeutung des Mythos für Poesie und Sprache, wie sie auf verschiedene Weise von Wilhelm Wundt⁹¹ und Walter F. Otto⁹² erörtert wurden. Dabei ist das dieser Arbeit zugrundeliegende traditionellere Verständnis vom Mythos nicht als ein verengter Begriff misszuverstehen, sondern sehr umfassend, etwa im Sinne der alten Formulierung von Parmenides: „τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι. - Alles Seiende ist hell und voll von Begeisterung“⁹³.

⁸⁸ Z.B. Drewermanns tiefenpsychologische Märchen- und Mythendeutung. Vgl. auch Drewermanns theoretische Vordenker, z.B. Tenzler, Johannes: Selbstfindung und Gotteserfahrung Die Persönlichkeit C.G. Jungs und ihr zentraler Niederschlag in seiner 'komplexen Psychologie'. München/Paderborn/Wien, 1975. Vgl. als treffenden kritischen Kommentator dazu auch Manfred Schneider, Über den Grund des Vergnügens an neurotischen Gegenständen. Freud, C.G. Jung und die Mythologie des Unbewußten, S. 211: „Vor den Träumen des biblischen Jakob oder eines Patienten von heute steht der Jungianische Therapeut in einer alle Zeiten und Räume zusammenschließenden mantischen Kraftgebärde. Kein Wunder, daß auch die Theologen ein solches Unbewußtes gern wieder zum Exerzierplatz ihres historisch wirkungslos gewordenen Mythos machen möchten.“

⁸⁹ Vgl. etwa: Sir George Grey, Polynesian Mythology, London, 1855.

⁹⁰ Das methodische Risiko dieses Vorgehens ist unabhängig von der inhaltlichen Frage, wie weit sich die Hypothese in der analytischen Arbeit verifizieren lässt, weil die Aufteilung in mythologische und biblische Anspielungen durchaus nicht zwangsläufig dialektisch aufzufassen ist. Ebenso gut wäre sie summarisch oder steigernd zu verstehen. Oder sie könnte auch als eine Mischform aus thematischen und chronologischen Ordnungsprinzipien gelten.

⁹¹ Vgl. Wundt, Unterschiede zwischen Mythos und Dichtung., S. 590 ff.

⁹² Vgl. Otto, Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt, S. 266 und Ders., , S. 280 ff.

⁹³ Vgl. Otto, Die Sprache als Mythos, S.280.

Die oben genannten Theoretiker der Mythologie sehen das Verhältnis von Dichtung und Mythos durchaus verschieden, aber sie sind einhellig der Meinung, dass die menschliche Sprachfähigkeit zwar nicht der erste, aber potentiell der differenzierte Ausdruck dieser Begeisterung ist. Wenn als ihr Ausdruck noch *vor* der Sprache die kultische Bewegung, der Rhythmus und der Tanz genannt werden, dann ist das ‚davor‘ nicht historisch sondern hermeneutisch zu verstehen:

„Die Sprache ist in erster Linie Erkenntnis und Erleuchtung. Denken und Sprechen sind eins, wie es schon die griechischen Worte λέγειν und λόγος zeigen. Die Wissenschaft fragt: Aus welchem Grunde ist die Sprache entstanden? Und die Antwort lautet gemeiniglich: Aus Mitteilungsbedürfnis. Aber was sollte sie denn mitteilen? Solange es die Sprache noch nicht gab, hatte der Mensch wie die Tiere in ihren Ausrufen und Gesten völlig genug, wenn er notwendiges mitteilen wollte. Erst wo die Sprache ihm zu Gebote stand, gab es die Dinge, über die gesprochen werden konnte und es entstand die Möglichkeit, sich in dieser Weise dem Nebenmenschen mitzuteilen.“⁹⁴

Diese offensichtlichen Wurzeln der Genese des Logos aus dem Mythos können die Verschränkungen der Begrifflichkeit zumindest teilweise erklären. Der andere Teil der gegenwärtigen begrifflichen Unschärfen ist nach den größten historischen Enttäuschungen über die Logos-Tradition im 20. Jahrhundert eher auf eine autoaggressive Reaktion zurückzuführen, die zunächst provokativ eine mutwillige Vermischung von mythischem und logischem Denken betrieb. Die Verwirrung im philosophischen Schilderwald, die zunächst sehr originell wirkte, weil alte Richtungen und Regeln außer Kraft gesetzt und der philosophische Verkehr eine Zeit lang sehr spannend war, konnte schon nach einer kurzen Gewöhnungsphase kaum mehr von der alten philosophischen Verkehrsordnung unterschieden werden. Der Denkanstoß mutierte schnell zur Gewohnheit und die den Denkstrukturen zugrundeliegende Begriffsgeschichte verblasste. Wo Voodoo-Puppe und Crash-Test-Dummie, Vorfahrtsschild und Feldzeichen, CNN und Vogelschau in eins fallen, geriet die ursprünglich metasprachliche Provokation des Mythischen in den Hintergrund. Kerényi hatte der begrifflichen Auflösung 1965 vielleicht noch Einhalt gebieten wollen,

⁹⁴ A.a.O.

als er im Gefolge der philosophischen Provokation zu bedenken gab:
 „zwischen den Mythen der Religionsgeschichte und den Mythen der modernen politischen Geschichte klafft ein Abgrund“⁹⁵.
 Eine Historisierung des Mythos, wie sie von der verengenden Logos-Tradition im Gefolge der Enzyklopädisten betrieben wurde und sich als Selbstbeschränkung einer sich selbst überschätzenden instrumentellen Vernunft bis heute erstaunlich gut gehalten hat, wäre freilich genauso abwegig. Einer solchen nostalgischen Selbsttäuschung versuchte die Mythosforschung schon früh vorzubeugen. Zu Beginn der 50er Jahre sah sich Pettazoni veranlasst, ein falsches, historisch vereinfachtes Entwicklungsmodell richtig zu stellen: „Es gibt kein magisches Zeitalter, das der Religion voranginge, genausowenig wie es eine der Magie voranzusetzende religiöse Epoche gibt“⁹⁶. Aber auch schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte Görres etwa den Mythos nicht als geschichtliches Vorstadium des Logos betrachtet, sondern als eine Einheit der Welterfahrung, die durch die Verschiedenheit der Erfahrungen, Kulturen und Zeiten im Verlauf der Geschichte freilich einen erstaunlich vielfältigen Formenreichtum hervorbringen kann. Doch für Görres gibt es im Unterschied zur gegenwärtigen Pluralitäts-Maxime die Mythe bei allem Formenreichtum als Basisphänomen zunächst nur im Singular: „Daher hat alle Mythe jene tiefe Bedeutung für die Geschichte; als Naturwerk dem Geiste eingebildet, erscheint sie wie die Grundveste, auf der alle weitere Entwicklung sich vollenden soll.“⁹⁷ Auch für andere traditionelle Theoretiker des Mythos stellt sich die Form der mythischen Welterfahrung trotz ihrer offensichtlichen Vielfalt und verwirrenden Inkommensurabilität menschheitsgeschichtlich als ein singuläres Phänomen dar:

„Es muß ein unermeßlicher Jubel gewesen sein, als sich so das Sein der Dinge dem bezauberten Wissen eröffnete. Was sich da im Rhythmus der Sprachmelodie eröffnete, ist aber nichts anderes als der

⁹⁵ Kerényi, Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos, S. 131.

⁹⁶ Pettazoni, Die Wahrheit des Mythos, S. 7.

⁹⁷ Görres, Wachstum der Historie, S. 33. Vgl. auch a.a.O.: „Daher endlich die wunderbare Beschlossenheit, in der sie in so vielfältigen Formen wiederkehrend, doch immer gleich geheimnisvoll sich in ihr eigenes Wesen zusammendrängt, nicht Raum gebend irgend einer Besonderheit, sondern Alle wie unter einem Banne in sich fassend, und jegliche in das Wunder eingesogen, immer von neuem fesselnd, wenn sie sich lösen möchte. Im Blitz und in lodender Begeisterung brach sie jedesmal in der menschlichen Natur und mit ihr hervor; die stumme Materie hatte Sprache in ihr gefunden, und brach freudig in wundersame Gesänge aus, und es tönte die Begeisterung des Universums durch den Mund der ersten Geschlechter schon hervor“.

Mythos. Mythos und Sprechgesang sind im Grunde ein und das selbe.⁹⁸

Görres ging so weit, aus explizit monotheistischer, d.h. genauer aus katholischer Sicht, sogar die offensichtliche Göttervielfalt der Mythologie in den Singular zu fassen, um das Phänomen der ursprünglichen ‚gemeinen‘ d.h. allen Menschen gemeinsamen, teilhaftigen Welt-Begeisterung zusammenfassend und treffend zu formulieren.:

„Der Gott der Mythe ist daher ein poetischer Gott, der die Glückseligkeit aller Geschaffenen will, und daher ein gemeiner Gott aller Menschen ist“.⁹⁹

Um angemessen von der Poesie zu sprechen ist der ansonsten durchaus kämpferisch gesinnten Tradition, die Görres verkörpert, auch im Zusammenhang mit dem Mythos jede monotheistische Polemik fern. Sie verbietet sich deshalb in diesem Zusammenhang jede religionskritische Pointe über das Gewimmel im Himmel. Auch die Postmoderne spottet nicht nur und trägt im ideologischen Ernst ihrer fast schon dogmatischen Pluralitäts-Maxime einer ungebrochenen Aktualität der alten, ursprünglich Thales zugeschriebenen Erkenntnis Rechnung: „Alles ist voll von Göttern“¹⁰⁰ Diese ebenso alte wie neue, deswegen aber im falschen Sinne nicht zwangsläufig zeitlose oder ungeschichtliche Feststellung, die in den letzten Jahrzehnten in der Literatur und in der Philosophie unter dem Stichwort ‚Postmoderne‘ zu einer ungewöhnlichen Konjunktur für archaische, kurz zuvor noch für überwunden gehaltene metaphysische Diskurse und Diskursverfahren führte, findet auf der Ebene der Anspielungen im Theater von Botho Strauß seinen vielleicht nicht gerade zeitgemäßen, aber mit Sicherheit von der Zeit und der zeitgenössischen Mythos-Diskussion geprägten Ausdruck.

Dass für Strauß selbst im Zeitverständnis ein Spannungsverhältnis zwischen Ablauf und Dauer, Mythos und Geschichte besteht, reflektierte sein Essay „Beginnlosigkeit“: „Die Geschichte ist offen, der Mythos geschlossen“¹⁰¹

⁹⁸ Otto, a.a.O., S. 285.

⁹⁹ Görres, Glaube und Wissen, S. 32.

¹⁰⁰ Vgl. Otto, a.a.O., S. 287.

¹⁰¹ Beginnlosigkeit, S. 107.

1.3. Allegorie und Anspielung

In den Theaterstücken von Botho Strauß wird die aus den 'unergründlichen'¹⁰² Quellen der Vergangenheit schöpfende Bildebene, die durch die Gegenwart der Figuren und Geschichten mal zurückhaltender, mal aufdringlicher zur Geltung kommt, vor allem im allegorischen Sinn verstanden und gedeutet¹⁰³. Diese Art des allegorischen Verständnisses ist immer möglich, wird aber der Bedeutungsbreite der Anspielungen nicht immer gerecht. Im Unterschied zu anderen bildsprachlichen Ausdrucksformen tritt die Allegorie mit dem Anspruch auf, das 'Gemeinte', einen zumeist abstrakten, aber rational klar abgrenzbaren Vorstellungsinhalt nicht nur zu bedeuten, sondern das Gemeinte real vorzustellen, es nicht nur sichtbar zu machen, sondern es selbst zu sein. Ursprüngliche, „primäre Sinnzusammenhänge“ werden von dabei „durch den analogen (abstrakten) sekundären Sinnzusammenhang ergänzt oder sogar ganz ersetzt.“¹⁰⁴

In den Theaterstücken von Botho Strauß erweckt die sinnfällige Präsenz von Gestalten, Figuren und Figurenkonstellationen mit offensichtlich meta-sinnhaftem Zeichencharakter zunächst ganz eindeutig den Anschein von Allegorien, dazu wären als Beispiele also etwa der Einbruch einer Pan-Gestalt¹⁰⁵ in einen Ferienbungalow zu nennen, der Auftritt eines gigantischen minoischen Stiers¹⁰⁶ in einem nächtlichen Stadtpark oder die Befreiung eines Wappenadlers¹⁰⁷ aus einem Tierparkkäfig. Der in schauriger Erotik als

¹⁰² „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“ So beginnt Thomas Mann, den Roman „Joseph und seine Brüder“, ein Erzählwerk, das Botho Strauß im Gespräch mit Volker Hage eines der „gewaltigsten literarischen Unternehmen“ nannte, weil es die Sprache selbst zum „Brunnen der Vergangenheit“ werden lässt. Vgl. Hage, Schreiben ist eine Séance, S. 211. Vgl. auch Susanne Marschall, S. 54 f. Der subjektiv-literarische Zeitbegriff bei Botho Strauß wird hier bei Marshall im Gefolge von Gadamer's „Zeitanschauung des Abendlands“ und Kants „Kritik der reinen Vernunft“ als eine Anschauungsform der „Transzendentalen Ästhetik“ von Heideggers „Sein und Zeit“ abgegrenzt.

¹⁰³ Vgl. etwa Berka, Mythostheorie und Allegorik, S. 97 ff.

¹⁰⁴ Blank, Walter zum Stichwort „Allegorie“ in: Reallexikon der deutschen Literatur. Berlin/New York, 1997, S. 41.

¹⁰⁵ Vgl. „Die Fremdenführerin“, II. Akt, 5. Szene. Theaterstücke, Bd. II, S. 206.

¹⁰⁶ So z.B. in „Der Park“, III. Akt, 8. Szene. Theaterstücke, Bd. II, S. 123.

¹⁰⁷ Vgl. „Schlußchor“, III. Akt, 1. Szene. Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 461 ff. Diesen gerupften Vogel am Schluss des Stückes „Schlußchor“ konnte keiner der Rezensenten lustig finden, weil er nur als Wappenallegorese interpretiert wurde, vgl. Stadelmaier (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.2.1991): „Die Allegorie trieft. Deutschland tümelet. [...] So viele schräge deutsche Vögel zuvor. Der Adler war einer zuviel.“ oder Rühle (Die neue Ärztliche, 15.2.1991): „Das deutsche Rätsel bleibt in Form arrangierter Federn ein unverdaulicher Rest der Geschichte.“ oder Detje (Die Zeit, 14.2.1992): „Der Schlußchor ist spielbar, ja. Genießbar ist er nicht. In der Suppe schwimmt ein Giftpilz.“

„schlappes Wappen“ verspottete Adler verwandelte sich auf der Ebene mythischer Anspielungen von der Wappenallegorie in den mythischen Endzeitvogel „Hräsvelg“, den Aasgeier¹⁰⁸ und Leichenfledderer aus der Edda¹⁰⁹. In solchen Anspielungen stecken über die Allegorie hinaus sehr viele weiterführende, deutbare Details. Insgesamt bietet dieser Abgesang im letzten Akt, Anitas nationale Wahnsinnsarie am Ende von „Schlußchor“ einen gewaltigen Assoziationsreichtum zu literarischen, musikalischen und kulturgeschichtlichen Motiven, die sich erst als Anspielungen auf den Kontext des Stückes im weitesten Sinne deuten lassen¹¹⁰.

Aber die Szene wird von einem schnellen allegorischen Vorverständnis so weit überlagert, dass für die Tageskritik jedes genauere Hinsehen, jeder freie Blick

¹⁰⁸ Vgl. Kuhn, Die Edda, Bd. I, S. 42, (Das Lied von Wasthrudnir, Vers 37): „Hraesvelgr heißt, der an Himmels Ende sitzt, / In Adlerskleid ein Jöte“. (= ein 'Fresser' - A.d.V.) / Mit seinen Fittichen facht er den Wind über alle Völker“.

¹⁰⁹ Hräsvelg ist eine Figur der nordischen Mythen, ein Riese in Adlergestalt, ein Aasgeier. Vgl. ders., Die Edda, Bd. III, S. 23 (Gylfaginning, Vers 18): „Am nördlichen Ende des Himmels sitzt ein Riese, der Hraesvelgr (Leichenschwelger) heißt. Er hat Adlersgestalt, und wenn er fliegt, so entsteht der Wind unter seinen Fittichen.“

¹¹⁰ „... hörst du es? in der Luft: Das Dröhnen und Flattern? Die 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!“ Theaterstücke, Bd. II, S. 463. In einer solchen Ausmalung erinnert das Mythenzitat des apokalyptischen Aasgeiers „Hräsvelg“ aus der Edda an Celans Formulierung vom 'Grab in den Lüften' und damit an eine gar nicht alte mythische Zeit, in der unter demselben Nationalsymbol Leichenfledderer mächtig waren. Schon der Titel des Theaterstückes, spielt auf Schillers Ode an die Freude, den Text im Schlusschor von Beethovens neunter Symphonie an, die 1990 zu gegebenem Anlaß (dirigiert von Kurt Masur) auch an den Resten der Berliner Mauer ertönte. Im Kontext der Adler-Szene betrifft die Anspielung aber nicht nur die Zeit der Klassik oder die der Wiedervereinigung, sondern auch die Zeit dazwischen, in der die Musik zur Begleitmelodie des Nationalismus herabgewürdigt und dabei „**die Neunte Symphonie (Beethoven und Schiller)** schrecklich 'zurückgenommen' worden war“. (Hervorhebung vom Verfasser. Vgl. Hans Mayer, Das unglückliche Bewußtsein, S. 9.), indem Beethovens Neunte als musikalischer Hintergrund der Schlachtnachrichten zu trauriger Berühmtheit gelangte. So konnte diese 'Freude schöner Götterfunken' trotz Pink Floyd und Kurt Masur vor der gefallenen Mauer im letzten Akt von 'Schlußchor' nicht so recht ausbrechen, zumal Schillers Verheißung in Beethovens Schlusschor „alle Menschen werden Brüder“ Ost- und Westdeutschen wie doppelter Hohn in den Ohren klingt: Die sozialistischen Verbrüderungs-Verheißungen sind „in Form einer profanen Eschatologie [...] so sturzartig in sich zusammengebrochen, wie gewisse Sektenversprechen vom nahen Weltende“ (vgl. Strauß, Anschwellender Bocksgesang, S. 203).

Für Strauß hat die Widerlegung des berühmten und beliebten Schlußchors von Beethoven und Schiller ihren Ursprung dort, wo 'die deutsche Nachkriegsintelligenz' ihren 'Ursprung' hat: „in Hitler“ (vgl. Strauß, a.a.O.).

Herbert Grieshop (Vgl. Rhetorik des Augenblicks, S. 218), den die Untersuchung intertextueller „Schlußchor-Anspielungen auf die Tagebücher von Reck-Malleeczewen aufmerksam machte, die Strauß auch explizit als Quelle der Inspiration genannt hatte, gerät mit seiner Frage nach der Bedeutung des Schlußchores auch an einen Eintrag aus dem März 1938:

„Es ist bald Ostern und wie zum Hohn klingt, gerade jetzt in dieser Stunde, aus dem Radiogerät **der Schlußchor der Mattäuspassion** ..., ‚Wir setzen uns in Tränen nieder

schon durch frühzeitiges Abwinken verwischt war. Im Theater wurden die mythischen Anspielungen oft ausschließlich allegorisch verstanden und dadurch vielfach auch mißverstanden¹¹¹.

Die schnelle, partielle allegorische Motivdeutung ist sicher der leichtere hermeneutische Weg. Als Gattungsbegriff verlangte die Allegorie ursprünglich jedoch einen Konsens über die Sinnzusammenhänge von Bild- und Sachebene, der heute im Theater nicht mehr vorstellbar ist¹¹². In der aktuellen Allegorieforschung spiegelt sich diese Situation darin, dass seit den 70er Jahren in der „heterogenen Vielfalt der Ansätze weder eine einheitliche Begriffsbestimmung gelingen wollte noch eine überzeugende Funktionserklärung der Allegorie.“¹¹³

Auch mit der Lesart der Anspielung sind gewisse Ansprüche verbunden, denn sie „ist auf einen erkennenden und verstehenden Leser angewiesen. Der Autor, der diese Anspielungen einsetzt, rechnet mit einem Leser, der eine literarische Tradition (Vergangenheit) und literarische Zeitgenossenschaft (Gegenwart), also einen gemeinsamen kulturellen Horizont mit ihm teilt“¹¹⁴. Ein solcher Anspruch wächst vor einem Autor mit geradezu sagenhaftem „kulturellen Horizont“, einer Belesenheit und Intellektualität, die ihresgleichen so leicht nicht findet¹¹⁵. Es ist also durchaus auch naheliegend und verständlich, die Anspielungen lieber allegorisch zu lesen um sie gar nicht erst unter einen allzu hohen Anspruch geraten zu lassen. Das ist nicht einfach nur Gedankenfaulheit. Es gibt auch eine berechtigte Aversion gegen jede Art von Interpretation¹¹⁶, die

...‘ Deutschland, mein Deutschland ... ja, dieser Chor, das waren einst wir. Und nun?’
Hervorhebung vom Verfasser. Vgl. Reck-Malleczewen, S. 56.

¹¹¹ Vgl. außer Stadelmaiers Unverständnis gegenüber der „Allegorie“ in „Schlußchor“ (s.o.) auch die allegorische Interpretation der Vereinigung Titanias mit dem Stier in „Der Park“ bei Sigrid Berka, *Mythostheorie und Allegorik bei Botho Strauß*, S. 85: „Titania stellt nicht länger dar, sie *ist* in einer blutigen Mythe gelandet“.

¹¹² „Der zentrale allegorische Vorgang ist der einer Bild- bzw. Bedeutungsübertragung von der literalen auf eine andere Ebene, die als die eigentliche Bedeutungsebene angesehen wird. Voraussetzung dafür ist die historische, soziologische oder psychologisch fundierte Überzeugung, daß jene andere Ebene wirklich ist, auch wenn sie nicht vordergründig real, sondern ideal, geistig oder glaubensmäßig begründet ist. Ist dies nicht der Fall (wie in der Postmoderne) so kann es eine poetische Bildrede geben, aber keine Allegorie.“
Blank, *Stichwort „Allegorie“*. In: *Reallexikon der deutschen Literatur*, S. 45.

¹¹³ A.a.O., S.47.

¹¹⁴ Plett, *Die Kunst der Allusion*, S. 13.

¹¹⁵ Vgl. Luc Bondy, *Laudatio auf Botho Strauß*, S. 175: „Der Ruf ging ihm voraus, einer der brilliantesten Intellektuellen unserer Generation zu sein. Ein damals wichtiger Kritiker sagte mir: ‘Er ist so alt wie du, aber tausendmal intelligenter’, Danach wollte ich ihn nicht mehr kennenlernen“.

¹¹⁶ „Das Bestreben von Botho Strauß geht in eine andere Richtung. So beladen seine Stücke manchmal von Mythen und Zitatensind, so leidenschaftlich allergisch sind sie am Schluß

ihre Berechtigung vor allem aus der Bühnenwirksamkeit eines Stückes oder einer Szene bezieht.

Es ist auch für den Zuschauer zum Verständnis einer Szene nicht zwingend notwendig, etwa die griechischen Mythologie im Kopf zu haben. In „Der Park“ sind Titanias rätselhafte Auftritte auch ohne die Kenntnis der Minotaurus-Sage aus Ovids Metamorphosen reizvoll. Man muss die Erzählung von Pasiphaë und dem weißen Stier nicht kennen, um unmittelbar zu verstehen, dass Titania, die in ihrem Shakespeareschen Zauberbann verblendet nach dem Stier stöhnt, eine ins Lächerliche ebenso wie ins Monströse bzw. ins Groteske verzerrte Fratze des Eros vorstellt¹¹⁷. Durch die gebildete Kenntnis weiterer Hintergründe, etwa der durchgängigen literarischen Anspielungen auf Shakespeares Sommernachtstraum oder der mythologischen Assoziationsmöglichkeiten und Anspielung auf Europa oder Pasiphaë ist der direkten ikonischen Wucht, mit der das Bild des Stieres unmittelbar einleuchtet, nicht das Geringste an sinnfälliger Bühnenpräsenz hinzuzufügen - d.h. möglicherweise bekommt der literarisch vorbelastete Theaterbesucher aus der analytischen Distanz seiner literarischen Loge, zitatgewitzt und shakespearisch „angekränkt von des Gedankens Blässe“, weniger rote Ohren als sie ihm aus der unmittelbaren Konfrontation mit der Szene zu wünschen wären.

Die entscheidende Pointe der Anspielungen, vor allem die Pointen, die das Stück oder den Fortgang der Handlung vorantreiben müssen, sind in den Theaterstücken immer auch allegorisch selbsterklärend. Das heißt nicht, dass sie ausschließlich allegorisch zu verstehen seien oder dass dieser allegorisch interpretierbare Anteil einer Anspielung nicht auch sehr befremdlich sein kann¹¹⁸, aber selbst um ihre Befremdlichkeit als kalkuliertes Element der Handlung zu verstehen, müsste man den literarischen Hintergrund einer Anspielung nicht unbedingt identifizieren können. Das Problem der Unterscheidung von Allegorie und Anspielung ist aber nicht auf rezeptionsästhetische Fragen zwischen Verständlichkeit und Befremdlichkeit zu reduzieren. Sie zieht weitere Kreise und berührt die im vorausgehenden Kapitel beschriebenen Grundsatzfragen der Postmoderne-Diskussion. Die dem postmodernen Ansatz der allegorischen Strauß-Interpretation vorausgesetzte

gegen Interpretationen. Sie widersetzen sich ihnen merkwürdigerweise.“. Bondy, Die haben einen Regisseur gesucht für Kaldewey..., S. 224.

¹¹⁷ Vgl. Kapitel 2.5.

¹¹⁸ Vgl. die Schlußchor-Rezeption (s.o.).

Annahme, „daß wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen“¹¹⁹, hat mit dem traditionellen Allegorieverständnis einer Einheit von Signifikat und Signifikant nicht mehr viel zu tun. Wer wie Christa Bürger, Sigrid Berka und Peter Bürger in der allegorischen Strauß-Interpretation „so etwas wie Bedeutung“ von vornherein ausschließt, kann freilich auch mit dem Begriff der Anspielung nicht viel Freude haben. Der Charakter der Anspielung, der einem zentralen Kennzeichen der Allegorie hinsichtlich der Einheit von Zeichen und Bezeichnetem diametral widerspricht, öffnet die allegorische Einheit des Bedeutens auf eine Mehrschichtigkeit und Vervielfältigung der Bedeutungsnuancen hin und macht sich darin auch noch von der anderen Bedeutung des angespielten Bezugselements abhängig: „Anspielungen sind ihrem Wesen nach ‚relationale‘ Ereignisse; d.h., sie stehen in einem jeweils von Fall zu Fall zu bestimmenden Abhängigkeitsverhältnis zu einer wie auch immer gearteten historisch lokalisierbaren Formulierung.“¹²⁰ Noch weiter geht Bettina Plett, die in ihrer „Kunst der Allusion“ den Willen zum Spiel mit Hinweisen und Bezügen als charakteristischsten Beweggrund der literarischen Anspielung beschrieb und sich dabei nicht scheute, von ‚Abhängigkeit‘ zu reden und, je näher die Anspielung in die Nähe des Zitats rückt, sogar von einer Art geistiger ‚Verschuldung‘¹²¹:

„In der Anspielung manifestiert sich eine relativ konkrete, greifbare Abhängigkeit von bzw. Verwobenheit mit der literarischen Tradition. Diese Abhängigkeit ist in einem positiven, ggf. auch in einem epigonalen Sinne Zeichen ‚geistiger Verschuldung‘,“¹²². Die Form, in der sich die Anspielungen bei Botho Strauß darstellen, changiert zwar von der offenen über die eher verhüllten Anspielungen bis hin zu den kryptischen Anspielungen, die nur den wirklichen Kennern eines Urtextes oder den Fachleuten einer aktuellen philosophischen oder naturwissenschaftlichen Diskussion zugänglich sind. Aber im Unterschied zum Zitat im engeren Wortsinn sind die Anspielungen bei Strauß einem sehr stark nuancierenden, zuweilen auch kontroversen Prozess der Bedeutungs-Verschiebung und Erneuerung ausgesetzt. Ein Bestreiten aller Zusammenhänge bestimmt dagegen das poststrukturalistische Allegorie-Verständnis: „Die Allegorie /.../ verweist ja

¹¹⁹ Bürger, Das Verschwinden von Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke, S. 295.

¹²⁰ Wilss, Anspielungen, S. 3.

¹²¹ Der Begriff ist entliehen von Emerson, Quotation and Originality, S. 280.

von ihrer Struktur her schon auf einen Text, mit dem sie nur noch formal, nicht mehr inhaltlich übereinstimmt. Die poststrukturalistische Lesart der Allegorie trägt dieser Struktur Rechnung, wenn sie – wie Werner Hamacher mit Paul de Man – in der Allegorie das Gesetz der Nicht-Übereinstimmung, der Differenzialität am Werk sieht. Die Differenz besteht zwischen dem Zeichen und dem von ihm bezeichneten anderen – seinem Referenten, seiner Substanz, seinem Ursprung.“¹²³ Inhalt und Form werden in diesem Allegorie-Verständnis bei Berka nur noch theoretisch auseinandergehalten¹²⁴. Inhaltlich und terminologisch hat hier schon eine Konfusion stattgefunden, die den Begriff der Allegorie zum Etikett, zu einer ideologischen Präsupposition der Bedeutungslosigkeit gemacht hat, bzw. zu einem summarischen Makro-Mythologem poststrukturalistischer Etikettierung¹²⁵.

Durch diese programmatische Überlagerung von Diskurs und Sujet wird ein ergebnisoffenes Erkenntnisinteresse und damit alle weiterführenden Differenzierungen früh verstellt. Eine möglichst weit gehende und möglichst weit nachvollziehbare Differenzierung der Bedeutungsnuancen ist für eine Annäherung an die zum Teil recht komplexen Anspielungen im sekundären Diskurs die größte Herausforderung. Denn neben dem direktional und historisch lokalisierbaren Bezugselement beeinflusst der Kontext, in dem eine Anspielung bewusst angebracht wird oder eher zufällig stattfindet, ihre jeweilige Bedeutung und Funktion im Kontext des Monologs, der Szene oder des Stückes. Die kulturelle oder geistesgeschichtliche Richtung, in der angespielt wird, bestimmt jedoch allein das Bezugselement der Anspielung: „Wer Anspielungen hervorbringt, bedient sich einer Art Collagetechnik. Sein Material ist kein Stoff, der erst geformt werden muß; das Material ist vielmehr semantisch und formal bereits festgelegt. Das Bezugselement wird bei der

¹²² Plett, Die Kunst der Allusion, S. 11.

¹²³ Berka, Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, S. 101.

¹²⁴ „Die Arbeit (von Sigrid Berka: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß A.d.V.) leidet darunter, daß sie die Postulate des Poststrukturalismus ganz affirmativ aufnimmt.“ Braungart, Theophane Herrlichkeit, S. 298.

¹²⁵ Nach Derrida (,Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften‘, S. 401): „muß der strukturelle Diskurs über die Mythen, der *mytho-logische* Diskurs selbst *mythomorph* sein. Er muß die Form dessen haben, worüber er spricht.“ Diese mythologische Durchdringung des Diskurses, die Botho Strauß möglicherweise sogar begründet attestiert werden könnte, verfolgt auch Berkas allegorische Mythendeutung unter Berufung auf Derrida (Vgl. Berka, a.a.O., S. 119.) Damit entzieht sie einer möglichen Reflexion der mythomorphen Strukturen bei Botho Strauß die terminologische Basis.

Umsetzung in eine Anspielung nicht vernichtet, sondern bleibt in seiner spezifischen Besonderheit erhalten.“¹²⁶

So funktioniert, um nicht nur Stücke von Botho Strauß als Beispiel heranzuziehen, der Witz von der Welt und der Hose als Witz unabhängig von Becketts Endspiel wahrscheinlich sogar besser, weil man *nicht* weiß, dass er dort einer alten Frau von einem alten Mann in einer Mülltonne erzählt wird. Während die Allegorie als vergleichsweise autonome Größe wie die Pointe des Witzes im Kontext von Becketts ‚Endspiel‘ das Gemeinte verkörpert, ist die Anspielung sehr viel stärker ein vom Kontext abhängiges und bestimmtes Gestaltungselement.

Das allegorische Verständnis der mythischen Anspielungen in den Theaterstücken von Botho Strauß neigt auf der einen Seite sehr zur Isolierung und Verengung des Bedeutungshintergrundes, auf der anderen Seite zur überzogenen Allegorese, die den Theatertext mit ideosynkratischer Phantasie wie einen gnostischen Weisheitstext oder einen delphischen Orakelspruch behandelt. Diese Art der Deutung, die gerade in der Fixierung auf das allegorisch deutbare Detail überall versteckte Zusammenhänge und einen geheimen Hintersinn zu entdecken glaubt, fällt im Vergleich zur poststrukturalistischen Skepsis gegenüber der Möglichkeit von ‚Bedeutung‘ in das andere Extrem. Die in der Allegorese gefundene Bedeutungsfülle wirkt aber nicht immer schlüssig¹²⁷, sie bleibt oft zu allgemein und wird in ihrem Einfallsreichtum durch den Kontext der Theaterstücke nicht immer gedeckt. Diese Interpretationen gewinnen an Überzeugungskraft nicht proportional zu ihrer Phantasie, der im Sog der assoziativen Sinn-Potenzierung immer mehr allegorische Zusammenhänge und Abhängigkeiten innerhalb eines Stückes oder allegorische Abhängigkeiten von Allegorien anderer Stücke entdeckt¹²⁸. Selbst wenn geistreiche Allegoresen in sich stringent wirken, so können sie

¹²⁶ Wilss, Anspielungen, S. 3.

¹²⁷ Vgl. etwa bei Berka, S. 89: „Uhrzeit unterscheidet sich nur graphisch von Urzeit“. Dieser Satz der Deutung von Berka bezieht sich auf eine nächtliche Szene aus „Der Park“ (vgl. Theaterstücke, Bd. 2, S. 86 f), in der Titania ihre Aufdringlichkeit gegenüber Passanten mit der Frage beginnt „Können Sie mir bitte sagen, wie spät es ist?“. Das deutende Wortspiel von Uhrzeit und Urzeit trifft zwar inhaltlich einen Nerv der Szene, aber die allegorische Deutung verfehlt das Gewicht der Situationskomik, die vom Kontrast des Unvereinbaren lebt und nicht von einer Gleichsetzung und Indifferenz der Begriffe.

¹²⁸ Vgl. etwa Palm, Sich vielerlei Gestalt bewußt zu sein. Zu „Der Park“ In: Radix, Strauß lesen, S. 153 – 159. Dort insbesondere die Allegorese über den Stier auf S. 156 f.: „Der Stier starb im Goldenen Kalb, welches Mose seinerseits einschmelzen ließ. Die Hörner des Moses, lesen wir in der Zeitmauer von Ernst Jünger, sind Widder- und nicht mehr Stierhörner. Der Widder starb im Lamm. Das Lamm wurde geschlachtet. Es brachte Menschenfischer hervor.

doch im spielerischen Bereich zwischen den verschiedenen Bedeutungsschichten eines Stückes noch nicht einmal als rezeptionsästhetischer Kommentar hilfreich oder notwendig erscheinen. Anspielungen sind dagegen nicht nur eine „stilistische, rhetorische, spieltheoretische, soziologische, geschichtliche, kulturanthropologische, schematheoretische“¹²⁹, sondern vor allem auch eine literaturgeschichtliche Größe, die von Linguisten am liebsten sprechakttheoretisch¹³⁰ beschrieben wird, weil in ihr - zwischen mittelbaren, d.h. nur in der Anspielung indirekt vertretenen und unmittelbaren Emittenten und Rezipienten - so viele zeitlich, örtlich und kulturell so disparate schöpferische Prozesse in eins fallen, dass es zu ihrer Beschreibung ein erhebliches Maß an kombinatorischer Phantasie braucht. Die Anspielung ist also auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive eine schöpferische Leistung, „eine ars inveniendi par excellence“¹³¹. Zur Beschreibung dieser erfinderischen Dimensionen im spielerischen Bereich zwischen Zitat, Plagiat, Kryptomnesie¹³², Pastiche und Parodie reichen die ins Abstrakte führenden Deutungsmuster der Allegorie nicht mehr aus. Berka sucht in der Vermischung von Allegorik und Mythos den angemessenen Diskurs zur Erhellung der unzugänglicheren Ebenen im Theater von Botho Strauß, findet aber schon in der Festlegung auf den Allegorie-Begriff nicht den passenden Zugang, so dass ihr Diskurs im besten Fall parallel zur Entfaltung der Thematik des Mythischen bei Botho Strauß verlaufen kann. Auch für Chesterton war das Verhältnis von Allegorie und Mythologie von fragwürdigen Verwechslungen begleitet. Schon im 19. Jahrhundert galt die Frage als Herausforderung. Und Friedrich Creuzer versuchte durch sprachgeschichtliche Untersuchungen über den „Charakter des Mythos, seinen

Die Fische fraßen sich im Leviathan auf. Die Götter anonymisierten sich in den Massen. Oberon zerlöst den Stoff von seiner Wesenheit ‚in ihrer Menschenatmosphäre‘.“

¹²⁹ A.a.O.

¹³⁰ Im Gefolge des bekannten Aperçus von Wittgenstein „Worte sind auch Taten“. Vgl. a.a.O.

¹³¹ Wang, Modi Significandi, Logik der Tropen und Signum Signorum.

In: Ballmer/Posner(Hg.): Nachchomskysche Linguistik. Berlin S. 121.

Vgl. auch Wills, Anspielungen, S. 45: „Anspielungen sind in einem doppelten Sinn assoziationszentriert: Sie setzen voraus, daß nicht nur der Sender, sondern auch der Empfänger assoziationsfähig ist.“

¹³² Die Kryptomnesie ist eine „unbewußte Anlehnung an früher Gelesenes, in der Meinung eigenes zu produzieren“. Hellmut Rosenfeld zum Stichwort „Plagiat“ in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, S. 123.

Vgl. dazu auch Plett, Die Kunst der Allusion, S. 18.

Stufengang und sein Verhältnis zum Symbol und anderen Hauptarten des Ikonismus¹³³ die Nähe des Mythos zur Allegorie zu beschreiben¹³⁴.

Doch Chesterton sah nur in einer ganz deutlichen Abgrenzung zur abstrakten Gültigkeit der Allegorie und in einem konkreten und persönlichen, künstlerischen und sprachlichen, d.h. zum Ausdruck drängenden Interesse an der Dingwelt einen Schlüssel zum Verständnis der mythischen Dimension:

„Das begreift niemand, der nicht das empfunden hat, was man das schmerzliche Begehren des Künstlers nennen muß, in den wunderbaren Dingen, die er sieht, einen Sinn und eine Fabel zu finden; niemand, der nicht seinen Hunger nach Geheimnis kennt und seinen Zorn auf jeden Turm und jeden Baum, der ihm entrinnt, ohne daß er zu seiner Geschichte gekommen wäre. Er fühlt, daß nichts vollkommen ist, was man nicht ganz persönlich nimmt.

Sonst steht die große bewußtlose Schönheit der Welt in ihrem Garten wie eine Statue ohne Haupt. Noch der schwächlichste Dichter muß mit dem Turm und dem Baum ringen, bis sie sprechen als Titan oder Dryade. Es heißt oft, die Mythologie der Alten sei eine Personifikation von Naturkräften gewesen. Das stimmt auf gewisse Weise, aber der Satz bleibt doch höchst unbefriedigend, weil er impliziert, daß diese Kräfte Abstraktionen sind und die Personifikation etwas Künstliches ist. **Mythen sind keine Allegorien.**“¹³⁵

Der Grund, den Chesterton zur Kritik an der allegorischen Mythosdeutung anbringt, kann auch im Hinblick auf das literarische Spiel mit dem Mythos gelten und angewendet werden: Wenn schon in der Mythosforschung die Allegorese nur zu Gemeinplätzen, Tautologien und Trivialitäten findet¹³⁶, so sollte gerade in der Literatur, die den Mythos nicht als Weltanschauung sondern als poetische Form ernst nehmen will, die mutwillige Auflösung durch Abstraktion vermieden werden, denn das mythische Spiel braucht sich nicht

¹³³ Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, S. 90.

¹³⁴ Vgl. a.a.O., S: 95 f.: „Daß nun der Mythos in seiner ältesten Form durch gedrungene Kürze und momentane Totalität seiner Wirkung, sich nochgetreuer an das Symbol anschließe, und allmählig erst, abgewendet von ihm, sich in das Fließende auflöse“.

¹³⁵ Chesterton, Der Mensch und die Mythologien, S. 87. Hervorhebung vom Verfasser.

¹³⁶ S.o.: „Es gibt zu viele Universalschlüssel zur Mythologie, so wie es zu viele Geheimcodes in den Texten Shakespeares gibt. Alles ist phallisch, alles ist totemistisch,

um inhaltliche Überzeugungskraft oder Unangreifbarkeit kümmern, es muss sich nur konkret als Geschichte bzw. als geistreiche Form im Bild bewähren¹³⁷. Die Ernsthaftigkeit, mit der die Literatur den Mythos ins Spiel bringt, ist von einer anderen Qualität als es das abstrahierende Verständnis der Allegorese glaubhaft machen könnte. Die Wahrheit des Mythos kann in der Anspielung ihre spezifische ästhetische Autorität viel konkreter und präziser entwickeln. Und sie wird auch nur insofern überzeugen als sie sich in „freier Souveränität“ und als „Spielement“¹³⁸ vom Ernst der Autorität so weit löst, dass ihre unbedingte und im wörtlichen Sinn absolute, d.h. losgelöste Gültigkeit sich nicht mit dem abstrakten und allgemeingültigen Anspruch mischt, den etwa die Einsicht in eine moralische gültige Autorität vertreten könnte.

Für den semantischen Wert einer Anspielung kann also die Frage nach der Autorität des zitierten Assoziationshintergrundes ebenso entscheidend werden wie für den ästhetischen:

„In welchem Sinne glaubt ein Kind, es müsse unbedingt auf jeden zweiten Pflasterstein treten? /.../ Man führe das Kind in den Marmor eines klassischen Tempels mit seinen Mosaiken, wo es auf einem ganzen weiten, mit schwarzen und weißen Quadraten eingelegten Fußboden spielen kann, und es wird bereitwillig aus dieser Erfüllung seines müßigen, schwebenden Tagtraums das freie Feld eines ernsthaften, anmutigen Tanzes machen. Aber die Fliesen sind trotzdem kaum mehr oder weniger ‚wirklich‘, als sie es unter den Beschränkungen moderner Zeiten wären. Es eignet ihnen im Grunde kein sehr viel größerer Ernst, wenn man sie ernst nimmt. Ihnen kommt die Wahrhaftigkeit zu, die sie schon immer hatten: die Wahrhaftigkeit, welche die Kunst als Symbol der sehr realen Geistigkeit unter der Oberfläche des Lebens besitzt. Aber sie sind nur wahrhaftig in jenem Sinne, wie es die Kunst ist - und nicht im Sinne einer Moral. /.../ Für das Kind ist es

alles bezieht sich auf Aussaat und Ernte, alles kreist um Ahnengeister und Gräber, alles ist der goldene Zweig der Opferung, alles ist Sonne und Mond, alles ist alles.“ A.a.O., S: 86.

¹³⁷ „Wenn Shelley von der Wolke sagt, sie werde aufsteigen „wie das Kind aus dem Schoße, wie der Geist aus dem Grabe“ - dann könnte man natürlich den ersten Vergleich einem grobschlächtigen Geburtsmythos zuordnen und den zweiten als Überbleibsel einer Gespensterverehrung auffassen, die dann zum Ahnenkult wurde. Aber so geht man nicht mit einer Wolke um“ Chesterton, a.a.O., S. 88.

¹³⁸ Meyer, Das Zitat in der Erzählkunst, S. 17. Vgl. Plett, Die Kunst der Allusion, S, 26.

falsch, auf den falschen Pflasterstein zu treten, aber es erscheint ihm auf eine ganz andere Weise falsch, dem Hund auf den Schwanz zu treten.“¹³⁹

So wichtig Kulisse, Hintergrund, Imagination und Kontext für das Verständnis von Sinn und Intention einer, wie auch immer, scheinbar zwanghaften, oder scheinbar zweckfreien Erscheinung sein können, so relevant werden in den Anspielungen die brisanten Fragen von Standort und Intentionalität. Insbesondere, wenn Anspielungen in den Mythos spielen und die Möglichkeit moralischer Sichtweisen ausgeschlossen oder in Betracht gezogen werden müssten, werden die Fragen nach dem Standort virulent, von dem aus in eine bestimmte Richtung angespielt wird. Intention, Aussage und Wirkungsabsicht sind erst von daher deutlich genug auszumachen. Entscheidend für die ins Mythische gerichteten Anspielungen ist beispielsweise die distinktive Feststellung, ob der Standort der Anspielung im dramatischen Kontext noch außerhalb des Mythischen oder bereits als sein Bestandteil zu definieren ist. Die Definition von Wills zu Wesen und Funktion der Anspielung zeigt, wie eng die Frage nach der Richtung mit dem Wesen der Allusion verbunden ist: „Anspielungen stehen immer in einem Diskurszusammenhang, sie stellen eine spezifische Form intentionalen sprachlichen Handelns dar, wobei der Textkontext Art und Weise der Anspielung bestimmt, so wie umgekehrt die Anspielung den betreffenden Kontext in stilistischem, intellektuellem, moralischen oder soziokulturellem Sinn akzentuiert.“¹⁴⁰ Das gilt auch in der scheinbaren Zweckfreiheit des Spiels, denn die „metonymische Struktur“¹⁴¹ der literarischen Anspielung, die in einen eigenen literarischen Sinnzusammenhang andere Sinnzusammenhänge, wenn auch bruchstückhaft, so doch als „Fremdkörper“¹⁴² einführt, muss sich auf spezifische Denotationen und Konnotationen des Zitierten hin befragen lassen. Die Frage nach Richtung und Führung, die beim Rezipienten auch ein beträchtliches Maß an Bereitschaft voraussetzt, einer Richtung zu folgen, sich führen zu lassen bzw. mitzudenken, ist nicht im Widerspruch zum Spielerischen der Anspielung zu sehen. Auch das Mitspielen wird erst in den spielerischen Aspekten der Sprache interessant. Und die sprachlichen Möglichkeiten bieten ein kaum eingrenzbare Spielfeld. Will man, wie es der

¹³⁹ Chesterton, *Der Mensch und die Mythologien*, S. 88.

¹⁴⁰ Wilss, *Anspielungen*, S. 44.

¹⁴¹ Begrifflichkeit von Ben-Porat: *Poetics of Literary Allusion*, S. 107.

¹⁴² A.a.O., vgl. auch Plett, *Die Kunst der Allusion*, S. 28 f.

Begriff der Anspielung unterstellt, diese schwer zu beschreibenden Verständigungs-Möglichkeiten der Sprache als ein Spiel betrachten, so kann es sich kaum um ein Brettspiel handeln. Ein so raumgreifender, komplexer Vorgang wie die Allusion ist keinem Spiel vergleichbar, das man drinnen spielen könnte. Sprache hat aufgrund immenser Beweglichkeit nicht nur größten spielerischen Platzbedarf, sie findet auch - um im Bild des Spielfeldes zu bleiben - jeweils in einer bestimmten literarischen, kulturellen und kontextuellen Umgebung statt, in Landschaften aus Geistigem, Emotionalem und Imaginiertem. Diese landschaftlichen Gegebenheiten werden den Reiz des Spiels mindestens so sehr beeinflussen wie die Regeln:

„Language is a game, we are often told; but so it is a game with soft rules: not like chess, played on a board of abstract geometry, but rather like golf, to be played on this actual course or that.“¹⁴³

Die einfachsten Bedingungen des Mitspielens, d.h. den sukzessiven Vorgang der Aktualisierung einer literarischen Anspielung hat Bettina Plett¹⁴⁴ in vier verschiedene Phasen chronologisch geordnet. Nachdem in einem ersten Schritt die Zugehörigkeit des zitierten Fremdkörpers zu einem anderen Sinnzusammenhang erkannt bzw. wiedererkannt worden ist, muss der Rezipient den evozierten Text identifizieren¹⁴⁵, in einem dritten Stadium eine erste Interpretation des zitierenden Textes aufgrund der Kenntnis des zitierten überprüfen und modifizieren, um dann in einer vierten und letzten Phase durch die Vergegenwärtigung des ganzen evozierten Textes zu einer umfassenden Neuinterpretation des anspielenden Textes zu gelangen. Dadurch kann eine Erweiterung und Vertiefung des ursprünglichen Textverständnisses gelingen, die sich aus dem Verhältnis des zitierten mit dem zitierenden und ihrer jeweiligen unabhängigen Interpretation ein vielschichtiges Bild der fruchtbaren intertextuellen Spannungen und Zusammenhänge entwirft, das dann auch alle weiteren assoziativen und konnotativen Verhältnisse berücksichtigt. Ähnlich systematisch hat Plett in ihrer Arbeit über die „Allusion“, die sie als eine Sonderform der Anspielung vom Zitat strikt getrennt wissen will, die

¹⁴³ Vendler, Rezension zu „Syntax and semantics“ Vol. 9: Pragmatics, New York. In: Language 56, S. 209. Vgl. Wilss, Anspielungen, S. 20.

¹⁴⁴ Vgl. hier und im Folgenden Bettina Plett, Die Kunst der Allusion, S. 29 f.

¹⁴⁵ Die Identifikation wird hier in einem recht strengen Sinn verstanden: „Um eine Anspielung ganz im intendierten Sinne aktualisieren zu können, ist es unabdingbar

ganze Begrifflichkeit im Umfeld des Anspielungsbegriffs hinsichtlich notwendiger Abgrenzungen und offensichtlicher Überschneidungen sortiert. In einer recht übersichtlichen Graphik zeigt sie, wo es auch den Anspielungsbegriff beeinflussende Überschneidungen zu den Begriffen der Travestie, des geflügelten Wortes, der Parodie, der Verballhornung, des Cento oder der Pastiche gibt, während andere Begriffe wie Entlehnung und Plagiat leichter vom Anspielungsbegriff zu trennen sind¹⁴⁶. Für die Analyse der Anspielungen im Theater von Botho Strauß ist darüber hinaus die Überschneidung zum Begriff der Adaptation zu klären. Als Grenzfälle in diesem Bereich gelten die Stücke „Ithaka“ und „Lotphantasie“. Während es in „Lotphantasie“ noch eine Handlungsebene in der Gegenwart gibt, von der im Spiel auf die Ebene der biblischen Adaptation gewechselt (an-gespielt) werden kann, ist die abendfüllende Adaptation der Heimkehr-Gesänge aus der Odyssee ganz eindeutig keine Anspielung auf Homer mehr. In „Ithaka“ wären möglicherweise von der Ebene der Homer-Adaptation Anspielungen auf heute zu suchen, umgekehrt ist es nicht möglich. Wenn schon die Entlehnung bei Plett ein von der Anspielung getrennter Begriffe ist um wieviel mehr hat es für die Neubearbeitung eines Stoffes zu gelten, wie sie in „Ithaka“ vorliegt. Bemerkenswert ist immerhin, dass bei Plett die Anspielung im literarischen Bereich als Oberbegriff nicht nur für die „Allusion“ sondern auch für das „Zitat“ gilt. Damit ist das Zitat dem streng juristischen Konnotationsbereich enthoben, den es aus seiner etymologischen Herkunft noch vom lateinischen ‚citare‘ behalten hat: herbeirufen, vorladen, sich auf einen Zeugen berufen. Auch die ökonomischen Vergleiche Emersons können hier nicht gemeint sein, die vor bald hundert Jahren passend zum hohen britischen Stil- und Originalitäts-Bewusstsein und deutlich beeinflusst von Impetus einer kapitalistischen Durchdringung der Geisteswelt, die geistige „Originalität“, stets als Wertschöpfung verstanden wissen wollte und das „Zitieren“ als geistige Verschuldung¹⁴⁷.

notwendig, die Herkunft des Zitierten, also **Werk und Kontext** zu kennen.“ A.a.O. Hervorhebung vom Verfasser.

¹⁴⁶ Vgl. a.a.O. die Graphik auf S. 16.

¹⁴⁷ Eine schlüssige Imagination, wie das Zurückbezahlen mit Zins und Tilgung funktionieren könnte, wird man bei Emerson vergeblich suchen. Das heißt nicht, dass seiner Metaphorik die Konsequenz fehlt, im Gegenteil, Emersons Zitat-Verständnis hat gravierende Folgen: Wer zuviel zitiert, überschuldet sich und riskiert damit nicht nur seinen guten Ruf sondern auch geistigen Bankrott (sic!): „This vast mental indeptness has variety that pecunary dept has, – every variety of merit. The capitalist of either kind is hungry to lend as the consumer to borrow; and the transaction nomore indicates intellectual turpitude in the borrower than the simple fact of dept involves bankruptcy.“

Ein Zitat-Verständnis, das in die mythischen und biblischen Anspielungen bei Botho Strauß hineinspielen könnte, wäre wohl weniger von Emerson geprägt als von Walter Benjamin, der in seiner dritten geschichtsphilosophischen These das Zitieren mit messianischem Geschichtsdenken in Verbindung brachte:

„Erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour - welcher Tag eben der jüngste ist.“¹⁴⁸

Diese literarische Abwandlung der Erlösungshoffnung durch Erinnerung trägt der immensen Bedeutung der erinnerten Vergangenheit für einen emphatischen und universalen d.h. messianisch geprägten Zeit-Begriff Rechnung¹⁴⁹.

Die Vorstellung, dass es eine nicht näher bestimmte Summe alles Zitierbaren gibt, die das eigene Schreiben erst zu einer lohnenden Unternehmung macht, findet sich auch bei Botho Strauß:

„Wieso arbeite ich stundenlang an einem Satz? Das ist doch nicht mein eigenes Empfinden von Perfektion! Es muß doch ein tieferes Urbild dieses Satzes geben, das nicht allein aus meiner Subjektivität kommt, sondern von anderswoher: aus der Summe von Literatur, die ich kenne oder die überhaupt existiert.“ Vielleicht klinge das ein wenig zu religiös. „Aber ich glaube da eben fest dran – sonst hätte ich gar nichts, woran ich glaube: Das ist das große Archiv...“¹⁵⁰

Emerson, Quotation and Originality, S. 280.

¹⁴⁸ Benjamin, Sprache und Geschichte, S. 142.

¹⁴⁹ Vgl. George Steiner, Von realer Gegenwart, S. 302.

¹⁵⁰ Strauß im Gespräch mit Volker Hage, Schreiben ist eine Séance, S. 195.

2. Das Spiel mit griechischer Mythologie

2.1. Bacchus und Pan in „Die Fremdenführerin“

Dass eine Fremdenführerin, zumal als Titelgestalt eines Textes von Botho Strauß nicht nur Fremde führt, sondern vor allem **in** die Fremde, also ins Unbekannte, „Unbetretene“¹⁵¹, wurde der Theaterkritik zum Schlüssel des im Februar 1986 uraufgeführten Stückes „Die Fremdenführerin“. Auch die Richtung, die diese als harmlose touristische Unternehmung begonnene Führung in der Fremde nehmen würde, war offensichtlich: Strauß entführt sein Publikum „in den Mythos“¹⁵².

Schon der Ort der Handlung lässt keine Zweifel aufkommen, dass es sich um eine Reise mit Abstechern in die griechische Antike handeln würde: die erste Szene spielt im alten Stadion von Olympia. Eine junge Fremdenführerin (Kristine), die hier im typischen, standardisierten Routineton beflissener Reiseführer-Informationen in die antike Kultstätte einführt, hat am Ende ihrer Führung nur noch einen Gast, einen Lehrer (Martin), der sich gerne belehren lässt.

Aus dem touristischen Interesse entsteht schnell ein sehr persönliches: die bis zur Trivialität bekannte Geschichte des Liebesabenteuers in der Fremde bahnt sich an.

Tatsächlich bestreiten nur diese beiden Figuren das Stück, eine scheiternde Liebesgeschichte, von Anfang bis zum Ende. Sie werden lediglich um zwei stumme, kurz auftretende, in ihrer Bedeutung für die beiden Hauptfiguren aber entscheidende Statistenrollen ergänzt.

Es ist also ein Paar-Stück und doch nicht nur ein Stück für zwei, doppelbödig genug um die Trivialität mit mehrfachem Hintersinn auszustatten. Nicht ganz zufällig beginnt es in einer Kampfarena, denn es geht um den Kampf der Geschlechter und - aus einer anderen Perspektive - um den klassischen Konflikt der beiden shakespeareschen Erzrivalen Herz und Verstand.

¹⁵¹Vgl. Michaelis, Die Liebe? Kein Spiel. Botho Strauß: Die Fremdenführerin. In: Die Zeit, 21.2.1986

¹⁵² Vgl. Hensel, Boulevard in den Mythos. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 17.2.1986

Die zweite Szene zeigt Martin und Kristine schon nach gemeinsam verbrachter Nacht im Ferienbungalow, und die heilige Arena der ersten Szene mutiert im Verlauf des Stückes zum allgegenwärtigen kultischen Kampfplatz der widerstreitenden menschlichen Leidenschaften, Naturgewalten, Anziehungskräfte, Gefühle und Gedankenwelten, in denen schließlich die griechische Mythologie eine wesentliche Rolle spielt. So bekommt selbst die bildungsbeflissene Frage: „wurden eigentlich in Olympia auch geistige Wettkämpfe ausgetragen?“¹⁵³ trotz ihrer typisierend lehrerhaften Lächerlichkeit im weiteren Verlauf des Stückes durchaus ihr Recht. Denn von Anfang an stehen sich nicht nur die Geschlechter, sondern auch verschiedene Denkstrukturen einander gegenüber, die fast klischeehaft zugespitzt auf wenige Worte und Sätze stellvertretend für überpersonale Lebensentwürfe und geistige Traditionen stehen.

Gegen die geistigen und theoretischen Interessen des Lehrers bringt die Fremdenführerin bacchanale Lebenslust ins Spiel:

„Wenn Sie abends noch tanzen können, ist es mir egal, wie betrunken Sie sind.“¹⁵⁴

Auf der anderen Seite zeigt der Lehrer Martin, der als das touristische Gegenüber der Fremdenführerin mit seinen übereifrigen Zwischenfragen wie eine Karikatur der Schulmeisterlichkeit¹⁵⁵ erscheint, in der ersten eigenen Meinungsäußerung, dass er ein Vertreter des scharfsinnig-selbstkritischen abendländischen Geistes ist.

Als ihn die Fremdenführerin fragt, was er denn nun nach ihrer Führung von den Griechen denke, antwortet er: „Was ich denke? Oh, ich denke, die Griechen waren von Ruhmsucht zerfressen. Ich denke, viele waren außergewöhnlich eitle und hochmütige Menschen. Unerträgliche Angeber.“¹⁵⁶ Diese locker urteilende Einschätzung äußert einer, der sich seiner eigenen Position gar nicht so sicher ist¹⁵⁷ und seine Reise nach Griechenland ursprünglich als ideengeschichtliche Expedition verstand, der auf der Suche

¹⁵³ Theaterstücke, Bd. II, S.175.

¹⁵⁴ A.a.O., S.176.

¹⁵⁵ Der Lehrer wird auch von der Fremdenführerin bald erkannt:

„Kristine: Was ist los? Sind Sie Lehrer?

Martin: Natürlich bin ich Lehrer. Natürlich. Was denn sonst?

Kristine: Ich dachte mir's schon. Die Lehrer fragen immer diese typischen Fragen dazwischen.“ A.a.O.

¹⁵⁶ A.a.O.

¹⁵⁷ „Weil mir manches schief ging, dachte ich, ich sollte eine Zeitlang zu den Quellen gehen, dorthin, wo unsere Ideenwelt entstanden ist.“ A.a.O., S. 180.

nach den eigenen Wurzeln eine Klärung sucht. Diese Krise betrifft in erster Linie seinen Beruf, denn er hat sich ein halbes Jahr frei genommen, um sich klar zu werden, ob er „Lehrer sein will oder nicht“¹⁵⁸. Auf Kristines Frage, ob ihm sein Beruf Spaß macht, tritt seine grundsätzlichere geistige Ort- und Ratlosigkeit zutage:

„Ob es mir Spaß macht? Ha! da ist es wieder, das trübe Zauberwort! Die Schule soll Spaß machen. Ein Spaßmacher soll ich sein vor meiner Klasse! Soll ich mehr Spaß bringen, damit ein Siebzehnjähriger nicht zum zweitenmal versucht, aus dem zehnten Stock zu springen? Was soll ich tun? *W o h i n* erziehe ich meine Kinder? Für welche Welt, gegen welche Welt? Ich weiß es nicht mehr. Wir versuchen ihnen die Verzweiflung auszureden. Aber es gibt kein Leben ohne Verzweiflung, und wir haben nicht gelernt zu trösten.“¹⁵⁹

So ist durch die Exposition der Weg des Suchenden in die Welt des naturreligiös geprägten Mythos eröffnet. Doch die harmlos harmonisierenden Vorstellungen des Lehrers erfüllen sich nicht ganz so touristisch entspannt, wie er es sich vom griechischen *genius loci* erhofft: „*Wo ursprünglich alles heiter und gerade war*. Harmonisch, vernünftig, einfach nur die Quellen spüren, die Elemente spüren“¹⁶⁰.

Eher im Gegenteil findet der überreizte Mitteleuropäer auf seiner Suche nach dem Lebenssinn und seiner Reise zu den Wurzeln nicht eben Harmonie, Vernunft, Trost oder Beruhigung, sondern er stürzt in eine heillose Verwirrung der Sinne, die in Anspielungen auf Bacchus und Pan, am Ende sogar in einem leibhaftigen Auftritt einer Pan-Gestalt ihre allegorische Verdichtung findet. Die erste tiefe Verunsicherung seiner Gefühle erfährt der Lehrer, als die Fremdenführerin ihm gleich nach der ersten gemeinsam verbrachten Nacht von einem anderen erzählt: „Ich habe jemanden kennengelernt“ und „Ich glaube, ich habe mich furchtbar verliebt“. Darauf reagiert Martin zunächst ungläubig: „Ich glaube nicht, daß es diesen anderen gibt. Oder aber du sprichst von mir“¹⁶¹. Dann wird er wütend und reagiert, als er sie hinauswirft, ebenso uneindeutig wie eifersüchtig: „Geh! Komm wieder!“

¹⁵⁸ A.a.O., S. 179.

¹⁵⁹ A.a.O., S. 180.

¹⁶⁰ A.a.O.

¹⁶¹ A.a.O., S.177.

Der andere, der, wie sich später herausstellt Vassili¹⁶² heißt, trägt in vielfachen Anspielungen deutliche Züge des griechischen Wein- und Vegetationsgottes¹⁶³. Der Lehrer selbst nennt diesen unbekanntes Rivalen einmal bei seinem göttlichen Namen, als dieser Freund seiner Fremdenführerin reglos vor dem Ferienbugalow liegt und sie vorschlägt, ihn ins Bett zu tragen:

„In welches Bett? Nein, Kristin: das ist nicht dein Ernst ... **Deinen dreckigen Bacchus** willst du in mein Bett legen?“¹⁶⁴

Der bewusstlose Zustand Vassilis wird von Martin als Folge von Trunkenheit¹⁶⁵ verstanden. Damit ist das Bacchanale in der schwer beweglichen, schweigenden Leibhaftigkeit Vassilis unzweifelhaft auf der Bühne vertreten.

Ansonsten bewegt sich die Einschätzung der unbekanntes Person in den naheliegenden Erklärungsmustern des Lehrers: „*Einer von vielen, die es erwischt hat. Einer von vielen, die jung sind und nirgends einen Halt finden.*“¹⁶⁶

Das wenige, was Kristine Martin über Vassili erzählt, klingt im Vergleich dazu weitaus enthusiastischer und enthält weitere Anspielungen auf seine göttliche Herkunft:

„Kristine: Er hat uns alle durchschaut. Er hat, von uns aus, als einziger noch einmal dahintergeblickt. Was hinter dem Mensch-Sein ist.“¹⁶⁷

Dieser Position eines alles „Mensch-Sein“ durchschauenden Einblicks, eines Überblicks oder ‘Dahinter-Blickens’ nähern sich Figuren in den Theaterstücken von Botho Strauß des öfteren an¹⁶⁸. So erinnert auch der

¹⁶² Schon dieser Name ist in Rolf Michaelis' Theaterkritik eines von vielen Indizien, die auf eine übermenschliche Figur verweisen: „Mehr als seinen vom Wein betäubten Leib im Halbdunkel sehen wir von diesem /.../ nie. Doch spricht sein Name für ihn: Vassili, in dem der griechische Basilius (= der Königliche) nachklingt - ist er überhaupt menschlich?“ Michaelis, A.a.O.

¹⁶³ Vgl. in Hegels Charakterisierung der griechischen Gottheiten: ... „die Begeisterung, die noch ein Element des Natürlichen in sich trägt, die begeistigende Naturgewalt des Weins, Spiele, dramatische Aufführungen u.s.f. sind dem Dionysos zugeteilt.“ Hegel, Vorlesungen über Ästhetik. In: Sämtliche Werke, Stuttgart 1928. Bd. XIII, S.83

¹⁶⁴ Theaterstücke, Bd.II, S.181. Hervorhebung vom Verfasser.

¹⁶⁵ Vgl. a.a.O., S.183. „willst du mir zumuten, daß ich mich neben deinen betrunkenen Liebhaber ins Bett lege, oder wie denkst du?“

¹⁶⁶ A.a.O., S. 181.

¹⁶⁷ A.a.O., S. 177.

¹⁶⁸ Vgl. auch den ungewöhnlichen Überblick des alten Musikerpaares im Zwischenakt von „Kaldewey, Farce“ (A.a.O., S. 45):

Fotograph in „Schlußchor“ an das Göttliche, als er im Streit mit dem Chor sein Photographieren mit dem unbestechlichen Auge des göttlichen Gegenüber vergleicht¹⁶⁹.

In einer bemerkenswerten Parallelität der Anspielungen wird der so frech von Gott und Menschen redende Photograph des ersten „Schlußchor“-Aktes vom aufgebrauchten Chor zuletzt in bacchantischer Manier zerrissen¹⁷⁰.

Das gewaltigste bzw. gewalttätigste Bild der griechischen Mythologie, die Vorstellung, dass ein Mensch zerrissen wird, ist ein auffällig häufiges, direkt oder indirekt und zweimal (in „Schlußchor“ und in „Kaldewey, Farce“) sogar aktiv zitiertes Motiv in den Theaterstücken von Botho Strauß¹⁷¹.

In „Die Fremdenführerin“ kommt das Zerreißen nur metaphorisch als Ausdruck innerer Leidenschaftlichkeit und Unentschlossenheit vor. Dass im Verhältnis der „Fremdenführerin“ zu Vassili auf die griechische Götterwelt, das Typenhafte der mythischen 'Dominanten'¹⁷² und ihrer kultischen

„Der Mann: Komm her, Ich will dir etwas zeigen. Hier oben im Berg da gibt es eine Stelle, die ich oft besuche. Ich denke: es ist 'ne Lücke in der Natur der Dinge: - man hat dort eine ganz besondere Aussicht. Stell dich neben mich - so, ein bißchen höher noch. Nun sieh ... *Er öffnet einen Schlitz im weißen Vorhang.* Kannst du's erkennen?

Die Frau: Dort sind Menschen. Wer ist es? Was sind das für Leute dort?

Der Mann: Nicht wahr die Aussicht ist doch lohnend?

Die Frau: Da läuft eine - im beigen Kleid - sie sieht ja aus wie ich! ...

Das bin ja ich! Und du bist auch dabei! Du stolperst durch die Tür, du sitzt auf einem Stuhl, du holst dir Milch /.../

Der Mann: Dort auf vorgeschobenem Fels, du siehst, über steiler Wand und leerem Grund, hält einer uns gefangen und bleiben wir erhalten, verflucht in eine ewige Komödie, verbannt ins Grauen heftiger Belustigung. So überleben wir und wiederholen uns und werden's wohl für alle Zeiten tun.“

¹⁶⁹ „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. Und selbst Sie, werthe Damen und Herren, verzehren sich nach dem einen Auge, das sie überblickt, das Ihre wahre Gestalt ans Licht befördert! Erkante wollen Sie sein!“

aus dem ersten Akt von „Schlußchor“, Theaterstücke, Bd. II, S.423.

¹⁷⁰ Vgl. dazu auch Kapitel 2.4. Dionysisches in „Kaldewey, Farce“.

Im Unterschied zu „Kaldewey, Farce“, wo diese Anspielung auf den Dionysoskult, das Zerreißen eines Menschen unmissverständlich und offen auf der Bühne gezeigt wird, bleibt dem Regisseur bei der Inszenierung „Schlußchor“ ein gewisser Spielraum in der Deutlichkeit, weil die Gewalttat im Dunkeln stattfindet: „*Dunkel. mehrstimmiger Chorgesang. Wenn es wieder hell wird, liegen vom Fotografen nur noch ein Bündel Kleider und die Schuhe auf dem Boden.*“ A.a.O., S. 423.

Die Düsseldorfer „Schlußchor“-Inszenierung ging hier stark in eine kannibalistische Richtung: Die Chormitglieder rülpten verlegen, schnippten ein Knörpelchen weg, oder entfernten sich ein Fetzen Fleisch zwischen den Zähnen; die Regieanweisung ist an dieser Stelle jedoch eher dezent.

¹⁷¹ Siehe unten, Kapitel 2.2. und 2.4.

¹⁷² Vgl. C.G. Jung, Mythendeutung, S. 680.

Verehrung¹⁷³ angespielt wird, ist in der Theaterkritik schnell verstanden worden. So hat etwa Rolf Michaelis aus der Information der Fremdenführerin über ihren Freund Vassili, er sei „Sohn des Dirigenten“¹⁷⁴ geschlossen: „Ist er, Sohn des „Chefdirigenten“ gar einer der olympischen Götter um den Chefgott Zeus? Pan in der Gestalt eines genialen Clochards?“¹⁷⁵

Nun ist der Gedanke an den bocksfüßigen und gehörnten Hirtengott Pan insofern nicht ganz abwegig, als andere Anspielungen im Stück ganz unmissverständlich auf diesen Gott zielen, der am liebsten Nymphen jagt und dessen Erscheinen stets mit Scheu und Flüchtigkeit verbunden ist. Doch die Bedeutung des Pan-Auftritts und die Einbrüche des Panhaften bzw. 'Panischen' im II. Akt des Stückes gehen in eine etwas andere Richtung als die Auftritte Vassilis. Wenn Kristine von den Leiden ihres Freundes sagt, es sei „diese fürchterliche Unruhe, die ihn in Fetzen reißt“¹⁷⁶, dann erinnert das Motiv der Unruhe zwar durchaus an Pan, aber in der ungewöhnlichen Drastik der Wortwahl liegt eine noch deutlichere Anspielung vor, auf dieses Zerreißen bei lebendigem Leib, das der Überlieferung nach den orgiastischen Höhepunkt des dionysischen Fruchtbarkeitskultes bildete. Auch die trunkene Darstellung Vassilis¹⁷⁷ und die immer wieder auftretende Konfrontation einer nüchternen Lebenseinstellung¹⁷⁸ mit der trunkenen, exzessiven oder enthusiastischen im Gespräch zwischen Martin und Kristine verweisen in diese Richtung:

„, Martin: Hej, Fremdenführerin. Wie geht das Leben?
Suchst Du wieder jemand zum Tanzen?
Kristine: Das Leben ist rund. Man rutscht überall
runter.“¹⁷⁹

¹⁷³ Auch die Regieanweisung des wortlosen 5. Bildes im ersten Akt zeigt in einer verkatert-alltäglichen Morgenszene Elemente religiöser Verehrung:
„Am nächsten Morgen. Hinter der Glasfront sitzt Vassili kaum bekleidet auf der Bettkante. er kramt aus seinem Beutel Zigaretten und eine kleine Flasche Schnaps. Kristine kommt von rechts durch den Vorgarten. Vassili steht auf und stellt sich hinter die Scheibe. Kristine fährt mit beiden Händen über das Glas und gleitet langsam auf die Knie.“ Theaterstücke, Bd. II, S. 183:

¹⁷⁴ A.a.O.: „, Einer der dirigiert. *Sie deutet es mit dem Armen an.* Ein Chefdirigent, glaube ich.“

¹⁷⁵ Michaelis, Die Liebe? Kein Spiel. Botho Strauß: Die Fremdenführerin. In: Die Zeit, 21.2.1986

¹⁷⁶ Theaterstücke, Bd. II, S.182.

¹⁷⁷ Kristine: „,Der hat gelebt. Es gibt nichts zu lachen, wenn einer am Ende ist. Er trinkt.“ A.a.O., S.178.

¹⁷⁸ „,Hör zu: Ich bin mehr als zwanzig Jahre älter als du. Manch einer würde sich an den Kopf greifen und sagen, das kann doch niemals gutgehen. Die Affäre von Olympia, nun ja mehr nicht und dabei soll es bleiben. Wenn Erfahrung und Verstand allein das Sagen hätten. Nur, dagegen spricht: ich hatte nie Affären und werde niemals welche haben.“ A.a.O., S.185.

¹⁷⁹ A.a.O.

Der Lehrer bewegt sich in seiner Fremdheit auf verschiedenen Ebenen zwischen dem bildungstouristischen Ideal der Eigenständigkeit und Überlegenheit auf der einen und seiner offensichtlichen Angewiesenheit auf die Fremdenführerin auf der anderen Seite. Darüber hinaus muss er sich an die ungeheuerliche Tatsache gewöhnen, dass Kristine sich nicht um ihn kümmert, sondern um diesen anderen, Vassili. Kristine bleibt entgegen ihren eigenen Beteuerungen, „Ich werde schon loskommen von ihm“¹⁸⁰, auch nach dem Tod Vassilis dieser schweigenden Rätselgestalt näher als dem neuen Bekannten. Das überspielt sie, wenn sie zu Martin sagt: „er hat sich hinübergetrunken. Das war's. Das war alles“¹⁸¹. Aber ihre Gedanken bleiben an dem hängen, was sie anfaszierte: „Irgendwas hat er noch gesagt, das ich nicht verstanden habe“¹⁸². So scheint Martin nachträglich Recht zu bekommen mit seinem Vorwurf an Kristine: „du suchst die blinde Abhängigkeit. Du suchst nicht Liebe, die die Augen öffnet, Liebe zwischen zwei deutlichen, selbstbewußten Menschen.“¹⁸³

Dieser Gegenentwurf des klaren Blickes, in dem auch ein alter Liebes- bzw. Erkenntnisbegriff steckt, ist jedoch auch für Martin nur eine theoretische Idealvorstellung. Zu sehr hat er sich selbst schon in den süßen Sog der „blinden Abhängigkeit“ begeben. So wirkt er auf Kristine nur unglaublich: „Du bist kein Lehrer. Du bist ein schlimmer Pedant. Ein Moralpriester“¹⁸⁴ und an anderer Stelle: „Ich weiß nicht, wer du wirklich bist. Vielleicht bloß ein Maulheld oder ein Schwindler. Vielleicht ein Unmensch ... aber mein Mann, mein Mann“¹⁸⁵.

Kristines durchaus widersprüchlicher Charakter läßt sich nicht einfach logisch, eher schon psychologisch oder psychopathologisch und besonders gut eben als mythologische Anspielungen auf den Dionysoskult verstehen.

Die Gleichzeitigkeit von selbstvergessener Devotion, von Exzess, Abgrund, Wahn, einem verzweiferten Bewußtsein, schierer Lebenslust und sexueller Libertinage sind bei Kristine so nahe an dem für die Dionysos-Verehrung typischen Frauenideal¹⁸⁶ gestaltet, dass Rolf Michaelis zu Recht eine bemerkenswerte Spannung zwischen Namen und Charakter feststellte:

¹⁸⁰ A.a.O., S.182.

¹⁸¹ A.a.O., S.194.

¹⁸² A.a.O.

¹⁸³ A.a.O., S.192 f.

¹⁸⁴ A.a.O., S. 189.

¹⁸⁵ A.a.O., S. 194 f.

¹⁸⁶ Vgl. Tripp, S. 162 f.

„verwirrend, die Frau mit dem heidnischen Lebensgesetz und dem christlichen Namen.“¹⁸⁷

In der Art, in der Kristine das Zerreißen als emotionale Metapher auf sich hin ebenso anwendet wie zuvor auf Vassili, zeigt ihre eigene innere Verwandtschaft zum Dionysischen ebenso wie die Distanz, die sie zu Martin, ihrem immer noch leidenschaftlich nüchternen Liebhaber und Gegenüber empfindet:

„Ich zerreiße mich, ich fühle mich wahrhaftig in
Stücke gerissen, ich weiß nicht mehr, wo ich
hingehöre, und du redest mit mir so rüde ... so
unwürdig!“¹⁸⁸

Die Anspielungen auf das Dionysische polarisieren die Personenkonstellation so weit, dass Vassili und Kristine gegen Martin und sein zunehmend ungläubwürdiges Festhalten an Nüchternheit und Vernunft stehen. Doch dann wechselt im zweiten Akt mit dem dramatischen Konfliktfeld auch der thematische Bereich der Anspielungen von Dionysos zu Pan. Die letzte der 14 Szenen des ersten Aktes enthält die Nachricht vom Tod Vassilis. Damit fällt im Kampf der Geschlechter das Eifersuchtsmotiv aus und der Erwartungsdruck der weiteren Handlung liegt einzig auf der Frage einer Verständigung zwischen Martin und Kristine. Dabei verschiebt sich auch der dramatische Konflikt in der Konstellation: die dialektische Spannung im Charakter Kristines verlagert sich in den zunächst eher eindeutig erscheinenden Martin, wodurch das bereits bekannte Spannungspotential zwischen Martin und Kristine noch gesteigert wird.

Auch die Gegenwart mythischer Anspielung wird aufdringlicher, so dass Michaelis nach der Berliner Uraufführung von Luc Bondy den Eindruck hatte: „Satz um Satz gräbt sich das neue Stück in den mythischen Untergrund. Jeder Schritt unsicheres Gelände. Überall droht/lockt doppelter Boden. Alles beginnt im Zwielficht zu spielen“¹⁸⁹. Was Michaelis „Zwielficht“ nennt, heißt in der Regieanweisung von Botho Strauß „*Lichtbruch*“ und es wird von dem dramaturgisch auch nicht so leicht übersetzbaren Begriff „*Zeitzeichen*“ begleitet. „*Zeitzeichen und Lichtbruch*“ stehen im zweiten Akt als Regieanweisungen jeweils zwischen den neun einzelnen Bildern bzw. am Ende

¹⁸⁷ Weiter heißt es: „Ganz tänzerisches Naturwesen und ganz disziplinierte Schauspielerin hat sie immer neue Einfälle, den nach 'Plan' lebenden Mann aus der Rolle, aus der Ruhe zu bringen“ Michaelis, a.a.O.

¹⁸⁸ „Die Fremdenführerin“, Theaterstücke, Bd. II, S. 188.

¹⁸⁹ Michaelis, a.a.O.

der acht Szenen, in denen Martin und Kristine einen Weg der Verständigung suchen. Am Ende der neunten Szene und damit am Ende des Stückes liest Martin aus Ovids Metamorphosen¹⁹⁰ die Passage von Pans vergeblicher Jagd nach der Nymphe Syrinx vor, so dass sich vom Schlussmonolog her ein Schlüssel zum Verständnis bzw. eine Auflösung der für uneingeweihte mehr oder weniger rätselhaften mythischen Anspielungen im II. Akt ergibt. Die den „Lichtbruch“ begleitende Regieanweisung „Das Zeitzeichen“ ist in einer Fußnote als Einbruch einer ganz anderen, erschreckenden Realität unmöglicher Verständigung regietechnisch ein wenig genauer beschrieben: „Pan-Rufe und Stimmen-Bumerang; ein verwirbeltes Echo von Sätzen, die Martin und Kristine in der Szene gewechselt haben, nähert sich, fällt in den Raum ein und zieht wieder ab.“¹⁹¹

Im zweiten Akt scheitern die Versuche der beiden Hauptpersonen, einander zu verstehen, vertraut zu werden, oder, wie es der Lehrer am Ende des ersten Aktes formuliert, „einander glaubwürdig“¹⁹² zu werden. Die Charaktere werden unberechenbarer und wechseln die Charaktere ihre Eigenschaften. Am Ende steht ein tragisches und selbstzerstörerisches Verfallen-Sein auf Seiten des anfangs so souveränen und distanzierten Reisenden einer vergleichsweise freien Fremdenführerin gegenüber, so dass das Stück schließlich in die Abreise des Mädchens mündet, das einen verlassenen und verwarlosenden Mann zurückläßt, der seine Verlassenheit im Schlussmonolog reflektiert, einem längeren Zitat aus Ovid. Davor wechseln in den Versuchen einander „glaubwürdig“ zu werden die Worte so schnell ihre Richtung, ihr Klischee und ihre Tonart zwischen Angriff¹⁹³ und Selbstbezeichnung¹⁹⁴, Aggression¹⁹⁵ und Zärtlichkeit¹⁹⁶, Pathos¹⁹⁷ und Small-Talk¹⁹⁸, dass man nur noch schwerlich von Charakteren und ihrer Entwicklung sprechen kann. Eher wirken die

¹⁹⁰ Aus Ovid, Metamorphosen, 1. Buch, Verse 705 bis 715.

¹⁹¹ Theaterstücke, Bd. II, S. 197.

¹⁹² A.a.O., S. 195.

¹⁹³ „Schweig! Halt den Mund! /.../Was bist du für ein neuartiges Gezücht? Was für ein Typ von Frau? Keine Lulu, keine Lola. Bloß ein Hauch von einem Leib und dein Trieb ist ein Rhinoceros. Ein Schemen bist du bloß, der schutzsüchtig huscht von Mensch zu Mensch. Ein Schemen ängstlicher Genußsucht, ein Schemen panischer Anhänglichkeit.“ A.a.O., S. 202.

¹⁹⁴ „Ich sehe, daß ich keinen Einfluß auf dich habe“ A.a.O., S. 203.

¹⁹⁵ „Peng Peng, Peng. Mein Gott, würde ich gerne in die Luft ballern!“ A.a.O., S. 202.

¹⁹⁶ „Halt mich“ ... „Nimm mich“ A.a.O., S.205.

¹⁹⁷ „Ich glaub wir sind die Letzten überhaupt. Das letzte Paar auf dieser Welt.“ A.a.O., S. 204.

¹⁹⁸ „wenn du einkaufen gehst ... als du neulich einkaufen warst ... wenn du vom Einkaufen zurückkommst...“ A.a.O., S. 204.

Dialoge wie Charakterexperimente, in denen alle möglichen Verhältnisse und Beziehungen durchgespielt werden, von den gewalttätigen über die hedonistischen bis zu den devoten oder schicksalsgläubigen, immer in der Hoffnung, dass irgendeines der angetippten Klischees passen könnte. Dabei scheut der Dialog nicht die Extreme: „Du strahlst vor Rache“ oder: „ich könnte dich töten. Aber einfacher wäre es wohl, ich ließe dich allein“¹⁹⁹. Mit verletzenden Worten wie mit den bloßen Händen sucht Martin (hier ganz in der Rolle seines kriegerischen Namens²⁰⁰) das Abhängigkeitsverhältnis zu erzwingen:

„*Er packt sie im Nacken. Ich will, dass du gelehrig bist. Dich nehme ich! Damit du meine Spur aufnimmst. Dich nehme ich und drücke dein Gesicht in meine Spur!*“²⁰¹

Doch so sehr *Kristine* auf diese Abhängigkeits-Attitüden von Eros und Gewalt auch eingeht, ihn „mein Freund, mein Herr“ nennt und devot beteuert: „Ich will dir's schenken, komm, nur schenken gibt es, schenken bis auf den leeren Grund“²⁰², so gründlich misslingt die zuvor beschworene Glaubwürdigkeit. Am Ende sind die Figuren als Charaktere entblößt, oder, wie Luc Bondy es formulierte, keine Individuen mehr²⁰³.

Während Bacchus im ersten Akt in direkter Anspielung etwa im Konflikt um seine Personifikation in Vassili ebenso wie in den indirekten Anspielungen auf das trunkene Leben zusammenfassend etwa für die radikale Hingabe und den aller Menschenvernunft entrückten, enthusiastischen Sinneszustand steht, haben die Anspielungen auf Pan im zweiten Akt sehr viel deutlicher mit dem Phänomen missglückter Kommunikation und ganz plakativ mit dem im Schlussmonolog vorgelesenen Scheitern Pans auf seiner Jagd nach Syrinx, also mit dem vergeblichen Bemühen und dem Scheitern einer Geschichte zu tun.

¹⁹⁹ A.a.O., S. 203.

²⁰⁰ „Martin“ von „Mars“.

²⁰¹ A.a.O., S. 203.

²⁰² A.a.O., S. 205.

²⁰³ Luc Bondy, der Regisseur der Uraufführung antwortete seinem Interviewpartner auf die Frage, wie die Figuren am Ende des Stückes da stünden, nachdem sie in gewisser Weise eine Prüfung hinter sich haben: „In der Fremdenführerin stehen sie überhaupt nicht mehr da. Sie trennen sich, einer ist in der Erinnerung des anderen, es ist nur etwas an ihnen passiert. Am Schluß haben sie aber keine Individualität mehr.“ Bondy, Die haben einen Regisseur gesucht für Kalldewey ...

Ein Gespräch mit Peter Krumme in Berlin am 6. September 1986. In: Radix, Michael (Hg.), Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 223.

Ein Scheitern ist in dem enthusiastischen Zustand, für den der Weingott stehen soll, durchaus schon angelegt. Er wird auch in den alten Erzählungen des Mythos häufig nicht anders dargestellt als ein zwiespältiger Zustand, sogar als Instrument göttlicher Rache. So können die enthusiastischen Bacchantinnen in ihrem wahnhaft verblendeten religiösen Zustand auch ihnen nahe stehende Personen umbringen²⁰⁴.

Die leibhafte Erscheinung einer Pan-Gestalt wirkt im II. Akt, was die Anspielungen auf das Mythische betrifft, sehr gewichtig. Diesen Auftritt von der Form der Anspielung nicht allzu aufdringlich in den Bereich des Zitates zu rücken, war auch für die Regie eine große Herausforderung²⁰⁵.

Inhaltlich bricht dieses merkwürdige göttliche Tier an einer sehr prägnanten Stelle in den Dialog des Paares ein. Gerade sind Martin und *Kristine* so weit, ihre völlige Verschiedenheit, ihr Nicht-Erkennen und ihr gegenseitiges Unverständnis dialektisch als komplementär, bzw. synthetisch als neue Qualität und damit versöhnbar als „Bund“ zu begreifen:

„Kristine: Du erkennst mich nicht.

Obwohl ich doch ganz deutlich bin.

Martin: Du hast mich nicht erkannt.

Du hast mich nie gesehen.

²⁰⁴ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, 3. Buch, Verse 710 bis 731.

²⁰⁵ Luc Bondy beschrieb dieses Problem, als man ihn auf die Verstärkung der mythischen Anspielungen vom ersten zum zweiten Akt ansprach: „KRUMME: Formal sind sie durch den ersten und den zweiten Teil schon getrennt. Vielleicht hätte man im ersten Teil bereits mehr suchen sollen, wo sich Ansätze zum Mythos finden, die im zweiten Teil dann so dominieren.

BONDY: Ja, aber darin sehe ich gerade das Problem: Dieses Problem bleibt hier zu theoretisch, ich meine die Geschichte mit dem Pan. Ich finde sie in einer Hinsicht schön, und zwar nicht die Erscheinung des Pan, sondern die Vorstellung, daß alles still ist. Diese hätte weiter vertieft werden müssen, was das eigentlich heißt, so ein Mittagsstillstand. ›Le démon de midi‹ nennt man im Französischen jemanden, der mit 50 plötzlich seine Frau verlässt, das ist es, was mich an dieser Pan-Geschichte fasziniert: Die Erscheinung von Pan selbst funktioniert nicht mehr. Sie bleibt zu zitathaft. Vielleicht würde sie in einem Film funktionieren. In einem Film könnte man jemanden auf dem Rasen hüpfen lassen, in der Ferne, und vor den beiden wegrennen lassen. Man könnte sich vorstellen, daß sie plötzlich gucken, und vor ihnen rast so ein merkwürdiges Tier weg. Im Theater ist das sofort ein Schauspieler, der das darstellt, und ein Kunstgriff. Im Film könnte man sich folgendes vorstellen: Sie sind nachts da, und aus einem Baum fällt plötzlich so ein merkwürdiges Tier. Das fände ich toller.“ Bondy, Die haben einen Regisseur gesucht für Kaldewey ... Ein Gespräch mit Peter Krumme in Berlin am 6. September 1986. In: Radix, Michael (Hg.), Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 220.

Kristine: Von nun an wirst du wissen, daß ich immer die Frau 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 /.../

Kristine: Gehen wir jetzt?

Martin: Ja. Wir gehen. *In diesem Augenblick erscheint im Fenster eine Pan-Gestalt. Kristine springt auf, und beide dreschen unverzüglich aufeinander ein, sie mit dem Fächer, die Gestalt mit der Narrenpritsche. Nach dem sie den Eindringling verschlagen hat, sinkt Kristine mit dem Rücken zur Wand zu Boden.*

Kristine: *leise* Hilfe ... Hilfe ... Wer war das?

Martin: Ich. *Zeitzeichen, Lichtbruch*²⁰⁶

Im Kontrast der Gewalttätigkeit, dieses Intermezzos aus Schalk, Gewalt und Schrecken zu der eben sich anbahnenden Harmonie des Paares und der geistigen Annäherung an eine Synthese wird Pan hier auch zu einer Allegorie scheiternder Dialektik. Indem Martin den von Kristine bekämpften Pan-Einbruch überraschend als eigenen Auftritt bzw. den eines Alter-ego deutet - „Wer war das? Martin: Ich.“ - wird deutlich, dass es in Martins Charakter eine Rückseite gibt, dass all das Konsequente, Berechenbare, Folgerichtige, Vernünftige und Stringente auf einem unberechenbaren, eruptiven Untergrund gebaut ist. Dennoch ist Pan auch eine Figur, die als ein Drittes zwischen den beiden Hauptfiguren auftritt. So kann Pan in dieser Bedeutung ebenso wie in seiner „verwirbelten“²⁰⁷, d.h. Schrecken und Verwirrung stiftenden Bedeutung als Rückseite des sinnvollen Gesprächs verstanden werden und gerade an dieser Stelle noch grundsätzlicher als eine Infragestellung dialektischer Verstehensprozesse überhaupt. Insofern diese Infragestellung jedoch selbst dialektisch ist, müsste man, um der Endlosschleife des Widerspruchs zu entkommen, konkreter sagen: das Pan-Motiv zerstört die Illusion, dass es ein Verstehen gegen alle Widersprüche gibt.

²⁰⁶ Theaterstücke, Bd. II, S. 206.

²⁰⁷ Vgl. A.a.O. , S. 197:

„Pan-Rufe und Stimmen-Bumerang; ein verwirbeltes Echo von Sätzen“.

Auf dieser Ebene ist auch der Schlussmonolog in bemerkenswerter Hinsicht doppeldeutig, weil er das Verstehensproblem von der Geschichte zwischen Martin und Kristine auf eine grundsätzlichere, kunsttheoretische oder gar sprachtheoretische Metaebene hebt: Der von Kristine verlassene Martin liest aus Ovids Metamorphosen die Geschichte von Pan vor, der vergeblich der Nymphe Syrinx nachjagt, sie aber nicht selbst bekommt, sondern nur den Begriff von ihr bzw. den Namen (Syrinx ist der griechische Begriff für das Schilfrohr) und eine Erinnerung in der Form schöner Töne: das Instrument der Weidenflöte.

Mit dieser Geschichte ist natürlich in erster Linie und in nahezu trivialer Deutlichkeit²⁰⁸ Martins eigene Situation reflektiert. Auf einer zweiten Ebene wird durch die Fortsetzung des Ovid-Zitats die Rahmenerzählung eingeführt. Der Erzähler dieser Geschichte ist bei Ovid der Götterbote Merkur und sein Zuhörer der hundertäugige Argus, der alles sieht und nie ganz schläft, weil einige seiner vielen Augen immer offen bleiben. Der größere Zusammenhang in Ovids Metamorphosen lässt erkennen, dass Merkur hier im Auftrag von Zeus unterwegs ist, die von der eifersüchtigen Hera in eine Kuh verwandelte Geliebte des Zeus von ihrem Wächter Argus zu befreien.

Durch die Einführung dieser Metaebene der Erzählsituation Merkurs wird auch auf den Rahmen der Geschichte von Martin und Kristine angespielt: die Theatersituation. Und am Ende kommt sich das Publikum vielleicht sogar angesprochen vor:

„Martin: ›Wie da Pan, der Syrinx schon meinte gefangen zu haben, statt eines Nymphenleibes nur Schilf in Händen gehalten . Wie dann der Wind, indes der Gott dort seufzte, das Röhricht streichend, erzeugt einen Ton von zartem, klagendem Klange, und wie der Gott, berückt von der neuen Kunst und der Stimme Süße gerufen: ›Dies Gespräch mit dir wird mir bleiben!‹, Rohre verschiedener Länge mit Wachs zusammengefügt und wie er im Namen der Flöte den Namen des Mädchen bewahrt hat. - All dies wollte

²⁰⁸ Bondy im Gespräch mit Peter Krumme: „das ist eine Entsprechung zum Verschwinden von Kristine. Und er bleibt übrig. Da ist es [das Mythische im Theater von Botho Strauß] sogar ein triviales Mittel. Er liest sozusagen in das Buch hinein, was jetzt nicht mehr gezeigt wird.“ Bondy, a.a.O., S. 222.

Merkur noch erzählen, da sieht er, daß all die Lider gesunken, und Schlaf die Augen alle bedeckte.<“²⁰⁹

Nicht zufällig wendet sich dieses Zitat am Schluss auf das Einschläfernde der Geschichte, dass „Schlaf die Augen alle bedeckte“, so dass sich das Publikum im letzten Halbsatz ertappt fühlen kann: War diese Geschichte einer scheiternden Liebe nicht herrlich süffig, herzerreißend, trivial, ermüdend, gar einschläfernd? Betäubt das Theater nicht gründlich die Sinne?

Natürlich ironisiert der Autor sich bzw. sein Stück und seine Situation im Verhältnis zum Publikum am Ende - „All dies wollte Merkur noch erzählen“ ... „Das Gespräch mit dir wird bleiben!“

Aber auch die letzte mythische Anspielung hat gegen ein vorschnell identifizierendes Verstehen noch einen ganz entscheidenden Widerhaken, sie ist konsequent dialektisch angelegt. Und erst der Kontext der Anspielung lässt den Widerhaken dieses vermeintlich versöhnlichen Schlusses deutlich werden: Zunächst beruhigt diese tröstende Vision einer melancholischen Hingabe an die Kunst, die schöne Geschichte von der Erfindung der Flötentöne, die Initiation der Poesie in der erinnernden Anstrengung des Begriffs, die den Klang als Ersatz für die Entflohene gelten lässt. Doch der erfüllte Traum der Kunst, das ewig Flüchtige doch noch festzuhalten, enthält durch die Rahmenerzählung eine versteckte Warnung.

Die vermittelt zitierte Ovid-Erzählung von der Erzählung des Götterboten Merkur über Pan – wie der bocksfüßige Hirtengott noch im Verlust der Nymphe Syrinx die Kunst der Töne erfand, der sprachlich so reizvolle und inhaltlich so treffende Schlussmonolog bekommt im Spiel der Verdoppelungen von Motiven, Zitaten und Erzählebenen auf der Metaebene der ‚Metamorphosen‘ einen bitterbösen Gegenakzent:

Denn die Pan-Geschichte, die süße Melancholie der klagenden Flötentöne wirkt einschläfernd. Und das Einschläfernde der Kunst, die Hingabe an den Wohllaut der Erzählung ist bei Ovid im Kontext der Rahmenerzählung für den Zuhörer tödlich: Merkur hat diese Geschichte mit grausamer Hinterlist erzählt und seine heimtückische Absicht zielt darauf, die vielen Argusaugen ein für allemal zu schließen. Sobald der 'Alles-sehende' Argos Panoptes schläft, wird er vom Götterboten Merkur umgebracht:

²⁰⁹ Theaterstücke, Bd. II, S. 212.

„Argus, da liegst du! Das Licht ist erloschen für all die vielen Lichter, auf hundert Augen lastet ein einziges Dunkel“²¹⁰.

2.2. Medea in „Die Zeit und das Zimmer“

Häufigster Anknüpfungspunkt für mythische Anspielungen ist in den Theaterstücken von Botho Strauß das verletzliche Verhältnis zwischen Mann und Frau. Das ist angesichts gewisser Archetypen im Rollenspiel der Geschlechter durchaus naheliegend. So stehen zum Beispiel dem Archetyp der Zudringlichkeit die leidvollen Folgen gegenüber. Auch in den Stücken von Botho Strauß gibt es bei motivgleichen Anspielungen auf verschiedene griechische Mythen thematische Wiederholungen. Dabei sind erstaunliche Parallelen in der Gestaltung der Figuren ebenso wie in den Anspielungen auf der mythischen Ebene zu entdecken, z.B. zwischen den parallel gestalteten Paaren Marie Steuber und Rudolf in „Die Zeit und das Zimmer“ (II. Akt, 2. Szene) im Vergleich mit Delia und Lorenz in „Schlußchor“ (II. Akt, 1. Szene). Zu beiden Paaren gibt es auf der Ebene der Anspielung eine Entsprechung aus der griechischen Mythologie, bei Marie Steuber und Rudolf geht es um Medea und Jason, bei Lorenz und Delia um Diana und Aktaion. Die thematischen Parallelen sind auf der Seite des Mythos geringer als die stofflichen Verschiedenheiten, doch die Parallelen bleiben auch hier signifikant. Auch wenn für Diana die Jungfäulichkeit heilig ist und für Medea die Ehe mit Jason, für die sie alles verlassen und sogar den Tod des Bruders in Kauf genommen hat, so wiederholt sich in den Geschichten von Medea und von Diana das gemeinsame Motiv eines tödlichen Ernstes in der Begegnung der Geschlechter. Die lebendigen Hoffnungen und Möglichkeiten im Archetyp der Begegnung wenden sich bei beiden Frauen in ihr Gegenteil, weil sich im Gefolge einer Verletzung durch den Mann der Rachedanke zum Mordmotiv entwickelt: Medea mordet ihre Kinder, um sich an Jasons Treubruch zu rächen und die Jagdgöttin Diana hätte den Jäger Aktaion auch gerne ‘prompt’ mit Pfeilen erlegt²¹¹, weil die Zudringlichkeit seines neugierigen Blicks ihre Scham verletzte. Schließlich verwandelt sie ihn in Ermangelung ihrer Waffen in einen Hirsch und lässt ihn von den eigenen Hunden zerreißen.

²¹⁰ „Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas, / extinctum est, centumque oculos nox occupat una.“ Ovid, Metamorphosen, 1. Buch, Vers 720 f.

²¹¹ Vgl. A.a.O., III, 188-190: „vellet promptas habuisse sagittas“.

Das gemeinsame Rachemotiv macht Medea und Diana vielleicht auch auf der Ebene der mythischen Anspielungen bei Botho Strauß zu vergleichbaren Größen²¹².

Marie Steuber, die Medea aus „Die Zeit und das Zimmer“, ist zunächst der variable Charakter einer vielschichtigen Frau, die in ihren Begegnungen mit verschiedenen Männern (Julius, „Der Mann ohne Uhr“, Frank Arnold, Rudolf, Ansgar, Olaf und „Der Grafiker“) verschiedene grundsätzliche Möglichkeiten und Ansätze von Paargeschichten durchspielt. Dabei liegt die dramatische Spannung vor allem in der Möglichkeit und der hohen Erwartung des Endgültigen, Einzigigen, Wahren und Richtigen, das dann aus entsprechender tragischer Fallhöhe manchmal tragisch-komisch an der harten Lebensrealität zunehmender ‘Ex und Hopp’-Geschwindigkeiten zerschellt: „Tempo der Türen. Nichts sonst. Auf zu. Auf zu. Man verklappt Leben. Das war’s dann aber auch.“²¹³ So wird das Zimmer, das Kommen und Gehen und die wechselnden Personen zur Metapher des Lebens.

Eine Gesellschaftsszene mit angedeuteten Paargeschichten und zwei Begegnungen gehen dem Medea-Auftritt voraus. Von Anfang an spielen das Verpassen, das Verfehlen oder die Schwäche im Moment der Begegnung vor der Macht der langen Zeit eine entscheidende Rolle:

„Der Mann ohne Uhr: Ich frage dich: Was haben wir bloß
voneinander gewollt? Wir haben doch irgendwann
einmal etwas Bestimmtes voneinander gewollt? Was
war es nur ?

Marie Steuber: Ich kann mich wohl erinnern. Du hattest damals das
Bedürfnis, sofort mit mir zu schlafen. Und zwar auf
der Stelle. Wir wußten nicht, wo. Wir liefen in einen
Hauseingang. Im Flur kam uns ein alter Mann
entgegen , der uns sogleich zu seiner Führung
mitnahm. Denn im Hinterhof verbarg sich ein kleines
Barockpalais mit vielen historischen Kostbarkeiten.
Unsere Begierde verlief sich in
Geschichtsbetrachtung.“²¹⁴

²¹² Vgl. auch Kapitel 2.3.

²¹³ Theaterstücke, Bd.II, S. 330.

²¹⁴ A.a.O., S. 331.

Die zweite Begegnung mit Frank Arnold verweist auf dasselbe Motiv der Geschwindigkeiten, der Überwindung der Zeit durch die Liebe und die Überwindung der Liebe durch die Zeit. Die Distanz zweier einander nicht näher bekannter Personen wird ohne Aussicht auf Dauer für den Moment zerrissen. Marie Steuber sagt im Dialog mit dem freundlichen Herrn Frank Arnold, der sie vom Flughafen abgeholt hat, zu allen Angeboten „Ja, doch, bestimmt“ und „Ja, sehr gern“. Obwohl die Äußerungen des Herrn Arnold eine für die offensichtliche Unvertrautheit der beiden Gesprächspartner ungewöhnliche bzw. unschickliche Privatheit und Zudringlichkeit erreichen, sagt Marie Steuber mit stereotyper Teilnahmslosigkeit weiterhin „ja“. Als sie ihn jedoch auf sein ungesundes Aussehen hin anspricht²¹⁵, gibt die allzu schnell zerrissene Distanz den Blick auf einen existenziellen Abgrund frei:

„Frank Arnold: Meinen Sie - dieses Gesicht?

Diese brüchige alte Maske ... dieses Unglück ...
sehen Sie's?

Marie Steuber: Ja, alles sehr gern.

Frank Arnold: Kommen Sie ...“²¹⁶.

In dieser vieldeutigen Offenheit endet der Dialog und mit dem Szenenwechsel bricht schließlich die mythische Ebene ins Spiel der Beziehungen ein. Die Türe hat sich noch nicht ganz geschlossen, da tritt Marie Steuber wieder ins Zimmer, diesmal zusammen mit Rudolf, einem, wie sich bald herausstellt, lange vertrauten und geliebten Mann. Die beiden befinden sich mitten in einem heftigen Streitgespräch. Marie Steuber verteidigt in diesem Streit gegenüber ihrem Partner Medeas Position gegenüber Jason: „Recht! Recht! Recht! Medea hat recht!“

Rudolf, ihr Streit- und Gesprächspartner hat sofort verstanden, dass es Marie Steuber nicht allein um die Geschichte der Zauberin aus Kolchos und ihrer blutigen Rache geht, sondern um die aktuelle Gültigkeit ihrer Position und um den Vergleich Medeas und Jasons mit Marie Steuber und sich selbst. Mit vernünftigen Gründen versucht er ihr zunächst den Vergleich auszureden, sie hätten doch gar keine Kinder und er habe sie „nicht um einer Kreusa willen, einer Königstochter verlassen“²¹⁷. Ob Rudolf Marie Steuber verlassen will, ob

²¹⁵ „Sie wissen, daß Sie nicht ganz gesund aussehen“ A.a.O., S.339.

²¹⁶ A.a.O.

²¹⁷ A.a.O.

er ihr in irgendeiner Form untreu wurde, ob es eine reale Parallele zu Jasons Untreue gibt oder an welchem Liebesverrat sich Marie Steubers Zorn entzündet, bleibt in der ganzen Szene offen. Nicht der schuldwürdige Vorfall wird erörtert, sondern Medeas Einstellung, ihr unbedingter Liebesbegriff, die radikale Grundlage und innere Logik ihrer grausamen Rache, die andere Seite der unbedingten Gefolgschaft und kompromisslosen Liebe zu Jason, dem ehemaligen Anführer der Argonauten, dem sie aus ihrer fernen Heimat Kolchos nach Griechenland gefolgt war. Schon ihre Flucht vor der eigenen Familie, insbesondere vor dem Vater, König Aiëtes, war durch das Verhängnis ihrer Abhängigkeit und radikalen Gefolgschaft zu Jason von Misstrauen, Gewalt, Massaker und Brudermord begleitet. Jason hatte Aiëtes nicht nur die Tochter Medea, sondern mit Hilfe der Zauberkräfte Medeas auch das Goldene Vlies abgejagt und damit das Ziel seiner Reise erreicht. Dass Medea sich in den Fremden Jason verliebte, verdankte Jason allerdings weniger seinem unwiderstehlichen Charme, der den Argonauten auf ihren Irrfahrten, sehr zu Medeas Leidwesen, des öfteren hilfreich sein musste²¹⁸, sondern der intriganten Einwirkung der Götter²¹⁹. Schon vor ihrer Nacht-und-Nebel-Hochzeit in Drepane²²⁰ (Korkyra) kam es auf der Flucht vor den Schiffen der Kolcher zu grausigen Liebesbeweisen. So musste Jason Medeas Bruder, den sie ihm bei der Verfolgungsjagd auf einer Insel in die Hände spielte, als Wehrlosen erschlagen, um Medea seine Loyalität zu beweisen²²¹. Dass Medea

²¹⁸ Vgl. Tripp, S. 76. Das erforderte beispielsweise der Umgang mit den kriegerischen Frauen auf Lemnos, die vor dem Anlegen der Argo ihre Männer alle umgebracht hatten und nach dem Besuch der Argonauten, dank Jasons charmanter Rede mit der Anführerin Hypsipyle durch die Hilfe der Argonauten nicht nur den Nachwuchs der Insel sicherten, sondern auch einen Sohn von Hypsipyle und Jason als König behielten: Euneos. Vgl. Apollonios Rhodios, Argonautika (1,609-909); Apollodor, Bibliotheca (3,6,4); Hygin, Fabulae 15;74;254 und Homer, Ilias, 7,469.

²¹⁹ Hera, die Beschützerin der Argonauten musste mit Athene, die auch ein Interesse an der Argo hatte, über ihre Beziehungen zu Aprodithe deren Sohn Eros dazu bringen, Medea mit dem entscheidenden Pfeil zu verwunden, damit die Argonauten durch Medeas Liebe und Gefolgschaft bei den ansonsten eher fremdenfeindlichen Kolchern und ihrem grausamen König wenigstens eine geringe Chance hätten Vgl. Tripp, S. 83. Einzelheiten bei Pindar, Pythische Oden (4,208 bis 211) und Apollonios Rhodios, Argonautika (2,1231- 3,470).

²²⁰ Vgl. Tripp, S. 89. Die genaueren Umstände dieser eiligen Vermählung Jasons mit Medea auf der Flucht vor der Rache der Kolcher beschrieben Apollonios Rhodios, Argonautika (4, 753-1219) und Apollodor, Bibliotheca (1,9,25). Der hier beschriebene Ort der Hochzeitsnacht, eine heilige Höhle, die später als 'Medeas Höhle' bekannt wurde, gehörte ursprünglich Markis, der Amme des Dionysos. **So stellt auch die Überlieferung der Mythen indirekte Querverbindungen her zwischen der tödlichen Leidenschaft Medeas und dem ekstatisch-tödlichen Dionysoskult** (Vgl. Ovid, Metamorphosen, 3. Buch, Verse 705-733).

²²¹ Nach einer anderen Version war Medeas Bruder noch ein Kind, der aus irgendeinem Grund mit Medea auf der Argo von Kolchis abfuhr. „Als Aiëtes mit seiner Flotte folgte, schnitt

nach Jasons Liebesverrat die eigenen Kinder ermordet, ist im Medea-Mythos nichts weniger als die Konsequenz ihrer radikalen Entscheidung für Jason, ihres extremen Charakters und der gewalttätigen Geschichte ihrer Hochzeitsreise auf der Argo.

Dass Rudolf den Mythos Medea gegenüber Marie Steuber zunächst literarisch verharmlosen und textkritisch, formgeschichtlich entkräften will, führt zu einem sekundären Diskurs, der auf einer Metaebene einer Reflexion der Wirkung von Literatur in diesem Streit mit bluternstem Hintergrund doppelbödig und tragisch-komisch wirkt. Zuerst versucht der Mann auf der literarischen Ebene einen Themawechsel einzuleiten:

„Rudolf: Lies doch Anna Karenina oder die Kameliendame oder sonst irgendein rührendes Frauenschicksal.“²²²

Das Ablenkungsmanöver im Hinweis auf andere große literarische Frauengestalten, mit dem Rudolf Marie Steuber von Medea abbringen will, trifft mit dem Hinweis auf „irgendein rührendes Frauenschicksal“ nicht ganz den richtigen Ton. Insofern es sich inhaltlich auf die still leidenden und sterbenden Opferfrauen aus dem Roman des 19. Jahrhunderts bezieht, erfolgt es auch taktisch ungeschickt, es wirkt hinsichtlich der Rollenverteilung von Mann und Frau feige und intentional viel zu durchsichtig. Überzeugender argumentiert der rational moderierende Mann, indem er Marie Steubers Tragödienverständnis unter Berufung auf die Autorität fachwissenschaftlicher Standpunkte ganz grundsätzlich in Frage stellt: „Du solltest Literaturunterricht nehmen, damit du lernst, wie man ein Drama liest. Es ist offensichtlich gefährlich, ein Drama zu lesen, eine Tragödie, wenn man nicht richtig damit umgehen kann. In einem Drama haben immer zwei Leute recht, sonst wäre es keins. Das haben wir auf der Schule gelernt.“²²³ Diese schlichte Definition der Tragödie spielt reiz- und wirkungsvoll zwischen den Ebenen des dramatischen Diskurses. Insofern man sie als Reflexion des Genotextdiskurses verstehen kann, ergibt sich aus ihr ein treffender, selbstironisch deutender Kommentar zu dieser Szene selbst: Der Zuschauer, der zwischen Rudolf und Marie Steuber in ein Wechselbad der Sympathie gerät und gegenüber dem umstrittenen Sujet in Entscheidungsnot, sieht seine eigene prekäre Situation auf der Bühne thematisiert und die verwirrend empfundene Gefühlslage als allgemeine

Medeia ihren Bruder in Stücke und warf sie ins Meer. Aiëtes unterbrach die Verfolgung, um die Stücke zur Bestattung aufzusammeln und gab die Jagd schließlich auf.“ Tripp, S.87.

²²² A.a.O., S. 340.

²²³ A.a.O.

Schulweisheit denunziert, verharmlost und bestätigt. Auf der Ebene des Spiels ist der Satz ein Element des Phänotextdiskurses und damit nur eine der vielen hilflosen Ausflüchte des Mannes, der sich einer sehr fundamentalen und gewalttätigen Seite der Liebe zu entziehen versucht. Hier wirkt die instrumentalisierte Schulversion von Fachverstand weniger überzeugend. Denn im Kontext seines defensiven Widerspruchs gegen den Einbruch des Mythischen ist die Aussage es „haben immer zwei Leute recht“ nichts weniger als die Kapitulation der eigenen dialektischen Argumentationslogik. Ähnlich wie mit der Anspielung auf Pan in der „Fremdenführerin“ das Scheitern der dialektischen Gesprächsform personifiziert ist, wird auch hier im Streit um Jason und Medea die bis zur Gleichgültigkeit („haben immer zwei Leute recht“) vereinfachte Form des dialektischen Denkens ad absurdum geführt. Die schlichte hegelianische Tragödienweisheit: „Die Antinomie zweier gleichberechtigter Prinzipien macht das Wesen der Tragödie aus“²²⁴ zitiert der Umschlag einer im Schulgebrauch üblichen Tragödienausgabe. Insofern kann der moderierende Vernunftpragmatiker auf die Schule als gemäßigte und mäßigende Vermittlungsinstanz der Tragödie zurecht verweisen. Ohne auf diese literaturtheoretische Ebene auch nur ansatzweise einzugehen, fegt Marie Steuber diesen vorgeblich objektiven, fachautoritär argumentierenden Widerspruch mit der Eindeutigkeit ihres Medeaverständnisses hinweg: „Ich möchte wissen, wo Jason Recht hat, bitte? Wo hat er recht? Ausrotten, zerstören, verbrennen, schlachten, Blut, Blut! Wenn er doch ein Verräter ist!“ Schließlich hat Rudolf mit der selbstauflösenden Dialektik seines geschulten Verstandes alle Entscheidungsschärfe egalisiert, so dass er darauf keinen wirklichen Widerstand mehr bietet, sondern nur noch hilflos und inhaltsleer das Prinzip des dialektischen Widerspruchs dagegenhalten kann: „Ich bin anderer Meinung“. In der weiteren Zuspitzung der Konfrontation bleibt die Diskussion für Rudolf auf der Ebene schlichter Prinzipien: „Alle Fanatiker sind für mich Idioten“, während sich für die Frau die Identifikation mit Medeas Charakter bis zur drohenden Personifikation der mythischen Anspielung steigert:

„Marie Steuber: Du scheinst nicht zu begreifen, daß Medea da ist.
Daß sie ihr Recht fordert. Daß wir nicht einfach so tun
können als gäbe es sie nicht. Wage nicht sie zu

²²⁴ Vgl. Sophokles, „Antigone“ Reclam Nr.629. Stuttgart, 1996.

verstoßen. Spiel nicht mit dem Gedanken. Sei klüger als Jason.“²²⁵

Hier ist die mythische Anspielung so weit ins Geschehen eingedrungen, dass die antiken und die modernen ‘dramatis personae’ „Medea“ und „Marie Steuber“ sich überlagern. Marie Steuber bewchwört eine leibhaftige Anwesenheit Medeas herauf. Im Unterschied zur Medea-Aktualisierung bei Christa Wolf, die zeitgenössische Befindlichkeiten in den antiken Stoff hineinträgt²²⁶, stellt Botho Strauß den antiken Stoff mit seiner unzeitgemäßen Sperrigkeit in eine Gegenwart, die sich gegen ihn wehrt und in die er nicht passt. Zunächst ist Medea in dieser Szene vor allem als eine von Marie Steuber zitierte literarische Figur präsent und der objektivierende Blick der „sekundären Welt“²²⁷ auf den literarischen Bereich zieht sich bis zum Schluss hin. Rudolf, der Mann, steht für diesen objektivierenden Blick, der fiktionale und ‘reale Gegenwart’ zu unterscheiden hat, da er die verheerende Auswirkung eines unsachgemäßen Umgangs mit Literatur erlebt und der Frau schließlich droht, ihr das Buch wegzunehmen und auf die Straße zu werfen. Der Streit zwischen Rudolf und Marie Steuber ist damit in nuce auch schon eine thematische Vorwegnahme der um den literarischen Anspruch bei Botho Strauß²²⁸ geführten Auseinandersetzung, in der es nicht zuletzt um ein sehr präsentisches

²²⁵ A.a.O., S.341.

²²⁶ Christa Wolf versucht in ihrem Roman „Medea Stimmen“ (Luchterhand, 1996) die antike Figur Medea der Gegenwart nahe zu bringen, indem sie ihre archaische Wut psychologisch schlüssig entwickelt und aktualisiert.

Dadurch stimmt Medea noch in der Raserei das aktuelle Selbstverwirklichungsvokabular an: „endlich war ich ganz bei mir“ (S.207). Zugunsten einer moralisch erleichterten Identifikation mit der Hauptgestalt verzerrt der Roman „Medea Stimmen“ den antiken Stoff und verlegt ihn in das Genre des modernen Polit-Psychothriller, in dem sich die ganze Welt politisch gegen einen Helden verschworen hat. So trifft der Vorwurf des Kindermordens in Christa Wolfs Medea-Roman vor allem die Korinther und die Tatsache, dass Medea in der Geschichte als die grausam rächende Kindermörderin gilt, ist in ihrer Medea-Aktualisierung kultische Lüge und korinthische Propaganda. Verstehbar auch als politisch-psychologisches ‘alter ego’ der Autorin wird Medea bei Christa Wolf zu einer vollkommen neuen Figur, die dem zeitgenössischen Enthüllungsjournalismus näher steht als dem Mythos der Argonauten. Medea ist hier das zeitlose Opfer der ewigen Geschichtsfälschung:

„Was reden sie. Ich, Medea hätte meine Kinder umgebracht. Ich, Medea hätte mich an dem ungetreuen Jason rächen wollen. Wer soll das glauben, frage ich. Arinna sagte: Alle. Auch Jason? Der hat nichts mehr zu sagen. Aber die Kolcher? Die sind alle tot, bis auf die Frauen in den Bergen, und die sind verwildert. Arinna sagt, im siebten Jahre nach dem Tod der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt. Haben ihnen die Köpfe geschoren. Haben sie in den Heratempel geschickt, wo sie ein Jahr verweilen müssen, meiner toten Kinder zu gedenken. Und dies von jetzt an alle sieben Jahre. So ist das. Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen.“ A.a.O., S.236.

²²⁷ Vgl. Strauß, „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“.

Kunstverständnis und die verschiedenen Möglichkeiten des Umgangs mit Literatur geht. Im Zusammenhang des Theaterstücks stehen in dieser Szene zwischen Rudolf und Marie Steuber immer noch die Fragen nach den vielen Möglichkeiten und Konfrontationsmustern und nach den graduell und strukturell variablen Formen des Scheiterns zwischen Mann und Frau im Zentrum des Konflikts.

Die Anspielung auf Medea ist im Kampf der Geschlechter wie ein Tribunal gestaltet. Doch zur Disposition stehen nicht Treue oder Untreue, auch nicht die archaischen Verbrechen, der Mord Medeas an ihren Kindern, Jasons Ehebruch, oder auch schon Medeas Brudermord, durch den ihr die Flucht aus Kolchos mit den Argonauten und ihrem Anführer Jason gelang. Auch der Typus der liebenden Medea und ihre Forderung einer absoluten, unbedingten, fanatischen²²⁹ Liebe steht nur vordergründig im Brennpunkt des dramatischen Konflikts. Marie Steuber kämpft, indem sie Rudolf an Medea und Jason erinnert, nicht um Rache oder Treue, sondern sie fordert einen besseren Liebhaber oder grundsätzlich einen besseren Menschen, denn im klassischen griechischen Tragödienbegriff, für den sie streitet, sind die Figuren, ob sie töten oder sterben, 'per se' die besseren, idealeren Menschen²³⁰. So konstruiert die Anspielung auf den Medea-Mythos auch klingen mag, so alltäglich, allgegenwärtig, aktuell und zeitlos ist die Konfrontation der Liebe mit der Grausamkeit des Ideals. Letztlich ist mit Marie Steuber und ihrem Plädoyer für Medea auf diesem Tribunal vor allem der Typus der Seherin Medea präsent, denn der unlösbare Konflikt der Szene besteht darin, dass Marie, alias Medea, in der Beziehung zwischen Mann und Frau ein Verhängnis von archaischer Gewalt sieht. Sie will es auch vermitteln, nur scheint ihr Mann Rudolf alias Jason dafür blind zu sein²³¹.

²²⁸ Spätestens seit Botho Strauß zu George Steiners „Von realer Gegenwart“ (1990) das Nachwort, „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“ verfasste und sich darin Steiners literaturtheoretischen Ansatz aneignete.

²²⁹ „Rudolf: /.../ Alle Fanatiker sind für mich Idioten. Das sag ich dir ganz deutlich. Marie Steuber: Auch wenn Dich jemand fanatisch liebt?

Rudolf: Fanatisch braucht mich niemand zu lieben, das verlange ich gar nicht.

Marie Steuber: Das ist es eben, was Medea nicht versteht. Diese Haltung versteht sie nicht. Unmöglich. Aus. Tod und Feuer.“ Theaterstücke, Bd. II, S. 341.

²³⁰ „Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κομῶδιαν διέστηκεν ἢ μὲν γὰρ χείρουσ ἢ δε βελτίουσ μίμεσθαι βούλεται τῶν νῦν“ - So unterscheidet sich die Tragödie von der Komödie: die Komödie will schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachahmen, als in der Wirklichkeit vorkommen. Aristoteles, Poetik. Absatz 2, Vers 5. Vgl. Reclam Nr. 7828. Stuttgart, 1982, S. 8.

²³¹ „Du scheinst nicht zu begreifen...“ siehe Zitat oben.

2.3. Diana in „Die Zeit und das Zimmer“ und in „Schlußchor“

Der Konflikt zwischen den verschiedenen Arten zu Sehen, oder zwischen Sehen und Nicht-sehen bestimmt auch die Anspielungen auf den Mythos von Artemis (Diana) und Aktaion im zweiten Akt von „Schlußchor“. Auf der Ebene der Motive und Anspielungen gibt es zwischen „Schlußchor“ und „Die Zeit und das Zimmer“ mehrere bemerkenswerte Gemeinsamkeiten. Eine Anspielung auf die jungfräuliche Jagdgöttin der griechischen Mythologie, Artemis, die im Folgenden wie in den Theaterstücken von Botho Strauß mit ihrem lateinischen Namen Diana genannt wird, findet sich nicht erst in „Schlußchor“, sondern auch schon in „Die Zeit und das Zimmer“, gleich in der ersten Szene. „Diana“ heißt hier die Vorstellung von der Frau im Mann. Sie wird zum Inbegriff einer Unschuldswoman²³², von der nicht ganz sicher ist, ob es sich um einen weiblichen Traum oder um eine männliche Projektion handelt. Von beiden Seiten wird ihre Erscheinung visionär beschrieben: von dem „Mann im Wintermantel“, der später, im II. Akt „Rudolf“ genannt wird²³³, ebenso wie von Marie Steuber selbst. Sie reden von einer schlafenden Frau, die dann auch tatsächlich auf die Bühne getragen wird²³⁴. Marie Steuber beginnt von dieser Frau zu erzählen, die ein Mann aus einem brennenden Haus rettete²³⁵. Sobald „Der Mann im Wintermantel“ mit der „Schlafrauf“ auf den Armen auftritt, hört der Zuschauer die zweite Version der Geschichte aus seiner Perspektive²³⁶. Auch seine Version schließt mit einer Deutung, die

²³² Vgl. in Hegels Charakterisierung der griechischen Gottheiten: „Diana /.../ hat die spröde Selbständigkeit jungfräulicher Keuschheit zu ihrem wesentlichen Charakterzuge, sie liebt die Jagd, und ist überhaupt nicht die still sinnende, sondern die strenge, nur hinausstrebende Jungfrau.“ Hegel, Vorlesungen über Ästhetik. In: Sämtlich Werke, Stuttgart 1928. Bd. XIII, S.83.

²³³ Er streitet im II. Akt mit Marie Steuber um Medea, s.o. Kapitel 2.2.

²³⁴ Regieanweisung in „Die Zeit und das Zimmer“ Erster Akt:
Der Türbrummer geht. Ein Mann im Wintermantel kommt herein und trägt auf seinen Armen eine kaum bekleidete schlafende Frau. A.a.O., S. 327.

²³⁵ „Marie Steuber: *halb aus dem Fenster blickend* Ein Mann trug in der Winternacht eine Frau aus einem brennenden Hotel. Sie schlief auf seinen Armen, sie erwachte nicht von dem Lärm und der Feuersbrunst. Sie schlief, sie schlief. Er nahm sie mit auf seine Heimreise. In der Eisenbahn schlief sie neben ihm, an seine Schulter gelehnt. Er nahm sie zu sich nach Hause, und sie schlief in seinem Wohnzimmeressel und erwachte nicht. Er rief Ärzte, die sie untersuchten, aber auch sie konnten und wollten sie nicht aufwecken. Sie stellten nur ihren tiefen, gesunden Schlaf fest. **So lebte er neben ihr dahin und begriff, daß er ihr Traum war, und nichts sonst.**“ Theaterstücke, Bd. II, S. 326. Hervorhebungen vom Verfasser.

²³⁶ „Tatsächlich brannten alle sieben Stockwerke dieses abscheulichen Hotels nahezu vollständig aus. Es ist jedoch niemand zu Schaden gekommen. Alle 328 Gäste, die von der Feuersbrunst gegen vier Uhr morgens, also im Schlaf überrascht wurden, konnten sich

allerdings noch ein wenig rätselhafter ausfällt als Marie Steubers schlüssiges Bild von der Schlawfräu. Sie hatte den anderen im Zimmer das Verhältnis zwischen der Schlawfräu und dem noch nicht aufgetretenen Mann so erklärt, „daß er ihr Traum war“²³⁷. In der Deutung des Mannes bekommt die Schlawfräu nun ihren mythischen Namen:

„Der Mann im Wintermantel: /.../ *Er geht zur Wohnungstür, sich noch einmal um*. Wenn wirklich der Mann eine Frau in sich trägt, die am Fuße seines Rückgrats schlummert und heißt: **sie, die da gewunden ist oder unsere Diana**, so sprang sie mir in dieser Feuernacht von innen auf beide Arme, und ich trug sie schlafend, kaum bekleidet, wie sie war, aus dem Flammenhaus. Unvergeßlich bleibt mir von nun an ihr ruhendes Gewicht, der Druck ihrer entblößten Schenkel auf die Knochen meiner Unterarme - für immer wird die Fleischlichkeit dieser keuschen Last auf mir wiegen.
Er geht ab.“²³⁸

Sicher ist „die Fleischlichkeit dieser keuschen Last“ der Schlüssel zur mythischen Anspielung, zumal auch im Zentrum der Erzählungen um die griechische Jagdgöttin als Hauptmotiv der Handlung die Verteidigung ihrer immer wieder bedrohten Keuschheit steht²³⁹.

Die „Schlawfräu“, ein zur Bühnenpräsenz erweckter Traum zwischen Mann und Frau ist in diesem Stück so etwas wie ein unschuldiges ‘alter Ego’ der zu Vorläufigkeit und Experiment verdammt und doch nach Dauer, Gültigkeit, Ewigkeit, Erfüllung und Totalität sich sehnenen Hauptfigur Marie Steuber²⁴⁰.

rechtzeitig in Sicherheit bringen oder wurden wenig später von der Feuerwehr aus den Fenstern geholt. Allein ich ergriff diese Frau, die auf der Couch in der Diele des zweiten Stocks, in dem ich untergebracht war, nächtigte, aus welchem unbegreiflichen Grund auch immer, also geradewegs vor meiner Zimmertür, und offenbar in weitaus tieferen Schlaf gefallen als alle anderen Gäste, die neben ihr schreiend die Treppe hinunterstürzten. *Er geht zur Wohnungstür, dreht sich noch einmal um.*“

Theaterstücke, Bd. II, S.327.

²³⁷ A.a.O.

²³⁸ A.a.O. Hervorhebung vom Verfasser.

²³⁹ So zum Beispiel Orion, Ephialtes und der Gigant Otos, die auch alle sterben mussten, weil sie Diana zu nahe kamen. Überliefert sind lediglich verschieden grausame Versionen ihres Todes bei Homer, Odyssee (5,121-124) bei Apollodor, Bibliotheca (1,4, 3-5 und 1,7,4) oder bei Hygin, Fabulae (28; 195) und Poetika Astronomica (2,26;2,34). Vgl. Tripp, S.101 ff.

²⁴⁰ Vgl. oben Kapitel 2.2.

In „Die Zeit und das Zimmer“ wird die Anspielung auf Diana²⁴¹ noch als eine bis zum Edelkitsch als Traumbild stilisierte, und als solche archetypisch in sich ruhende, uneingeschränkt positive mythische Unschuldsvision von Mann und Frau mit je ein wenig verschobenen Schwerpunkten geteilt: Der Traum-Mann ist ebenso unantastbar, rein und unschuldig, wie die Frau, die der Mann schlummernd ‘in sich trägt’. Die Anspielung auf den Mythos von Diana und Aktaion in „Schlußchor“ erinnert ganz im Gegensatz zu diesem Unschuldstraum an den inhaltlichen Kern des Mythos: das wehrhafte Tabu der Sexualität und die tödliche Gewalt im Kampf der Geschlechter. Der verbotene Blick auf die mythische Unschuldsgestalt wird hier mit dem Tod bestraft²⁴².

Wenn auch die Agonie des ‘Erblickers’²⁴³ in „Schlußchor“ als ein wildes Zappeln gegen den Tod zur Komödie verlängert wird, so bleibt das Stück im Handlungsmuster dennoch dem Verhängnis der Tragödie treu: Das freche Auge, der Blick, der das Tabu brach, muss am Ende selber brechen. Zunächst wurde „Schlußchor“ allerdings in erster Linie als ein aktuelles politisches Stück, als kritischer Kommentar zur Wende²⁴⁴ oder als erste Momentaufnahme der wiedervereinten Bundesrepublik verstanden. Das war insofern nicht ganz abwegig, als der dritte Akt in der Nacht des 9. November 1989 in Berlin spielt. Die ersten beiden Akte haben mit dieser Thematik noch nichts zu tun und die gemeinsame inhaltliche Klammer der drei eher unverbunden aneinander gereihten Akte ist der Augenblick, deutbar in gewisser Hinsicht auch als Präfiguration des historischen Augenblicks²⁴⁵, also

²⁴¹ Die Schlawfräu läßt sich im weiteren Verlauf des Stückes zwar mit „Dinah“ anreden (Vgl. a.a.O., S. 335 f.), der oben zitierte Satz ist aber als Anspielung auf die Jagdgöttin Diana deutlich genug.

²⁴² Der Aktaion-Mythos ist ein frühes Bild für das Abenteuer der Aufklärung: „In seinem großen Essay *Das Bad der Diana* deutet Koslowski das Abenteuer des Aktaion als Ursprungsmythos der Philosophie. Indem er den Abgrund zwischen mythischem Ereignis und entschleiender, anzeigender Sprache durchmißt, zeigt sich dem Betrachter des Helden, was dieser – als Protophilosoph – hartnäckig verkennt; daß die nackte Wahrheit hinter dem Schleier ein Phantasma ist.“ Bolz, Odds and Ends. Vom Menschen zum Mythos, S.429. Vgl. Koslowski, *Das Bad der Diana*, S. 96 ff.

²⁴³ A.a.O., S. 429.

²⁴⁴ Z.B.: „Am ‘deutschen Wesen’ keinesfalls ‘genesen’ zu können, betont Botho Strauss in jedem seiner Stücke“. Hübner, *Deutschland-Puzzle im Spiegel*. Uraufführung von Botho Strauss’ *Schlußchor* in München. *Neue Züricher Zeitung*, 5.2.92. Oft fallen die Feststellung und Beschreibung dieser thematischen Affinität in Literaturkritik und Sekundärliteratur etwas schamhaft aus, oder sie wird zum versteckten Vorwurf. Z.B.: „Strauß, dem kaum Unrecht geschehen dürfte, wenn man ihn den ersten Reporter der bundesrepublikanischen Gesellschaft nennt.“ Lehmann, *Mythos und Postmoderne*, S. 255.

²⁴⁵ Wo explizit vom überindividuellen und konkret geschichtlichen Augenblick die Rede ist, wird die Sprache schwieriger, aber präziser.

nicht irgendein Augenblick oder Moment, sondern der entscheidende, der auch in „Die Zeit und das Zimmer“ schon einmal beschworen wurde: „Es hängt nur an einem Augenblick, in dem sich alles entscheiden kann oder nichts -“²⁴⁶. Ist die gewaltige Spannung eines Augenblicks zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit im 'Lauf der Zeit', in der endlosen Summe von Augenblicken möglicherweise nur partiell wahrnehmbar? Kann dieses Extrem der 'Krisis', eine Entscheidungssituation von der Qualität des „alles ... oder nichts“, die sich in der zeitlichen Ausdehnung eines Wimpernschlags abspielt, dem Publikum sinnfällig werden? Die Zweierbeziehung ist offenbar der unmittelbarere Zugang zu dem, was in größeren sozialen Zusammenhängen nur sehr schwer darstellbar ist. In „Die Zeit und das Zimmer“ muss die Spannung zwischen Essenz und Existenz nicht weiter abstrahiert werden. Wo auf direkte Sinnlichkeit zurückgegriffen werden kann, ist die kühne Behauptung, 'alles' sei 'eine Frage des Augenblicks', ohne weiteres evident. Fraglich bleibt, ob auf diese Weise tatsächlich von der Spannung politischer, gesellschaftlicher und geschichtlicher Augenblicke geredet werden kann, ohne daß die Zuspitzung den größeren Maßstab verdrängt. Kann aber im Gegenzug der umfassendere emergente Augenblick auf das Sinnesorgan *Auge* verzichten, ohne zur Metapher für ein unbestimmtes Zeitmaß degradiert zu werden? Bleibt für die Inszenierung der Emergenz eines Augenblicks nur der schmale Streifen zwischen Sinnlichkeit und Darstellungs-verzicht? Missverständnisse und Angriffe in der Wochenzeitung „Die Zeit“, insbesondere die politische Interpretation der prominenten Zeitungsverlegerin Dönhoff²⁴⁷ haben Botho Strauß im Sommer 1991 dazu gezwungen, Erklärendes zu seinem Stück in einem offenen Brief an Gräfin Dönhoff verlautbaren zu lassen: „*Schlußchor* gibt von der Wiedervereinigung lediglich einen Ereigniszeitraum, den Ruck, den Schrei, den Augenblick, der Seele und Sozietät - für kurz nur -

Was sich im Politjargon als 'historischer Augenblick' schon ein wenig lächerlich gemacht hat, heißt bei Botho Strauß: „die emergente Summe von vielerlei Zerfalls-, Druck- und Widerstandsformen“ Vgl. Der Aufstand gegen eine sekundäre Welt, S. 305.

²⁴⁶ Die Zeit und das Zimmer. Theaterstücke, Bd. II, S. 350.

²⁴⁷ Vgl. Henrichs, Deutschland vor! noch ein Chor! In: 'Die Zeit' vom 7.2.91, S. 57. Und Gräfin Dönhoff, Ein Stück über die deutsche Einheit? In: 'Die Zeit' vom 21.6.91, S.57.

*erhebt, erregt und verwirrt. Es handelt in allen drei Teilen vom Auge und vom Augenblick, den man nicht gewärtigen, nicht 'sehen' kann*²⁴⁸.

Wenn sowohl vom Auge die Rede ist, als auch vom Augenblick, den man *nicht* sehen kann, so erübrigt sich die Unterscheidung zwischen sinnlicher Wahrnehmung und abstrakter²⁴⁹ Zeiteinheit. Das Verhältnis zwischen Erfüllung und Verderben ist verdichtet auf einen Augenblick ebenso unvereinbar und gegensätzlich angelegt wie in unmittelbarer Nachbarschaft, vergleichbar dem berühmten 'ridicule et sublime'²⁵⁰. In „Schlußchor“ wird dieses Verhältnis weder als beliebig noch als ungefährlich dargestellt, sondern durchaus als existentielle Gefahr, die in allen drei Akten mit mythischen Anspielungen zusätzlich dramatisiert wird. In jedem der drei Akte gibt es einen Mord: Einen kollektiven Mord im ersten, den Selbstmord des vergebens werbenden Liebhabers im zweiten und den Mord am allegorischen Wappenadler im letzten Akt²⁵¹. Der Tod des Helden „Lorenz“ findet am Ende des zweiten Aktes vor dem Spiegel statt.

So ist der Akt überschrieben: „Lorenz vor dem Spiegel (Aus der Welt des Versehens)“²⁵². Dieser Selbstmord im Gefolge einer blitzartigen Verliebtheit in der ersten Szene und einer langen Selbst-Bespiegelung in der zweiten Szene ist nicht nur tragisch. Vor allem der zweite Teil trägt deutlich Züge der Tragikomödie²⁵³, er spielt im Foyer eines Festsaales vor einem großen Garderobenspiegel, der die Partygesellschaft im Vorraum des eigentlichen gesellschaftlichen Geschehens spiegelt.

Die groteske Komik²⁵⁴ dieser Perspektive, der entlarvende Einblick in allzu menschliche Minitragödien wird vor dem Spiegel in seiner abgründigen Ironie

²⁴⁸ Strauß, Auge und Augenblick. In: Die Zeit. 2.8.1991. – Gegenüber der Kritik, die um das Thema des Stückes spekulierte, betonte Strauß die Einfachheit und Direktheit seiner Aussagen: „Plumper kann man es eigentlich nicht machen“.

²⁴⁹ Der Augenblick ist auch eine Abstraktion, der nichts Konkretes in der Erfahrungswelt entspricht, wenn er als mathematische Größe in der Zeit, wie der 'Punkt' auf der mathematischen 'Linie' betrachtet wird. Die Sprache verliert, sobald sie abstrahiert, selbst wenn sie präzisiert: „Wie klein ist doch alles, was auf den Punkt gebracht wurde“. Paare Passanten, S.90.

²⁵⁰ „Du sublime au ridicule il n'y a plus qu'un pas“ Dieser Ausspruch über die schmale Grenze zwischen Größe und Lächerlichkeit wird Napoleon zugeschrieben.

²⁵¹ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 423, S. 446, S. 463 f.

²⁵² A.a.O., S. 426.

²⁵³ Vgl. Stimmen aus der Kritik: Lutz Gümbel (Zitty, 5/92): „Slapstick“;

Maja E. Gwalter (Neue Züricher Zeitung, 6.2.92): „Ein Running-gag.“ und Georg Hensel (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.2.92): Die Figuren „haben scharfe komische Konturen“.

²⁵⁴ „Verzerrung, Mißproportion [...] des Grotesken reproduzieren die konkrete Mißgestaltung objektiver Realität. [...] Das Groteske denunziert die entstellte Wirklichkeit nicht durch

und mit der tödlichen Schärfe des autoaggressiven (*und autoerotischen*) Potentials²⁵⁵ aller Spiegelblicke, zu einer tragisch-komischen Konkretisierung von Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis. Sofern der Augenblick also nicht nur als Zeiteinheit gelten soll²⁵⁶, bleibt er konkret an das Auge und seinen Blick gebunden. Auch der Untertitel des zweiten Aktes „Aus der Welt des Versehens“ weist in seiner Mehrdeutigkeit des „Ver-sehens“ auf die Optik und eine weitere thematische Schichtung hin: Ein 'Versehen' bedeutet zunächst ein absichtsloses, zumeist unerwünschtes oder unglückliches Geschehen, das dann mit der Frage nach persönlicher Schuld schnell in Konflikt gerät²⁵⁷. Die Kombination von 'Spiegel' und 'Versehen' in der zweiten Szene des zweiten Aktes führt auf die optische Wortwurzel zurück. Das 'Ver-sehen vor dem Spiegel' berührt den literarischen Topos des „trügerischen Scheins“²⁵⁸. Ver-Sehen heißt demnach: Sehen und doch nicht erkennen - so wie der narzistisch ins Spiegelbild Sehende nichts als das Zerrbild der Eigenliebe erkennt. Ganz unmittelbar hat das 'Versehen' aber mit Auge und Augenblick zu tun. Im süddeutschen Sprachraum sagt man von jemandem, der sich verliebt hat auch: 'er hat sich verschaut'²⁵⁹. Damit wird der verliebte Blick etwas derb entzaubert als ein idealisierend-trügerischer Wahrnehmungsfehler. Leidet der unglückliche

unmittelbare Anklage, sondern, indem es sie in schockierender Selbstverständlichkeit darstellt.“

Huber, S. 63. Die Groteske ist also nicht die subjektivistische Verzerrung der Realität, sondern die „Darstellung einer äußersten Möglichkeit eines Realen, eines gerade noch Faßbaren“. Heidsieck, S. 114.

²⁵⁵ Vgl. Den Plan des alten Paares, gemeinsam Selbstmord zu begehen und die unerwartete Realisierung durch Lorenz. Theaterstücke, Bd. II, S. 433 f.

Eine psychologisch differenzierte Beschreibung dieses ebenso *autoerotischen* wie autoaggressiven Phänomens gibt es in einem Roman von Walker Percy: „*wenn es der Winchester kommt und sie einen dabei in einen selbst zurückversetzt, wenn man die stählern kalte Erweiterung des eigenen Ich im Mund hat, ja, für dich, für mich, für uns, der logische, äußere Akt des Fick-dich-selbst-verpiß-dich-Welt, die Penetration und Vereinigung des kalten Metalls der Waffe mit dem warmen zitternden sterblichen Fleisch, das allerletzte Kommen, damit es einem nie mehr kommt, Hirnzellen, die versagten, und dann ganz ausfielen, die aufblühten und auseinanderflogen, um die ganze dunkle Welt wie Sterne.*“

Percy, Die Wiederkehr, S. 202. Der literarische Topos vom 'Selbstmord aus Liebe' hat sich seit Werther - von der Tragik zur Groteske - leicht verändert: Man zückt die Waffe nicht mehr einer unerfüllten Liebe wegen, sondern zur autoerotischen *Liebeserfüllung*, verliebt in die Waffe und den Tod.

²⁵⁶ „Ein einziger als identisch erlebter Augenblick, dessen Dauer man mit drei Sekunden angibt - Jetzt/Jetzt nicht mehr/Jetzt noch nicht -, besteht aus Hunderten chronometrisch verschiedener Teile“. Beginnlosigkeit, S. 77.

²⁵⁷ 'Aus Versehen passiert' ist als apologetische Wendung nahezu synonym, doch zumindest eine konventionalisierte Periphrase zu 'schuldlos passiert'.

²⁵⁸ Dieser Topos wurde in Peez' Arbeit über „Die Macht der Spiegel“ am Beispiel von Goethes 'Wahlverwandtschaften' beschrieben: Über der bedrohlichen Tiefe des todbringenden Sees spiegelt die Oberfläche den heiteren Himmel. Vgl. Peez, S. 403.

Held an dieser Fehlsicht? Damit wäre die mythoskonforme Interpretation des Aktaion-Blicks als das verbotene Schauen der Gottheit deutlich konterkariert: Der Architekt Lorenz, alias Aktaion, verliebt sich in seine Auftraggeberin Delia, als er bei einem Arbeitsbesuch die Türen verwechselnd (*aus Versehen*) in ihre Intimsphäre einbricht, (*aus Versehen*) in ihr Badezimmer platzt und sie (*aus Versehen*) nackt zu sehen bekommt. Für die Inszenierung kann es schwierig werden, diesen 'emergenten' Augenblick für seine verzaubernde und fatale Wirkung plausibel genug erscheinen zu lassen, wenn man davon ausgehen muss, dass für zeitgenössische Augen der Anblick des 'Hüllenlosen' als billige optische Aufreizung schon bis zum Überdruß entzaubert ist: Den Anblick einer nackten Frau beim Aufreißen der falschen Tür als einen Augenblick tiefster Erschütterung darzustellen, muss am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts für eine in ihren Sehgewohnheiten nicht nur verhältnismäßig liberale, sondern auch schon abgestumpfte Gesellschaft erstaunlich sein²⁶⁰. Deshalb können auch alle weiteren von diesem verbotenen Augenblick angestoßenen Handlungsmotive dramaturgisch erst durch die Anspielung auf den Diana-Mythos plausibel erscheinen. Von der Verwandlung in den Hirsch bleibt in der Strauß-Version der Aktaiongeschichte nur der 'Gehörnte' im umgangssprachlichen Wortsinn. Und das tierische Leid des gehetzten Wildes, das Ovid sehr detailfreudig beschrieb²⁶¹, wird in Schlußchor nicht weniger detailliert in einer reizvollen Variation des Mythos als die gehetzte Leidenschaft und Mitteilungsnot des vergeblich liebenden Gehörnten gezeigt. Wie hektische Sprünge des waidwunden Tiers wirken dadurch die Bemühungen des bemitleidenswerten Mannes, der sich hoffnungslos in eine Frau 'verschaut' hat, die sich von einem anderen lieben lässt. Eine ehemalige Freundin erlebt Lorenz' Peinlichkeit²⁶² bei seinen Versuchen, in einer Festgesellschaft von Delia Verzeihung und Zuneigung zu erlangen und erträgt es einfach nicht, diese Pein mit anzusehen. Sie greift auch zu tierischen Vergleichen:

„Du: tss... wie eine Fliege auf der Scheibe, obwohl nebenan das Fenster offensteht! Du zupfst an einer Frau, die gerade überschwenglich mit einem anderen zugange ist“²⁶³

²⁵⁹ In anderen Gegenden auch: 'verguckt' oder (noch deutlich abfälliger): 'vergafft'.

²⁶⁰ Benjamin Henrichs (In: Die Zeit, 8.2.1991) spottete über dieses Motiv: „Daß der Anblick einer nackten Frau im Zeitalter der Herrenmagazine, Nacktbadestrände und Busenshows wieder ein heiliger Schock sein könnte - für diese schöne, man müßte wohl sagen: herzbewegende Utopie läßt Botho Strauß den armen Architekten mit dem Leben bezahlen.“

²⁶¹ Vgl. Ovid, Metamorphosen, 3. Buch, Verse 201 ff.

²⁶² „Pein“ ist hier auch im alten Wortsinn zu verstehen.

²⁶³ Theaterstücke, Bd. II, S.439.

Und wenig später ist die alte Freundin die einzige, die dem Architekten, alias Aktaion, das Tragisch-Komische seiner gehetzten Notsituation sagen kann: „Lorenz, ich sage dir, was alle sehen: du hängst wie ein falsch gesetztes Komma zwischen Delia und dem Schweden. Einfach lächerlich!“²⁶⁴

Von dieser Gehetztheit wird nicht direkt das Bemühen um die besetzte Frau gezeigt, sondern nur der Vorraum des Geschehens, das Foyer mit dem Spiegel, von dem aus Lorenz seine vergeblichen Versuche beginnt, die Angehimmelte im Gespräch auf sich aufmerksam zu machen²⁶⁵ und zu dem er zwischen seinen Runden von Mal zu Mal angeschlagener zurückkehrt wie ein Boxer an die Seile. Diese Bemühungen um Delia scheitern endgültig, als er in der Absicht, den Rivalen, einen schwedischen Architekten, zu kränken, einen weiteren 'gesellschaftlichen Faux-Pas' verursacht²⁶⁶.

Mit einer Pistole, die auch 'versehentlich'²⁶⁷ in seine Hände gerät, erschießt sich Lorenz schließlich, nachdem ihm Delia so wie er sie mit seinem ersten 'Versehen' erblickt hatte, im Spiegel erschien. Sein Tod erscheint einerseits als todbringende Folge dummer Missverständnisse²⁶⁸, andererseits als letzte Konsequenz eines fundamental gescheiterten Annäherungsversuches und auf der dritten Ebene der mythischen Anspielung als unausweichliches Verhängnis.

Die ersten beiden Ebenen sind verwickelt und verhängnisvoll genug: Lorenz muss in seinem Geschäft als Architekt und in seiner Liebe das Feld einem Mitbewerber²⁶⁹ überlassen. Auch auf dieser trivialen Ebene einer

²⁶⁴ A.a.O., S. 440

²⁶⁵ „Ich stehe wie gelähmt vor dem Reichtum meines Deutschs“, A.a.O., S. 433.

²⁶⁶ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 444 f.

Zunächst möchte Lorenz seinen Rivalen persönlich beleidigen:

„Wenn Sie mit diesem Ausschlag im Gesicht noch unter die Leute gehen, mein Herr, dann sollten Sie wenigstens die passende Krawatte dazu tragen“. Als er aber den Rivalen reden hört: „mich reißt es jedesmal vom Hocker, wenn ich höre, was euch dieses neue Deutschland kosten soll!“, entschließt er sich zu dem verbalen Konter:

„Was Sie vom Sessel reißt, mein Herr, das drückt mich dreimal tiefer rein!“

- „*Ein allgemeiner Aufschrei*“ ist laut Regieanweisung die Reaktion.

²⁶⁷ Er nimmt den falschen Mantel:

„Der Versprochene: Mein Herr! einen Augenblick bitte! warten Sie, mein Herr.

Sie haben den Mantel verwechselt. Meinen Mantel haben Sie genommen.

Lorenz fährt unwillkürlich in die Tasche des Mantels, um zu prüfen, ob es seiner ist. Er spürt den Revolver, zieht ihn unauffällig hervor und steckt ihn in seine Hosentasche.

Lorenz: Sie haben recht. Es ist nicht mein Mantel.

Ein Versehen. Keine böse Absicht“.

Theaterstücke, Bd. II, S.445 (Hervorhebung vom Verfasser).

²⁶⁸ S.u., Kapitel 4.4.

²⁶⁹ Der schwedische Konkurrent tritt nicht auf, nur einmal hört man seine Stimme aus dem Saal. Vgl. a.a.O., S.445.

Dreiecksgeschichte ist Delia schon eine 'Diva': Hausbesitzerin, schön *und* reich, sie lässt sich einen Architekten, später einen zweiten kommen, und man vermutet, dass sie von allem mehr als genug hat. Nach dem unerhörten Vorfall der von Lorenz 'versehentlich' aufgerissenen Badezimmertüre verläuft das Gespräch zunächst noch sachlich, bekommt aber schon einen doppelten Boden:

„Lorenz: Ich habe einen bebaubaren Raum von circa fünfhundert Quadratmetern gezeichnet. Soviel bleibt, wenn Sie die Nutzflächen über dem seitlichen Gartenhaus abziehen, hier mit Schraffur versehen.

Delia: Was macht man mit denen?

Lorenz: Nichts. Die braucht die Feuerwehr. Da können Sie Tischtennis spielen oder Wäsche trocknen.

Delia: Mit anderen Worten: es bleibt bei drei großen Wohnräumen, von denen jeder mit ganzverglaster Wand auf den kleinen Patio hinausgeht?

Lorenz: Ja, sogar die Küche, sehen sie ...

Delia: Reißen Sie immer die Türen auf in fremden Häusern?

Lorenz: Die Dame, die mich unten empfing, meinte, Sie seien noch nicht aus dem Büro zurück.

Delia: Um so schlimmer würde ich sagen. Liegt der Patio bei ihnen ganz unter freiem Himmel? Soll er kein Schutzdach haben?²⁷⁰

In dem geschäftlichen Gespräch wird der Vorfall zunächst vorsichtig und dann immer deutlicher angesprochen. Die Schutzlosigkeit des Patio, der zum Unbehagen der Auftraggeberin ohne Schutzdach „für Hagel Schnee und Taubenmist“²⁷¹ offen bleibt, eröffnet auf baulicher Seite das Problem der Dialektik von 'außen' und 'innen', 'öffentlich' und 'intim', 'nackt' und 'bedeckt', so dass sich die thematischen Ebenen zwischen der Architektur, den mitgebrachten Plänen einerseits und der Liebe, bzw. dem 'Versehen' andererseits semantisch überlagern und vermischen. Im weiteren Verlauf spitzt sich das Gespräch über den Vorfall konfliktträchtig zu. Dabei begibt es sich auf die Ebene der mythischen und biblischen²⁷² Anspielungen. Zwischen dem enthusiastischen, vernarrten Lorenz und der erzürnten, verletzten Delia ist kein Einvernehmen über diese 'Peinlichkeit' herzustellen. Während der Architekt immer noch hofft, ihre Wut über diesen Augenblick in den Beginn einer

²⁷⁰ A.a.O., S.427.

²⁷¹ A.a.O.

²⁷² S.u., Kapitel 4.4.

Beziehung verwandeln zu können²⁷³, wird die Auftraggeberin nur immer bitterer erzürnt. Lorenz ist auf dieser realen Ebene ihr Architekt und in einer ständigen Durchbrechung des sachlichen Kundengesprächs wird er bald ihr hilflos zappelnder Liebhaber, der sich durch diesen unvorhersehbaren Augenblick in eine lächerliche Verliebtheit verstrickte.

Auf der Ebene der mythischen Anspielungen ist das Paar eine moderne Version der Göttin Diana und des Jägers Aktaion aus der griechischen Mythologie. Der Wechsel in die mythische Ebene ist durch das vorausgegangene Spiel zwischen den Ebenen der verletzten Intimsphäre und der Architektur so gut vorbereitet, dass Delia-Diana durchaus glaubwürdig archaisch erzürnt und nicht als der künstliche Bühnenzauber einer 'dea ex machina' erscheint. Durch den Auftritt der Göttin zerbricht der Realismus der ersten Ebene nicht, obwohl die Gegenwart der griechischen Mythologie sehr deutlich ausgesprochen wird:

„Den Erblicker zu zerreißen birgt die Gefahr, aus jedem seiner Fetzen wüchs ein neuer. Ein Arm, ein Rippenbogen, ein Knie, ein Ohr, ein Stück vom Hals: jedes Teil ein neuer Ganzer. Und außerdem sind keine Hunde hier. Nichts könnte ich pfeilschnell umgestalten. Keinen Hirschbalg mit dem Jäger stopfen. Ihr Untergang muß neu erfunden werden.“²⁷⁴

Im Motiv der Hunde und des Hirsches ist hier auch das bacchanale Zerreißen thematisiert²⁷⁵. Doch im Vordergrund steht explizit die Anspielung auf Diana und Aktaion, die zuvor in der überraschenden Situation des Versehens schon als szenisches Motiv Ovid zitierte. Dabei gibt es auch im Detail der Situation bemerkenswerte Parallelen zur Gestaltung der Szene bei Ovid:

„qui simul intravit rorantia fontibus antra, sicut erant nudaе, viso sua pectora nymphae percussere viro,subitisque ululatibus omne inplevere nemus circumfusaeque Dianam corporis texere suis. /.../ qui color infectis adversi solis ab ictu nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, is fuit in vultu visae sine veste Dianae“²⁷⁶. Ovid gewinnt in dieser Szene mit einer 'gleich Aurora

²⁷³ „Lorenz: Es ist mir so als wär es lediglich zu früh - ja, es ist gewissermaßen vor der Zeit geschehen.“ A.a.O., S. 428.

²⁷⁴ Theaterstücke, Bd. II, S. 429.

²⁷⁵ Das Motiv der Drachensaat, die durch Zerstückelung nicht zu zerstören ist, weil aus jedem Teil ein neues Ganzes wird, ist tatsächlich ein wesentlicher Verständnisaspekt des dionysischen Zerreißens. Das kultisch symbolisierte Zerreißen des Gottes ist von der Vorstellung einer Multiplikation seiner göttlichen Potenz begleitet. In seiner unsprünglichen Form als archaischer Fruchtbarkeitskult imitierte der Dionysoskult die geheimnisvolle Vitalität der Vegetation, die sich Zerstreut vermehrt.

²⁷⁶ Ovid, Metamorphosen, 3.Buch, Verse 177-185.

errötenden Göttin' ähnlich wie Strauß die glaubwürdige Spannung aus dem Zusammenspiel von Enthüllung, Verhüllung und Scham. In einer direkten Parallelität wünscht sich auch Ovids Diana im Zustand der Nacktheit wirkungsvollere Waffen zur Verfügung zu haben. Und auch sie verschließt durch ihren Zauber dem „Erblicker“ den Mund für immer: „addit haec cladis praenuntia verba futurae: 'Nunc tibi me posito visam velamine narres, si poteris narrare, licet!'“²⁷⁷ Die spöttische Aufforderung von dieser göttliche Begegnung zu erzählen, dient durch die Einschränkung 'wenn du erzählen kannst' („si poteris... „) im Zusammenhang des tödlichen Zaubers als zynischer Machtbeweis der Göttin²⁷⁸. Wäre sie beim Baden nicht gerade unbewaffnet, hätte die ihn wohl mit Pfeilen erschossen, so verwandelt sie ihn mit ein paar Spritzern Badewasser in einen Hirsch²⁷⁹ und macht mit sicherem Gespür für zynischen Humor den Jäger zum Gejagten seiner eigenen Jagdhunde. Der makabere Witz, dass Aktaion noch „ich Armer“ schreien will²⁸⁰, aber als Hirsch nicht einmal mehr die menschliche Klage artikulieren kann, bekommt bei Botho Strauß eine tragisch-komische Verlängerung im „Running-Gag“²⁸¹ der Artikulationsversuche, während der die Eloquenz des verwandelten Aktaion, bzw. des lächerlich verliebten Lorenz, in einer Metamorphose von Scham zerstörter Sprache vergeht, so dass er sich in seiner „Slapstick“²⁸²-Agonie immer vergeblicher müht, das richtige Wort zu finden:

„Ah das langsame Gift der **Scham** zerstört mir meine
Muttersprache! bei jedem Wort, das ich an Delia richte,
blinkt im Geist ein Rotlicht auf: Vorsicht
Ausdrucksschwäche! Verfehler Ton!“²⁸³

²⁷⁷ A.a.O., Vers 191-193.

²⁷⁸ Vergleichbar den letzten Worten Delias bei ihrer Erscheinung im Spiegel: „*Im Spiegel erscheint Delia nackt wie zu Beginn, in der selben Pose. Sie wendet den Kopf über die rechte Schulter und blickt Lorenz an.*

Delia: **Siehst du ...**

Lorenz stülpt sich seinen Hut vors Gesicht, zieht den Revolver und erschießt sich bei verdecktem Gesicht.“ Theaterstücke, Bd. II, S.446.(Hervorhebung vom Verfasser)

Diese Schlussworte Delias sind zwar auch als Frage verstehbar und damit mehrdeutig, sie wirken aber - als Triumph über den offensichtlich **blind** verliebten - recht zynisch.

²⁷⁹ Ovid, Metamorphosen, 3.Buch, Verse 188-194: „vellet promptas habuisse sagittas,/ quas habuit, sic hausit aquas vultumque virilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis / addit haec cladis praenuntia verba futrae: / 'Nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare, licet!' nec plura minata / dat sparso capiti vivacis cornua cervi“.

²⁸⁰ „Me miserum!' dicturus erat: vox nulla secuta est / .../ quid faciat? repetatne domum et regalia tecta? / an lateat silvis? **pudor** hoc, timor impedit illud.“ A.a.O. Vers 201-205.

Hervorhebung vom Verfasser.

²⁸¹ So in der Kritik von Maja E. Gwalter in der N.Z.Z. vom 6.2.1992

²⁸² Vgl. die Schlußchor-Kritik von Lutz Gümbel in: Zitty, 5/92.

²⁸³ Theaterstücke, Bd. II, S.432. Hervorhebung vom Verfasser.

In dem durchaus mit ironischer Brechung von Ovid zitierten doppelten Tabu von Sehen und Sagen, verbotenen Blick und Unfähigkeit zur Sprache, berührt die Anspielung auf Diana und Aktaion auch die vieldiskutierte kunsttheoretische Problemstellung dieses Theaterstückes, das die Brisanz eines Augenblicks szenisch vermitteln will.

Natürlich kann man bei einer politischen Lektüre des Stückes in solchen sprachkritischen Details auch die von der historischen Scham zerstörte Sprache nationaler Euphorie erkennen, die selbst nach dem begeisternden Augenblick des 9.11.1989 nicht recht gelingen mag, dem Tag, an dem man sehr überraschend und wohl auch 'versehentlich' die Mauer öffnete.

Doch auf der Ebene des Spiels bleiben die Figuren und auch die Anspielungen ganz auf der Ebene von Paarkonstellationen.

Hier zeigen sich im Vergleich neben den aktuellen Deutungsmöglichkeiten bemerkenswerte Kontinuitäten in den Stücken. Mit Lorenz und Delia wird eine Paarkonstellation dargestellt, die durch ihr mythisches Pendant in ähnlicher Weise wie Rudolf und Marie Steuber in „Die Zeit und das Zimmer“ als ungleiches Gegenüber deutliche Parallelen zu Medea und Jason aufweist. Die mythische Ebene repräsentiert in beiden Stücken die rächende Zerstörungswut im Scheitern zwischen den Geschlechtern.

Dabei kommt es in beiden Stücken zu einem recht ähnlichen Gegensatz zwischen der mythischen Qualität auf der einen Seite, die jeweils eine extreme Gefühlslage repräsentiert und abstrakte Begriffe konkretisiert, die 'heiliger Zorn' heißen könnten, oder: 'Radikalität', 'Totalität', 'Verhängnis'.

Ignoranz, Ahnungslosigkeit, Harmlosigkeit, Naivität und Verständnislosigkeit wirken dem auf der anderen Seite vergebens entgegen. Wie der Lehrer Martin im ersten Akt des Stückes „Die Femdenführerin“ stehen die Männer, also Rudolf, alias Jason, und Lorenz, alias Aktaion, für eine mythenfremde, durchaus zeitgemäße Ignoranz gegenüber der archaisch-emotionalen Tiefendimension.

In beiden Stücken bleiben die furchtlosen und im Grunde ihres Charakters durch und durch optimistischen Männer statische Charaktere: sie kommen sich aufgeklärt vor und sind dennoch blind gegenüber dem Verhängnis, in dem sie stecken. So vergeblich der Mann auch dieses Verhängnis leugnet, so vergeblich ist es ihm verständlich zu machen.

Schon die positive gemeinsame Vision der Schlawfräulein in „Die Zeit und das Zimmer“ zeigt in den verschiedenen Deutungen der mythischen Bildprojektion,

dass selbst über gemeinsame Träume kein Verständnis herstellbar ist. Die urtümlichen Paarträume sind nur für einen ganz schmalen Geltungsbereich tiefenpsychologisch als archaische Traumbilder deutbar, aber im Kontext der Stücke stehen sie wie die Schicksals als archaische Mächte *zwischen* den Personen.

Der Zusammenhang zwischen der ersten, vordergründigen Spielebene und der zweiten, hintergründigen Ebene der mythischen Anspielungen wird jeweils vom Spannungsfeld eines abstrakteren Konflikts geprägt, der beim Zuschauer offene Entscheidungs-Situationen (*'Krisen'*) provoziert. So bestimmt die Frage von *Schuld oder Unschuld* des „Versehens“ den Verlauf der tödlichen Begegnung in „Schlußchor“, ohne dass sie als Schuldfrage explizit erörtert oder gar entschieden werden könnte. Und auch der Streit um Medea in „Die Zeit und das Zimmer“ entbrennt einzig um die Frage nach *Recht oder Unrecht*, ohne dass die Bedingungen des Streits oder die Sachverhalte seiner Herkunft auf der Spielebene auch nur genannt würden.

Die Frage, ob Medea nun Recht hat oder nicht, muss weiter auf Antwort warten, weil alle Grundlagen für eine Entscheidung fehlen. Die Entscheidung wäre, wenn schon nicht auf der Bühne, so doch zumindest im Publikum zu treffen. Doch was bleibt dem Zuschauer, wenn ihm alle Anhaltspunkte im Streit um Medea vorenthalten sind? Vielleicht vermittelt das Auftreten ihrer zeitgenössischen Vertreterin eine schwache Erinnerung an die gewaltige Wut. Darüber hinaus liefert die Anspielung nur zitierend das Stichwort, das 'Medea'-Prinzip: der ganz und gar unromantische Zusammenhang zwischen Liebe und Tod.

Konkretisiert wird im ursächlich drohenden Zusammenhang der Radikalität von Leidenschaft, Enttäuschung und Vernichtung.

Die Gegenposition zur mythischen Personifikation, stellt in Martin, Lorenz und Rudolf in allen drei Stücken so etwas wie eine Karikatur von Zeitgenossenschaft vor, also einen mehr oder weniger überzeugenden 'Jedermann', Phrasen, Haltungen, Meinungen, die vom Publikum so oder ähnlich ohne weiteres angenommen werden könnten.

Mit einer gewissen Unerbittlichkeit stellen sich jedoch diese Dispositionen des 'Jedermann' in allen drei Stücken und in allen drei Konfrontationen als zu schwach heraus. Seine entscheidende Schwäche ist eine Unterschätzung der Liebe. Deswegen muss das heitere Traumbild, die Illusion der Harmlosigkeit, die Gemeinplätze des Funktionierens, der Distanzlosigkeit und des Besitzens

durch ein erschütterndes Schicksal widerlegt werden. Die Erschütterung ist allerdings immer auch die des Zwerchfells. Mit dem für die Tragikomödie typischen Galgenhumor, mit dem Zappeln der Verstrickten und den genretypischen Pointen auf Kosten des Verlierers, demonstriert Strauß das Gesetz des Scheiterns: Murphy's Law gilt auch zwischen Mann und Frau, es geht schief, weil es schief gehen kann.

Zudringlichkeit, Ignoranz, Tabubruch, Distanzlosigkeit und Verlust von Differenz stehen am Ende läppisch und chancenlos gegenüber der Rachewut eines verletzten Sinnes, der Unterscheidung, Grenze, Distanz und Differenz behauptet.

2.4. Dionysisches in „Kaldewey, Farce“

Im ersten Akt des äußerst erfolgreichen²⁸⁴, im Januar 1982 uraufgeführten Stückes „Kaldewey, Farce“ wird ein Mann, der Orchestermusiker „Hans“, von drei Frauen auf der Bühne zerrissen. Die irrealen Szene hat bis zu einem gewissen Grad einen realistischen Hintergrund: „Lynn“, die Frau dieses Mannes, hat in einem Café Hilfe gegen ihren Mann gesucht und bringt zwei feministische Freundinnen mit nach Hause, die zunächst noch namenlosen²⁸⁵ „M“ und „K“, zwei in der Caféhausszene extrem typenhaft als punkige Berliner Szene-Girlies karikierte Frauen.

Aus der zunächst nur grotesk angelegten Situation, in der Botho Strauß den Punkjargon der feministischen Furien-Power wirkungsvoll auf die bürgerliche Hoch- und Anstandssprache treffen lässt, wird plötzlich ein Horrorszenario. Zwar finden die Feministinnen nicht den erwarteten Gegner, sie treffen statt eines Macho, der Frauen schlägt und vergewaltigt²⁸⁶, nur auf ein bemitleidenswertes „Männchen“²⁸⁷, der seine Frau mit „mein Stern“²⁸⁸ anredet und sichtlich verwirrt wie ein Slapstick-Held mit der Tücke des Objekts kämpft, wenn er ungeschickt und eingeschüchtert Saft und Kekse zu servieren

²⁸⁴ Vgl. Töteberg, Kommentierte Aufführungsstatistik. Das Stück erreichte in drei Spielzeiten mehr als 600 Vorstellungen, es stand in der Liste der Theaterstücke mit den höchsten Inszenierungszahlen 1982/83 am zehnten, später am vierten Platz, so dass Botho Strauß den Statistikern neben Dürrenmatt als meistgespielter deutscher Dramatiker der Gegenwart galt.

Franz Xaver Kroetz kommentierte „Kaldewey, Farce“ (in: Die Zeit, 24.9.1982), als das Stück in einer Kritikerumfrage von 'Theater heute' gewürdigt worden war, nicht ohne den bitteren Schuss kollegialen Neides: „Strauß hat wieder das Stück des Jahres geschrieben: Opas Endzeitpessimismus, schnittig und schön geschrieben.“

²⁸⁵ Als sie dem Mann vorgestellt werden, bekommen sie ihre bürgerliche Vornamen: „Die Frau: Liebling, das sind Katrin und Meret“. Theaterstücke, Bd. II, S. 19.

²⁸⁶ So wurde er im Café beschrieben:

„Die Frau: Und wollt ich einmal ausgehen, da hat der Mann mich an den Haaren zurück in die Wohnung geschleift. Sogar hat er mich mit einem Ätherbausch betäubt, um mich zu vergewaltigen. Vergewaltigung war überhaupt an der Tagesordnung.

K: Elmar in Büro und Garten, versteh schon. Haßt du ihn?

Die Frau: Ja K: Voll negativ? Die Frau: Ja

K: Ich mein, da gibt's nicht etwa den Punkt, daß ihr euch hinterher wieder nett versalbt und die Probleme. Ich meine, ihr hängt dann nicht auf diese Art

Wiedergutmachungspenetration, was für manche ne echte Spezialität ist

Die Frau *schiebt ein Heft über den Tisch; ruhig*: Er nimmt Pornohefte und streicht in den Pornoheften alles Geschriebene und die Sprechblasen aus“ Theaterstücke, Bd. II, S.15.

²⁸⁷ „M: Was is'n das für einer? K: Schnauze

M: Ich leg mich doch nicht mit'm HB-Männchen an“. A.a.O., S.18.

²⁸⁸ A.a.O., S. 19.

versucht. Doch aus diesem Slapstick mit einem verklemmten 'Jedermann', seiner Frau und seinen ungebetenen Gästen entwickelt sich der artig geführten Konversation zum Trotz eine Konfrontation, der das Grauen urplötzlich und mit archaischer Gewalt entsteigt.

Zunächst beginnt das Massaker als moralisch-ideologischer Rachefeldzug²⁸⁹, dann geht die Marter in eine groteske Demütigung über²⁹⁰, um dann, während die drei ihn zerreißen, in der Wahnsinnsarie einer bacchantisch-religiösen, orgiastischen und kathartischen Ekstase der Frau zu gipfeln, die schließlich nur noch den Torso ihres Mannes in Armen hält:

„Die Frau: Oh mein Freund! Küß mich, leck meine Augen, friß mein Haar, trink meinen Fluß, faß mir in den Leib, hol alle Scheiße aus mir, hol alles heraus, mehr, mehr, mehr! Du Macht du König du Reich du Wahnsinn du Tod du Schwanz du Volk ... Halt mich, halt mich! Rede! Rede! Ich schieß durch die Decke, ich schieß in den Himmel ... Rede! OH MEIN GOTT ... ich habe die Liebe, ich habe die Liebe / ich teile nicht, ich teile nicht, ich teile nicht *Sie läuft mit den Fetzen zur Waschmaschine, stopft sie hinein*“²⁹¹

Die Nähe der archaisch-dionysischen Gewalt-Ekstase zum modernen Haushaltsgerät ist typisch für die Korrespondenz zwischen Abgrund und Alltag in den Theatertexten von Botho Strauß.

²⁸⁹ „K: Wenn du glaubst, du kannst dich hier in deinem Puff verkriechen und die Frau zu Schweinereien abrichten! Wir finden euch! Wir finden jeden! Wir holen euch alle raus aus euren Stinklöchern, einen nach dem anderen, Sadisten, Kriegstreiber, Weltbrandstifter, Pornorassisten“ a.a.O., S. 24.

²⁹⁰ „M: Sag, ich schäme mich vor meiner Frau
Der Mann schweigt. M holt die Querflöte, hält sie ihm drohend vor den Mund...
Mach's Maul auf

K: Sag, ich schäm mich, los!

Der Mann: Ich schäme mich vor meiner Frau

K: Ich schäme mich vor meinem Besuch ... Los!

Der Mann: Ich schäme mich ... vor meinem Besuch

M: Sag, ich schäme mich vor meinem Telefon

Der Mann: Ich schäme mich vor meinem Telefon

M *sieht sich im Raum um.* Ich schäme mich - ich schäme mich vor meiner Waschmaschine

Der Mann: Ich schäme mich vor meiner Waschmaschine

Plötzliche Aufbäumung Ich schäme mich vor dem blauen Himmel

Ich schäme mich vor der Dunkelheit

Ich schäme mich vor der Morgendämmerung

Ich schäme mich vor dem, der stirbt in mir jetzt“ a.a.O., S.25.

²⁹¹ A.a.O., S. 25.

Die spielerische „Relation von Mythos und Trivialität“²⁹² trug dem Autor gegen alle Verständnisprobleme unter Theaterleuten den Ruf eines Fachmanns ein, der von der Bühnenwirksamkeit seiner Texte viel versteht²⁹³. Das schockierend Grausame der Gewaltekstase wird auch dadurch relativiert, dass der eben noch massakrierte Mann schon in der folgenden Szene wieder auftritt und mit den selben drei Frauen, die ihm eben noch die Glieder einzeln ausrissen, eine Therapie-Gemeinschaft bildet. War also der archaische Gewaltausbruch, den das Publikum doch mit eigenen Augen mit ansehen musste, nur ein böser Traum? - eine psychologische Metapher, eine entlastende Triebentspannung, die dionysische Gewaltekstase eine therapeutische Bewältigungsstrategie?

Von dieser Nähe zum modernem Alltagsleben, dem Realismus der „Wohnküche“, der Waschmaschine und dem ewigen „Kampf mit den Handwerkern“²⁹⁴ unbeeinträchtigt, wurden in den ersten Besprechungen des Stückes die Anspielungen auf die griechische Mythologie, die hier szenisch stattfanden, sofort als Mythenzitat erkannt und aufgenommen. Doch was die Deutung und Bedeutung des Zitats im Kontext des Stückes betrifft, darüber konnten auch die Theaterkritiker trotz ihrer Kenntnis des griechischen Mythos zunächst nichts Genaueres sagen. Abgesehen vom Interesse am richtig identifizierten Motiv aus dem metaphysischen Bildungskanon blieben Bedeutung und Hintergründe der Anspielungen im Dunkeln. Schließlich gibt es auch für den Theaterbetrieb nichts Reizloseres als restlos aufgeklärte Geheimnisse. Ines Lindner reflektierte und kritisierte die Einfallslosigkeit in der ersten Rezeption des Mythos durch die Theaterkritik:

²⁹² Vgl. Luc Bondy, „Die haben einen Regisseur gesucht für *Kalldewey* ...“ im Gespräch mit Peter Krumme in Berlin am 6.9.1986. In: Radix, S. 219.

²⁹³ Vgl. Luc Bondy (in: Radix, S. 221): „Diese Erinnyenmotive so in die Wohnküche und in die Nähe der Waschmaschine zu stellen, das war sehr glücklich. Und es war auch glücklich, die Motive von Emanzen- und Lesbenpower mit den Erinnyen zu verquicken und etwas Märtyrerhaftes aus der heutigen männlichen Anpassung zu machen. Alles Motive, die ich gut fand, weil die Proportion stimmte, und die trotzdem von einem bestimmten Geheimnis umgeben waren. Etwa wenn man sich vorstellt, daß am Anfang eine Frau mit einem Photo von ihrem Mann in eine Kneipe kommt und sich dort beschwert, sie werde von ihm gefoltert und mißhandelt. Daß Strauß sich darauf einläßt, diese Geschichte in ein Problemstück zu verwandeln, in eine Art von Mythenkarambolage, das finde ich ganz toll. Da ist auch gleichzeitig eine gewisse Distanz. Nicht Ironie, sondern wirklich Distanz. So ein Vorgang funktioniert, glaube ich, bei Komödien, bei Farcen besser als bei ernsten Stücken. Bei ernsten Stücken wird immer der Finger darauf gelegt: Oh, da ist jetzt der und der Vergleich zu ziehen, man ist sofort darauf eingestellt; so schön, so poetisch es ist, man beugt sich sofort ein bißchen angestregter darüber. Während es in Farcen, wo die Mythen genauso in ernsthafte Relation zu heute gebracht werden, einfach unangestregter ist.“

²⁹⁴ Theaterstücke, Bd. II, S.19.

„Die Szene, in der der Orchestermusiker Hans von seiner Frau und zwei Lesbierinnen aus der Frauenbewegung in Stücke gerissen wird, ist ohne Schwierigkeiten als Mythenzitat verstanden worden. Nebensatzweise werden in den Besprechungen die verschiedensten Vermutungen darüber angestellt, wer das Opfer sein könnte. Pentheus, Achilleus und andere werden genannt, ohne daß dem Bedeutung beigemessen wird, gilt es doch ein ‘Zeitstück’ zu rezensieren, das sich mit so aktuellen Themen wie Beziehungskrieg und Frauenbewegung, verkorkster Therapie, Auswirkungen der Mediengesellschaft und Endzeitstimmung letzterer Prägung beschäftigt.“²⁹⁵

Die hier zitierte Ines Linder beklagte in ihrem Aufsatz nicht nur, dass „Kaldewey, Farce“ ohne Rücksicht auf die offensichtlichen Mythenzitate fast ausschließlich gegenwartsbezogen als Zeitgeist-Kommentar und aktuelles Problemstück verstanden wurde, sondern ihr Beitrag machte sich gleich an die Aufschlüsselung vieler mythischer Anspielungen in „Kaldewey, Farce“. Leitfaden ihrer Deutung sind der Dionysos- und der Orpheusmythos. Über die allgemein und unmittelbar verständliche Anspielung auf die dionysische Kulthandlung des Zerreißen kam sie zu ihrer im Titel bereits thesehaft formulierten Identifikation von „Kaldewey: Dionysos“²⁹⁶.

Der Orchestermusiker Hans ist demnach eindeutig eine Anspielung auf Orpheus und die rätselhafte Titelgestalt „Kaldewey“, ein plötzlich auftauchender und wieder verschwindender, ebenso faszinierender wie abstoßender „Schweinepriester“ und „Rattenfänger“²⁹⁷ — ein moderner Dionysos.

Für beide Ansätze sind etliche strukturelle Anspielungen im Stück evident. Doch die argumentative Vorgehensweise Lindners, die das Plakat zur zweiten Inszenierung im Juni 1982 von Luc Bondy an der Berliner Schaubühne zum

²⁹⁵ Lindner, Kaldewey: Dionysos. Geschichte als Wiederholungszwang - Über Mythenzitate in *Kaldewey, Farce*. In: Theater heute, Heft 10, 1983. Auch veröffentlicht in: Radix, Strauß lesen. S.143-152.

²⁹⁶ A.a.O. S.143. Da in der Orpheussage der Held seinen Tod dadurch findet, dass er von Dionysos-Verehrerinnen zerrissen wird, sieht Lindner in der Verbindung des Orpheusmythos mit dem Dionysosmythos den Schlüssel zum Verständnis des Stückes.

²⁹⁷ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, Seite 40 und 46.

Ausgangspunkt ihrer Interpretation macht²⁹⁸, zeigt gewisse Unzulänglichkeiten. Offensichtlich beförderte Luc Bondy in seiner vielbeachteten Inszenierung die im Text deutlich angelegten Assoziationen und Anspielungen auf den Dionysos- und den Orpheus-Mythos²⁹⁹.

Für einen diskutierbaren Deutungsansatz sind jedoch mimetische Details der Inszenierung oder der interpretierenden Komposition in einer Plakatgestaltung, auch wenn sie nur „Bausteine zu einer Interpretation“³⁰⁰ sein wollen, eine etwas unsichere Argumentationsbasis. Das Faktum einer in sich schlüssigen und auch ganz textnah begründbaren Feststellung, dass mit dem Orchestermusiker eine Anspielung auf Orpheus vorliegt, ist für Linder wichtiger als die dringendere Frage nach den auffälligen Abwandlungen, der Neugestaltung und Variation in den Anspielungen auf Orpheus und Dionysos. Wie sehr gehen die Anspielungen über die Oberflächenwirkung eines reizvollen Bildungszitates hinaus? Beeinflussen sie jenseits des Wiedererkennungs-Entzückens und der Aha-Erlebnisse im humanistisch gebildeten Publikum die Aussage des Stückes und den Kontext der changierenden Handlungs-Ebenen?

In einer Zuspitzung ihres psychologischen Deutungsansatzes versteht Lindner den Musiker Hans, alias Orpheus, als Vertreter der Sublimierung und den dionysischen Kaldewey als Anwalt der verdrängten Triebkräfte: „Kaldewey, der den Mund nur aufmacht, um Obszönitäten zum besten zu geben, durchkreuzt alle Verdrängungsstrategien. Der ungebetene Gast, der ‘Schweinepriester’, nimmt sich aus wie ein Agent des therapeutisch mühsam beschwichtigten Unterbewusstseins und seiner Triebregungen.“³⁰¹ Das Oppositionsmuster von Verdrängung und unterdrückter Triebregung ist zunächst sehr einleuchtend, doch an einer späteren Stelle, in einem

²⁹⁸ „Im Vordergrund einer von oben eingesehenen, sich stark auf ein Fenster zu verjüngenden Raumbühne sitzt ein doppelgesichtiger Mann mit einem weißen Smoking bekeidet in einer Blutlache. Links von ihm liegt ein abgeschlagenes Haupt mit Lorbeer umkränzt, rechts eine Leier. Dahinter: am Boden verstreut abgetrennte Gliedmaßen /.../ Das Bild, das ich hier beschrieben und seinem Grundthema nach gedeutet habe, ist das Plakat zur Schaubühnenaufführung von Botho Strauß Stück Kaldewey Farce. Jeder, der das Foyer der „Schaubühne“ betreten hat, wird es gesehen haben, und doch scheint niemand unter den Rezensenten es als das beachtet zu haben, was es über die Ankündigung hinaus sein könnte: Ein mit visuellen Mitteln arbeitender Zugang zu dem, was sich auf der Bühne ereignet.“ Lindner, a.a.O. S. 144 f.

²⁹⁹ „In der Inszenierung der ‘Schaubühne’ verfallen die Frauen in mänadische Verzückung. Der Tanzschritt, der zurückgeworfene Kopf, das sind Körperhaltungen, in denen die Frauen aus dem Dionysosgefolge auf Vasen und Sarkophagen, die sich erhalten haben, abgebildet worden sind.“ A.a.O., S.148.

³⁰⁰ A.a.O.

³⁰¹ A.a.O., S. 147.

„Zwischenakt“, der die Lebensgeschichten der Personen aus dem Blickwinkel einer späteren Zeit rekapituliert, wird die Faszination, die von dem 'Schweinepriester' und 'Rattenfänger' Kaldewey ausgeht, als genau jener 'Zauber' der beruhigenden Verdrängung beschrieben, gegen die Linder Kaldewey als den 'Agent des mühsam beschwichtigten' auftreten sieht:

„Der Mann: Da gab es einmal einen Rattenfänger, dem sind wir hinterher. Mit seiner Flöte zog er uns das Ungeziefer von der Seele und ertränkte es im Vergessensfluß.“³⁰²

Das Rattenfängermotiv verdichtet in dieser rückblickend deutenden Metaphorik die Perspektive der Therapierten. Ganz anders reden sie, als sie im zweiten Akt unter dem Titel „Das Leben eine Therapie“ sich vergeblich um Korrektheit im therapeutischen Jargon bemühen. Kaldewey taucht in diesem zweiten Akt nur für kurz als der Zoten reimende Störenfried auf, an dem sich die zwischen Ekel und Faszination hin und her gerissenen Therapie-Geister³⁰³ schieden, doch im Nachhinein wird auch dieser Rattenfänger zum Inbegriff des großen Therapeuten, der zuerst die Probleme wegnimmt, sie „ertränkt“, wie der Flötenspieler von Hameln die Ratten. Dass jeder einzelne ihm unversehens sein Innerstes preisgegeben hatte³⁰⁴, bemerken die Personen des Stückes, die kleine Gesellschaft zu Lynns Geburtstag, Lynn („die Frau“), Hans („der Mann“), Katrin („K“) und Meret („M“) erst, als Kaldewey, von Lynn unter den Tisch

³⁰² Theaterstücke, Bd. II, S. 46.

³⁰³ Ist „Kaldewey“, der obsessiv schmutzige Witze reißt, eine **Störung der Therapie**? So fährt Lynn ihn an: „Sie trampeln auf meiner Therapie herum ...“ a.a.O., S.37
Ist er als Vertreter verdrängter Triebe ein **Produkt der Therapie**? Oder ist er **selber Therapeut**? „Die Frau: Ich hab ihm da was anvertraut /.../ darüber hab ich noch mit niemandem gesprochen“ a.a.O. und : „M: Vielleicht war's aber der Psycholog vom Sozialamt, einer, der uns prüfen wollte“ a.a.O., S. 39. **Ist er ein Verführer?** - „K: Er hatte aber auch etwas Unwiderstehliches“ a.a.O. **oder ein Befreier?** - „K: Dieser Mann erscheint und ich bin nicht mehr dieselbe, die ich vorher war“ a.a.O., S. 40 f.
Auch Wolfgang Braungart (Vgl Theophane Herrlichkeit, S. 306) versucht ihn seinem kunsttheoretischen Ansatz von zwei Seiten her zu fassen: „Er ist eine Kunstfigur, ein Künstler.“

verbannt, plötzlich unter der Tischdecke verschwunden ist und den verbliebenen Personen langsam klar wird, dass niemand wusste, wer dieser Mann, der sich Kaldewey nannte, wirklich war, weil jeder dachte, der Fremde sei ein Bekannter der anderen. Im Bild des Rattenfängers überschneiden sich die Figuren³⁰⁵. Sind nicht „Kaldewey“ und der nie auf der Bühne erscheinende „Therapeut“ ebenso wie der „Chef“ - Rattenfänger? Der zum „Chef“ avancierte Therapeut erscheint im dritten Akt mit der Überschrift „Korridor“ so begehrt und wichtig, immer geschäftlich unterwegs und viel beschäftigt, dass man Näheres von ihm zunächst nur - wie zuvor von „Kaldewey“ - durch Klagen über seine Abwesenheit erfährt. Alle Informationen über diese wichtige Person dringen in kafkaesker Manier nur indirekt vermittelt, bruchstückhaft und sporadisch durch die für kurze Momente halbgeöffnete Tür seines Büros, als dessen Türhüter die zwei telefonierenden Sekretärinnen walten, in die sich die modernen Punk-Bacchantinnen „K“ und „M“ aus dem ersten Akt, bzw. die Therapiegruppen-Genossinnen „Katrin“ und „Meret“ aus dem zweiten Akt nun verwandelt haben. Die zunächst durchaus berechtigte Idee, Kaldewey mit Dionysos gleichzusetzen, wirkt auf dem Hintergrund des zweiten und dritten Aktes als eine zu einfache Deutung. Diese in der Tradition der Mythendeutung von Freud und Jung stehende Interpretation, die Orpheus, den Vertreter der Kunst, als Personifikation der Trieb-Sublimierung versteht und sein Scheitern so wie sein Zerrissen-werden auf der Bühne als eine gewaltsame Folge der „repressiven Herrschaft eines mißlungenen Zivilisationsprozesses“³⁰⁶, sieht folgerichtig im Dionysischen, und seiner Personifikation in ‘Kaldewey’, die Interessen-Vertretung unterdrückter Triebe. Ist damit schon alles gesagt? Der ausschließlich psychologische Ansatz bleibt - auch in seinem Kunstverständnis - unkritisch in den Kategorien und Begriffen des Therapie-

³⁰⁴ „Der Mann: /.../ ich hab mich diesem Burschen gegenüber stark zu verstehen gegeben. Die Frau: Ich erst! Ich hab ihm da was anvertraut, das weiß der jetzt für immer! darüber hab ich noch mit niemandem gesprochen.

K: Er hatte aber auch was Unwiderstehliches, von der ganzen Statur her, ich meine: auf den ersten Blick, wie der da stand / man mußte es einfach loswerden.

M: Irgendwie paßte er hierher, als hätt’s ihn schon immer gegeben.

Er hat hier bloß mal reingehorcht. Jetzt weiß er bescheid über uns.

Die Frau: Und zieht ab auf den nächsten Geburtstag, zieht ab ins nächste Loft oder sonstwohin

Der Mann: Und so wird er von einem Mitwisser zum anderen.

Die Frau: Das kommt davon, verdammt noch mal, daß man heutzutage nie weiß, wer zu wem gehört.“ A.a.O., S. 37.

³⁰⁵ Ein Flötenspieler ist auch „der Mann“, Hans: „Er im Frack des Orchestermusikers, die Querflöte in der Hand.“ S. 9.

Theaters, dessen Lächerlichkeit das Stück durch die Sprachhülsen der therapeutischen Bewältigung³⁰⁷ und den Jargon der Befindlichkeit³⁰⁸ im zweiten und dritten Akt wirkungsvoll zum besten gibt. Die wechselnden Personenkonstellationen und Verwandlungen der extrem vielgestaltigen Personen im Verlauf der drei sehr verschiedenen Akte des Stückes sind sehr viel weniger eindeutig auf ein psychologisches Deutungsmuster festlegbar als es Lindners Unterscheidung in die Antagonisten Orpheus und Dionysos und ihre Personifikation in Hans und Kaldewey erscheinen läßt. Allein im Rattenfängermotiv mischen sich das musikalische Element aus dem Orpheusmythos und das orgiastische Gefolgschafts-Motiv aus dem Dionysosmythos.

Ein motivorientierter Zugang kann also analytisch weiter führen, wo über über die personenzentrierte Interpretation der mythischen Anspielungen keine Klarheit zu gewinnen ist.

Es gibt drei kurze Szenen im Stück, den Anfang, den Schluss und den Zwischenakt, die sich sprachlich und inhaltlich von der gesamten Handlung

³⁰⁶ Lindner, a.a.O., S. 150.

³⁰⁷ „M: Wir beide waren einmal Hexen, denn wir glaubten, unsere Welt würde von den Männern beherrscht und von den Männern zerstört. Das glauben wir auch heute noch, aber unsere Einstellung zu den brennenden Fragen hat sich doch geändert. Es begann, als wir merkten, daß wir auch gegen Frauen rabiat wurden, denn wir glaubten, die meisten seien schon viel zu verdorben und nur Gemeinheiten könnten sie noch aufwecken. So haben wir viel kaputt gemacht, das in unseren Augen nichts Wert war, denn wir glaubten, daß hinter den falschen Fassaden ein besseres Leben zum Vorschein käme.

Jetzt glauben wir das nicht mehr. Wir wissen jetzt

K: Verstehst du, wir kamen einfach an den Punkt, wo uns klar wurde, daß man den Wahnsinn nicht mit den Mitteln des Wahnsinns bekämpfen kann. - Wir - *Sie bemerkt, daß sie M unterbrochen hat.*

Entschuldige bitte Mieke

M: Ist nicht wiedergutzumachen du

K: Na komm, nun verbock dich nicht. Der Therapeut sagt, ich darf sie nicht unterbrechen, ihr nicht ins Wort fallen, ihr nicht das Wort abschneiden / tut ja auch weh“ ... a.a.O., S. 30 f.

³⁰⁸ „Die Frau: Die Sache ist die - ich fühle mich jetzt meinem Partner wieder sehr nah. Selbst die Tatsache, daß ich ihm offen sagte, ich hätte ihn früher für einen sehr durchschnittlichen Musiker gehalten, scheint uns einander noch näher gebracht zu haben. Ich bin jetzt viel eher bereit, meine Gefühle offen zu zeigen und etwas von mir zu geben. Verstehst du, ich will geben und nicht immer nur besitzen, haben, an mich raffen. Dinge, die mich früher aus der Fassung brachten, machen mir jetzt eigentlich nicht mehr viel aus. Ich finde seine Eigenarten heute eher reizvoll als störend. Auch die Phase, in der man einen Menschen genauer und immer genauer und noch einmal genauer kennenlernt und dann doch das Interesse an ihm verliert, hab ich nun endgültig überwunden. Unsere sexuellen Beziehungen sind jetzt sehr gut, weil wir sie gemeinsam erleben. Ich fühle mich freier beim Akt und empfinde weit mehr Genuß. Ich fühle mich in unserem Zusammenleben nicht mehr als Gefangener, ich steck nicht mehr in einem Käfig von Schuldgefühlen. Ich merke jetzt, daß

abheben: Neben dem bereits erwähnten „Zwischenakt“ sind das der erste und der letzte kurze Dialog zwischen dem Mann (Hans) und der Frau (Lynn), sie fallen sprachlich und formal deutlich aus der Handlung und dem Jargon der Punk- oder der Therapieszenen heraus. Beide Dialoge zeigen eine innige Abschiedsszene, deren Wortlaut sich in der Wiederholung am Schluss kaum verändert. So beginnt der Dialog am Anfang des Stückes:

„Der Mann: So vieles, was ich dir noch sagen wollte
Die Frau: Man fürchtet sich vor dem, der das letzte Wort behält
Der Mann: Ich will es nicht sein
Die Frau: Ich auch nicht
Pause
Die Frau: Ich liebe dich. Schau mich an
Der Mann: Ich danke dir
Die Frau: Bleib mir gut
Der Mann: Noch stehst du vor mir
Du wirst gleich gehen
und es wird plötzlich
alles was war / sein“³⁰⁹

Die Ankündigung in den letzten Worten des Mannes, es werde nach dem Abschied alles Gewesene gegenwärtig, legt die Deutung nahe, dass die folgenden Szenen aus der Geschichte des Paares chronologisch vorausgegangen sind und nun vom Ende her retrospektiv aus der Vergangenheit in die Gegenwart der Bühnenpräsenz erinnert werden. So endet das Stück mit derselben Abschiedsszene, die sich nur mit den ganz geringen, doch signifikanten Variationen des Rollentauschs wiederholt.

Hatte zu Beginn die Frau damit angefangen, in ihrem Diktum: „Man fürchtet sich vor dem, der das letzte Wort behält“ die Prolongation der Trennung 'ad infinitum' einzuleiten, den 'circulus viciosus' des Abschieds, der jeden Schlussstrich unmöglich macht, so beginnt der Mann im Schlussdialog diese Endlosschleife, um dann, inkonsequent oder zwangsläufig³¹⁰, die Schuld des letzten Wortes doch auf sich zu nehmen. Die charmante Wahrheit, dass das selbstbezeichnende Schlusswort nur noch eine Liebeserklärung sein kann,

wir vieles gemeinsam haben. Ich glaube, daß unsere Beziehung noch lange nicht ausgelebt ist. Wir haben ... viel (*sie atmet schwer*) Jux miteinander!“ a.a.O., S. 32 f.

³⁰⁹A.a.O., S. 9.

³¹⁰ So etwa in der Logik, die Luc Bondy als das „Martyrerhafte /.../ der heutigen männlichen Anpassung“ bezeichnete. Vgl. Bondy in: Radix, S.221.

entbindet das Paar jedoch noch nicht aus dem Zwang des ewigen Kreislaufs von Zusammenfügung und Zerreißung:

„Der Mann: Das war's, was ich dir noch sagen wollte
Die Frau: Ich werde nichts vergessen, mein Herz.
Der Mann: Man fürchtet sich vor dem, der das letzte Wort behält.
Die Frau: Ich will es nicht sein.
Der Mann: Ich auch nicht. *Pause*
Die Frau: Ich danke dir
Der Mann: Ich liebe dich. *Dunkel*“³¹¹.

Hat hier zwischen Anfang und Schluss eine Veränderung oder Entwicklung stattgefunden? Im Vergleich zwischen Anfang und Schluss gibt es nicht viel zu entdecken, fast nichts. Doch in den kleinen Abweichungen sind trotz der archaischen Gewalt, die im dionysischen Exzess noch den ersten Akt bestimmte, und bei allen vielfältigen seelischen Verwandlungen, die der zweite und dritte Akt zeigte³¹², auch die kleinsten Variationen in der Wiederholung dieses Rahmendialogs noch als Auswirkungen des therapeutischen Spiels vestehbar. Während der Mann am Anfang klagte: „Ich habe Angst /.../ fhr mich noch ein kleines Stück“ und von der Trennung sagt: „durch diese Wunde sieht man alles“³¹³, heißt es in der Variation am Schluss: „Die Zeit heilt alle Wunden“.

Hat damit das Drama des Geschlechterkampfes sein gutes Ende? Eine gewisse Skepsis gegenüber der Phraseologie der Versöhnung mag nach einer gründlichen Immunisierung gegen den Jargon der Therapierten im zweiten und dritten Akt angebracht erscheinen, denn die sprachlichen Erwartungen an das Klischee eines „Happy-ends“ werden in den letzten Worten des Stückes so vollkommen erfüllt, dass man darüber das Faktische auf der Handlungsebene der Abschiedsszene fast vergessen könnte: es geht auseinander³¹⁴. Warum hat die Zeit, die ‘alle Wunden heilt’, nicht zusammengeführt? Die Fragen bleiben offen, doch sie bleiben, werden „nicht mehr ironisch gebrochen“ – die letzte Szene „gerät in eine zart, utopische Schweben“³¹⁵

³¹¹ Theaterstücke, Bd. II, S. 68.

³¹² „Der Mann: Es war dies nur ein Spiel mit tieferen Spielen. Nicht wirkliche Magie: nach Katalog bestellte Therapie. Ein Whlen in der Krabbelkiste namens Seele.“ A.a.O., S. 67.

³¹³ A.a.O., S. 9.

³¹⁴ S.u. zur Interpretation des Zwischenakts, und dem Zitat der Frau: „Nichts geht mehr, nur auseinander noch“ a.a.O., S. 45.

³¹⁵ Braungart, Theophane Herrlichkeit, S. 307.

Das Stück bietet keinen Einblick, was in diesem Paar außer der therapeutischen Beschwörung des guten Willens³¹⁶ an Gemeinsamkeit vorhanden und was zerrissen ist, doch es eröffnet auf der Ebene der Anspielungen bemerkenswerte gemeinsame Ausblicke.

Als dritte, für eine Deutung des Stücks wohl entscheidene Szene, nimmt der „Zwischenakt“ nach dem zweiten und vor dem dritten Akt, der sich von der vordergründigen Spielebene distanziert, eine herausgehobene Stellung im Stück ein. Er zeigt das Paar auf einem „*Pfad im Gebirge. Schnee und Sonne. Der Mann und die Frau, beide um vieles älter, treten auf. Er im Wintermantel und mit Hut geht voran, sie in der Pelzjacke folgt in einigem Abstand.*“³¹⁷

Als die Frau den Mann eingeholt hat, erkennen sich „der Mann“ und „die Frau“ aus früheren Tagen. Sie versuchen zu verstehen, wie die Zeit sie auseinandergebracht hat und durch eine „Lücke in der Natur der Dinge“³¹⁸ schauen die beiden von der erstiegenen Höhe zurück in die Geschichte.

Das Zurückblicken auf die Lebensgeschichte wird hier auf einer geschichtsphilosophischen Ebene programmatisch für die Bedeutung des Dionysosmythos in „Kalldewey, Farce“.

Ines Lindner versteht in ihrer Analyse der mythischen Dimensionen des Stücks die beiden Abschiedsszenen ebenso wie diese Szene als Anspielungen auf ein berühmtes Detail des Orpheusmythos: den Aufstieg von Orpheus und Euridike aus der Unterwelt, der das Paar kurz vor dem Ziel durch Orpheus' Ungeduld (bzw. 'Sehnsucht' im wörtlichen Sinn) durch einen verbotenen Blick zurück wieder auseinanderbringt³¹⁹.

Die Deutung dieser Szene auf dem Gebirgspfad als „Unterweltszene“³²⁰ enthält im Hinblick auf die spektakuläre Aussicht, die das Paar von dort oben hat,

³¹⁶ Vgl. a.a.O., S.32.

³¹⁷ a.a.O., S. 44.

³¹⁸ Bühnentechnisch durch „*einen Schlitz im weißen Vorhang*“ a.a.O., S. 45.

³¹⁹ Vgl. Ovid, Metamorphosen, 10.Buch, Verse 53 ff.:

„*Carpitur adclivis per muta silentia trames / arduus, obscurus, caligine densus opaca. / nec procul afuerunt telluris margine summae: / hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est*“ - *Aufwärts führt sie der Pfad durch die schweigende Stille. So steigen sie steil in finsterner Nacht, von dichten Nebeln umschattet. Nah ist die Grenze der oberen Welt, da fürchtet er, der Liebende, dass sie ermüdet und sehnt sich nach ihrem Anblick und schaut sich um - schon ist die Geliebte entglitten.*

³²⁰ „Bei Ovid findet sich die Szene, die den Zwischenakt als eine zweite Unterweltszene in enge Beziehung zu der am Beginn des Stücks rückt. Als alte Leute treffen hier die beiden aus der Eingangsszene wieder aufeinander. Von einem Ort außerhalb des Geschehens werfen sie einen Blick auf das Vorangegangene als ein Stück längst vergangener Geschichte.“ Lindner, Kalldewey:Dionysos, S. 146.

einen entscheidenden Widerspruch zum Orpheus-Mythos: Hier wird gegen jedes Göttergebot demonstrativ zurückgeblickt - allerdings nicht auf Euridike, sondern auf die eigene Geschichte.

Wenn die Szene auf dem Gebirgspfad im Vergleich mit dem Aufstieg von Orpheus und Euridike aus der Unterwelt erhellt werden soll, da die Anspielung als szenisches bzw. visuelles Zitat durchaus erkennbar ist („er /.../ geht voran, sie /.../ folgt in einigem Abstand“³²¹), dann wäre in der Konsequenz, durch die Topographie des Vergleichs das, worauf die beiden hinunterschauen, als eine Art Unterwelt oder Totenreich zu verstehen. Wird darin die eigene Vergangenheit zum Hades? War die Gewalt am Anfang ihrer Geschichte doch tödlich? Sind sie durch die Therapie zurück ins Leben gekommen — oder sind sie der Therapie als einer Unterwelt entronnen? Der Deutungsansatz wirft mehr Fragen auf als er beantwortet.

Obwohl aus dem Ansatz der Orpheus-Deutung, der bei Lindner in dieser topographischen Konsequenz gar nicht zuende gedacht wird, inhaltlich interessante Zusatzaspekte zu gewinnen sind, geraten in der Bildsprache der strukturellen Anspielung die Kategorien von oben und unten, Welt und Totenreich, Lebendigkeit und Schattenexistenz, Diesseits und Jenseits doch zu turbulent durcheinander, als dass sich aus solchem Vergleich klare Einsichten gewinnen ließen. Vielleicht ist das Motiv von Orpheus und Euridike, bei aller Plausibilität der Kongruenz im Detail, für die Szene als ganze auch keine schlüssige Vergleichsgröße.

Da Strauß in diesem „szenischen Essay“³²² über die Geschichte mit der Illusion spielt, es könne sich die zeitliche Dimension der Vergangenheit in der räumlichen Dimension erstrecken und angeschaut werden, erinnert diese Bühnentechnik als 'Teichoskopie in die Vergangenheit' angelegte Szene an ein berühmtes Detail aus Walter Benjamins szenischen Essays, an das in der neunten These über den Begriff der Geschichte imaginierte Szenario vom Engel der Geschichte', der auch den zeitlichen Rückblick in die Dimensionen der räumlichen Ausdehnung transponiert:

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er

³²¹ Theaterstücke, Bd. II, S. 44.

³²² Schödel, Helmut: Ein Stück - entdeckt, erfunden. Die Zeit, 25.6.1982.

hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“³²³...

Der Vergleich der beiden Rückblick-Szenen zeigt die Gemeinsamkeit der geschichtsphilosophischen Allegorik bei Benjamin und Strauß. Und auch im Detail lassen sich Zusammenhänge veranschaulichen. Wie aus der Perspektive des ‘Angelus Novus’ sagt die Frau, während sie durch den Vorhangschlitz das Vergangene überblickt:

„Die Frau: Oh Fehler der Geschichte! Die Herzen sind hin.
Nichts geht mehr. Nur auseinander noch
Sie weicht zurück. Ist das wirklich geschehen?“³²⁴

Erkenntnis und Entsetzen der Frau im Blick auf die Trümmer der *vor ihr* liegenden Vergangenheit und die Bewegung des Zurückweichens haben eine auffällige Ähnlichkeit mit Benjamins Szene. So verschieden die beiden Szenen von Strauß und Benjamin hinsichtlich Textgattung, Tonfall und Kontext auch sein mögen, so deutlich sind doch die inhaltlichen Entsprechungen.

Doch wo im Rückblick auf die vor dem Betrachter liegende Vergangenheit Benjamins Engel nur die „Trümmer“ der „Katastrophe“ zum Himmel wachsen sieht, schleicht sich im Theatertext die Endzeitstimmung ein, die harte Wahrheit des 'zu spät', das 'rien ne vas plus' - „Nichts geht mehr. Nur auseinander noch.“ Der lakonische Anklang im Spielerjargon des „rien ne vas plus“, das sich bekanntlich nicht auf das Ganze, sondern nur auf die aktuelle Runde im Glücksspiel bezieht, entspricht der Theater-Spielregel in „Kalldewey, Farce“, dass mit jeder Szene nur eine Variante der Geschichte geboten wird. Diese Darstellungstechnik hält das Bewusstsein wach, dass die Geschichte auch aus einer anderen Perspektive gesehen werden und anders verlaufen könnte. Tatsächlich zeigt das Stück immer wieder eine neue Facette von den vielen grotesken Aspekten des Tragischen, die dann zusammen die „Farce“ ergeben. Anders wäre es nicht möglich, einen Mann im ersten Akt auf der Bühne von

³²³ „Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß sie der Engel nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.“ Benjamin, Sprache und Geschichte, S. 146.

³²⁴ Kalldewey, Farce. Theaterstücke, Bd. II, S. 47.

rasenden Frauen zerreißen zu lassen und ihn im nächsten Akt für die Teilnahme an einer Therapiegruppe wieder auferstehen zu lassen.

Im Zwischenakt erkennt und artikuliert die Frau durch die „ganz besondere Aussicht“³²⁵ in der Geschichte das Gesetz der Entropie, dass alles „nur auseinander“ geht.

Dieses Verständnis der Geschichte als Katastrophe der Entropie, die in Walter Benjamins neunter geschichtsphilosophischer These nur „Trümmer“ aufhäuft, ist für Lindner³²⁶ auch als eine weitere Version des dionysischen Zerreißen verstehbar, eine auf die gesellschaftliche und geschichtliche Ebene gehobene Variante des dionysischen Exzesses, Ergebnis des Zerstückelns, Zertrümmerns, ‘Auseinander-Gehens’.

Wie es für die dialektische Grundstruktur solcher Szenen bei Botho Strauß typisch ist, steht neben der pessimistischen Perspektive der entsetzten Frau, die davon ausgeht, dass sich hier nichts mehr zusammenfügen lässt, eine zuversichtlichere Sicht des Mannes, der im Blick auf das Trümmerfeld der Geschichte noch den Wert und die Schönheit der Bruchstücke erkennt und die Vergangenheit als eine Fundgrube voller ungehobener Schätze anpreist:

„da gibt’s ein Riesensammelsurium,
unendlich groß ist das Archiv: Alles da
und ist zuhanden. Viele brauchbare Stoffe
noch in den Beständen, im Fundus der Epochen.
Das beste freilich können wir nicht
mehr halten in unseren Armen, nicht mehr
tragen in den Köpfen /.../
Los, los ihr Überlebenskünstler! Nehmt euch,
was ihr gebrauchen und erhalten könnt!
Schafft und schleppt euch ab, überliefert
was noch zu überliefern ist! Für wen?
Das fragt jetzt nicht. Worüber verfügt der Mensch?
Über viel, sehr viel Vergangenheit.
Die allein ist reich und bleibt immer
unerschöpflich. Und was da fällt und abgetan wird,
fangt alles auf, bewahrt es gut,
denn dieses Finale muß noch lange halten“³²⁷

Die Endzeitstimmung im letzten Halbsatz zeigt nicht unbedingt ein optimistisches, im Paradox der langen Haltbarkeit aber auch positiv

³²⁵ Theaterstücke, Bd. II, S. 45.

³²⁶ Lindner, „Kaldewey: Dionysos“, S. 151.

³²⁷ Die Zeilenumbrüche des Zitats entsprechen dem Original, um dem lyrischen Charakter des Monologs Rechnung zu tragen. A.a.O., S. 47.

verstehbares Geschichtsbild³²⁸. Insgesamt wird sogar eine euphorische Grundstimmung, die Aufbruchsstimmung, die auf alle 'Überlebens-Künstler'³²⁹ ansteckend wirken will wie ein Eldorado-Gerücht unter Goldsuchern, aus dem Gesamten dieses Aufrufs deutlich spürbar. Die am Orpheusmythos ansetzende Interpretation von Ines Lindner erkennt auch die Elemente des Dionysischen in dieser geschichtsphilosophischen Szene, versteht das euphorische Plädoyer des Mannes jedoch resignativer: „so zerfällt die Geschichte zum 'Riesensammelsurium', weil sie zur beliebigen Repetition verkommt. /.../ Es sind nur noch Versatzstücke, Einzelteile, disjecta membra, wie der zerstückte Körper des Orpheus.“³³⁰

Die Art, in der Kaldewey in seinem kurzen und unerkannten Auftreten als Rattenfänger und alles 'durcheinander werfender' (wörtlich also 'diabolischer') Führer und Verführer³³¹ die Aufmerksamkeit der Therapiegruppe auf sich zieht, verweist auch in die historische Ebene. So erinnern sich die Therapiegefährten „K“ und „M“ an Kaldeweys kurzen Auftritt:

„M: /.../ *lehnt sich an die Wand; leise* Kaldewey

...

Zeigt er uns Fotos von Hitler wie Pornobilder
heimlich tut er und auf Einverständnis schießt er
'War das nicht'n Kerl, war das nicht'n Kerl?' „³³².

Mit dieser zeitgeschichtlichen Dimension im Kontext der Anspielungen auf das Dionysische, rückt ein sensibles Thema der Strauß-Rezeption ins Blickfeld. Seit der vereinfachenden Interpretation gezielter Provokationen von Botho Strauß in „Anschwellender Bocksgesang“ von 1993, die dank unermüdlicher

³²⁸ Das „Finale“ kann als eschatologischer Zeitbegriff auch im Sinne des messianischen, soterologischen oder heilsgeschichtlichen Entwurfs als 'Voll'-Endung der Zeit verstanden werden. Damit wäre das Paradox des Endes (Finale), das 'lange halten' soll, als die schlüssige Pointe des Einsammelns aller Zeiten erklärbar, wie sie in Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen als eschatologisches Zeitverständnis schon sehr zugespitzt formuliert wurde:

„erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour - welcher Tag eben der jüngste ist“ Walter Benjamin, Sprache und Geschichte, S. 142.

³²⁹ Die Ambiguität dieses Begriffs bleibt im appellativen Kontext denkwürdig: Gerade durch die vorangegangenen Worte aus dem kunstgeschichtlichen Zusammenhang, wie wie z.B. 'Stoff', 'Fundus' und 'Epochen' sind als die speziellen Adressaten des Aufrufs die 'Künstler' zu verstehen. Die Anrede als 'Überlebens-Künstler', die wohl im emphatischen Sinne und doch nicht ohne Ironie, nur von der Kunst des 'Überlebens' spricht, wendet sich an alle, die es (noch) hören können.

³³⁰ Lindner, a.a.O., S. 151.

³³¹ „Der Mann: Und jetzt verlier ich alle Zweifel: eine solche Leere hinterläßt allein die große Führernatur. M: Ich sag's euch / es war der King, es war der King“ a.a.O., S. 40.

³³² A.a.O., S. 66.

Wiederholung und einer weiteren Verkürzung des falsch Verstandenen auch in kulturgeschichtlichen Nachschlagewerken schon als „Rechtfertigung konservativen bis rechtsextremen Gedankenguts“³³³ geführt werden, verlängerte sich die Rattenfänger-Allegorie eines „Kaldewey“ bis in den sekundären Diskurs und fiel in einer fatalen Verwischung von These und Thema, Autor-‘Subjekt’ und ‘Sujet’ auf den Autor selbst als Vorwurf zurück. Den Mythos von Dionysos mit Kaldeweys Zoten und den Gewaltexzess im Geschlechterkampf mit „Fotos von Hitler“ — „wie Pornobilder“ auf einer Spielebene zusammenstoßen zu lassen, mag für manches Denkraster als zu schwierig und doppeldeutig gelten, doch jedes genauere Hinsehen erübrigt apologetische Mühe. Anspielungen auf den Nationalsozialismus findet man auch im erzählerischen Werk von Botho Strauß nicht allzu häufig, doch immer wieder mit auffallenden Ähnlichkeiten. Dabei gehört es zu den Konstanten der Gestaltung, dass sie, wie hier in „Kaldewey, Farce“ in unmissverständlicher Weise das Element des Orgiastischen im Nationalsozialismus charakterisieren. So hatte Botho Strauß beispielsweise in dem Roman *'Der junge Mann'* die jüngste Geschichte der Deutschen in Allegorien, Parabeln, surrealen Bildern und Visionen illustriert. In zwei Prozessionsbildern wird das Herkommen dieser Gesellschaft mit deutlichen Anspielungen auf die Gewaltorgie des Nationalsozialismus dargestellt: Zuerst erscheint die allegorische Prozession der Deutschen (in dem für die Deutschlandthematik programmatischen Kapitel: 'Der Wald'³³⁴) wie ein bacchantischer Festzug, der in Gewaltekstase mündet, als eine „Menschenschlange [...] von einem dickwanstigen Bauarbeiterkönig“³³⁵ geführt, sich schließlich 'selbst in den Schwanz beißt', indem der betrunkene Anführer die Prozession von hinten her niederzumachen beginnt³³⁶.

Die zweite Prozession der deutschen Gesellschaft ist ein Leichenzug zur Beerdigung des Königs „Belsazar“³³⁷. In der blasphemischen Orgie Belsazars ist der Nationalsozialismus insofern leicht zu erkennen, als der zuschauende

³³³ Stein, Der neue Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Weltgeschichte in synchronoptischer Übersicht, S.1788.

³³⁴ Vgl. Grill, Deutschland – ein Waldesmärchen. Den Hain im Hirn, den Forst im Volke. Ein Geschichte alter und neuer Mythen. In: Die Zeit. 25.12.1987.

³³⁵ Auch: „der schwere betrunkene Machtmensch“. Der junge Mann, S.74.

³³⁶ „Die Schlange fraß sich von ihrem Ende her Stück um Stück selber auf. Der Bauarbeiterkönig, offenbar von einem bösen Verdacht, von unstillbarem Mißtrauen angetrieben, fiel seiner hintersten Kaste in den Rücken“. So „verschläng die verblendete Majestät die geradeausschauende, treu ihm folgende Kolonne“. A.a.O., S.75 f.

³³⁷ Im Kapitel 'Die Terrasse (Belsazar. Fabeln am Morgen nach dem Fest)'.
95

Erzähler die verkaterte Festgesellschaft „am Morgen nach dem Fest“³³⁸ und später die Leichenprozession³³⁹ unmißverständlich als bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft beschreibt³⁴⁰.

In der allegorischen Nach- und Weiterdichtung der biblischen Belsazar-Geschichte³⁴¹ wird der Frevler von dieser deutschen Nachkriegsgesellschaft 'unter die Erde gebracht', doch gleichzeitig erweist sie ihm - bewusst, der Macht des Königs nachtrauernd, oder unbewusst, mitlaufend - die 'letzte Ehre', was die ganze Prozession zu einer ähnlich schizophrenen Farce geraten läßt, wie sie auch in der Therapiegemeinschaft von „Kaldewey, Farce“ vorgestellt wird.

Auch die Dialektik in dem provokativen Diktum aus dem Bocksgesag-Essay von 1993, das „Hitler“ als den „Ursprung“ der linken deutschen „Nachkriegs-Intelligenz“ nannte³⁴², so dass sich alle Leser persönlich beleidigt fühlen konnten, ist jenseits der Provokation nur in diesem Zusammenhang angemessen zu verstehen³⁴³.

Der „Diagnostiker der gegenwärtigen Bundesrepublik“³⁴⁴, wie Luc Bondy Botho Strauß in seiner Büchnerpreisrede den abwesenden Preisträger Strauß 1989 nannte, zeigt in seinen allegorischen Bildern der Vergangenheit immer wieder die Aspekte des Schizophrenen, Religiösen, Ekstatischen und Orgienhaften im Nationalsozialismus, weil diese dionysischen Elemente, die sich zeitlos und treffend im Bild der Trunkenheit oder mit dem berühmten

³³⁸ „Die Gesellschaft unterdessen draußen vor dem Saal [...] schlang die freie Luft und hoffte im Morgentau zu Nüchternheit, zu klaren Gedanken, zu besserem Gewissen zurückzufinden. Doch es wurde ihr so bald nicht wieder wohl. Eine dumpfe Betäubung hatte sie alle befallen und ließ bei niemandem nach. Der Tod des überaus Mächtigen strömte und streute eine gleichmäßige Benommenheit rings über das Land.“ Der junge Mann, S. 180.

³³⁹ Vgl. A.a.O., S. 294 ff.

³⁴⁰ „Was sahen wir denn in diesem gewaltigen Strom der tausend Scheinbarkeiten, der bizarren Nachgeburten? War's ein Volk oder nur eine einzige gigantische Lotto-Tipp-Gemeinschaft? O Deutschland! Deine Häkelhaube überm Klopapier am Heckfenster deiner Mittelklassewagen!“ A.a.O., S. 302.

³⁴¹ Vgl. Daniel 5, 1-29.

³⁴² „Von ihrem Ursprung (in Hitler) an hat sich die deutsche Nachkriegs-Intelligenz darauf versteift, daß man sich nur der Schlechtigkeit der herrschenden Verhältnisse bewußt werden kann; sie hat uns sogar zu den fragwürdigsten Alternativen zu überreden gesucht und das radikal Gute und Andere in Form einer profanen Eschatologie angeboten. Diese ist mittlerweile so sturzartig in sich zusammengebrochen wie gewisse Sektenversprechen vom nahen Weltende.“ Strauß, Anschwellender Bocksgesang. In: Der Pfahl, Bd. 7, 1993, S.12.

³⁴³ „Erst beim Wiederlesen im Zusammenhang wird deutlich, wie gezielt Strauß seine Einsprüche gegen den ‚Mythos der Jetztlebigkeit‘ als Probe darauf angelegt hat, wieviel gebildeten und herkunftsbewußten Nonkonformismus der gesellschaftliche Diskurs in Deutschland verträgt. Wenn man die Reaktionen auf diesen Lackmustest Revue passieren läßt, so lautet das Ergebnis: nicht viel.“ Apel, Die Befreiung der Sehnsucht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.3.1999.

³⁴⁴ Vgl. Bondy in: Lux/Wohak/Fieselmann, S.4.

Goya-Titel vom 'Schlaf der Vernunft'³⁴⁵ beschreiben lassen, nach wie vor virulent sind.

Unbeliebt macht sich Strauß, wo er in diesem Bereich die Bewältigungsstrategien hinterfragt, indem er ihre Unglaubwürdigkeit und Lächerlichkeit - um im Bild zu bleiben - als 'therapeutisches Theater' darstellt. Die diachrone und gesellschaftliche Ebene ist in „Kalldewey“ ein sehr spezieller, in der Rückschau des Zwischenakts angelegter und durch die Hitler-Zoten des dionysischen Rattenfängers³⁴⁶ beeinflusster Aspekt.

Auf der synchronen und individuellen Ebene zwischen Mann und Frau sind die Fronten - auch in der Anspielung auf den Dionysosmythos - klarer gesteckt. Und als programmatisch für das Spiel mit dem dionysischen Exzess kann das abgewandelte Goya-Zitat gelten, das Strauß als Überschrift für den ersten Akt wählte: „Der Schlaf der Liebe gebiert Ungeheuer“³⁴⁷.

³⁴⁵ „**Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer**“, der Titel einer berühmten Goya-Graphik aus den Caprichios, wird zur geschichtsphilosophischen Anamnese häufiger herbeizitiert, doch die von Günter Grass als bekanntes dialektisches Gedankenspiel problematisierte Übersetzungsvariante, den spanischen Originalwortlaut „sueno“ nicht nur mit „Schlaf der Vernunft“, sondern auch mit „Traum der Vernunft“ zu übersetzen, damit man den Satz auch auf die Totalitarismen rationalistischer Provinienz (z.B. auf Robbespierre, Marx, Lenin, Mao) anwenden kann, spielt bei Botho Strauß keine Rolle.

³⁴⁶ Und Dionysos, vgl. Lindner, „Kalldewey: Dionysos“, a.a.O., S.143.

³⁴⁷ Theaterstücke, Bd. II, S.9.

2.5. Dädalus und Pasiphaë in „Der Park“

Eine breitere Diskussion über die Gegenwart des Mythos im Theater des Botho Strauß entwickelte sich um die viel beachtete³⁴⁸ Aktualisierung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ in „Der Park“³⁴⁹. Im Verhältnis zum spielerischen Charakter der Shakespeare-Adaption erreichte die Diskussion um die mythische Ebene des Stückes einen erstaunlichen Ernst. So sah beispielsweise Sigrid Berka in „Der Park“ eine neue Qualität im Bereich der Anspielungen erreicht: eine eigene mythische Realität. Für ihre Begriffe hatte Strauß gerade in den Anspielungen auf den Pasiphaë-Mythos die Ebene des Spielerischen verlassen:

„Wenn die Shakespeare-Titania zur Strafe für ihre Lüsternheit von Oberon in die ferne Zeit des Pasiphaë-Mythos verbannt wird, ist der Sprung von der metonymischen Darstellungsebene zum 'Ereignis' Theater als mythischer Kultstätte entworfen“³⁵⁰.

Die Bühnenwirkung von Pasiphaës Liebe zum weißen Stier muss beeindruckend gewesen sein. Anders ist es schwer erklärbar, wie hier die

³⁴⁸ Schon vor der Uraufführung (am 4.10.1984) gab es Aufführungsverträge mit 16 Bühnen, so dass sich 'Theater Heute' zu einem etwas neidischen Vergleich mit der publikumsträchtigeren Kinokonkurrenz hinreißen ließ: „solch perfektes Timing erinnert an den Kinostart eines Major-Movies“. Eigentlich sollte die Uraufführung an der Berliner Schaubühne stattfinden, das Stück ist Peter Stein gewidmet. Durch einen Probenunfall in Berlin kamen jedoch das Freiburger Theater (4.Okt.) und die Münchner Kammerspiele (13.Okt.) mit ihren Premieren der Berliner Schaubühne (4.Nov.) zuvor. Die Werkstatistik, die in der Theatersaison 84/85 mehr als 110.00 Zuschauer in den rund 180 „Park“-Aufführungen zählte, bestätigte den Vergleich zum 'Major-Movie'. Vgl. Töteberg, kommentierte Aufführungstatistik, S.293 f.

³⁴⁹ Abgesehen von den Hauptpersonen „Oberon“ und „Titania“ hat Strauß das Personal des Stückes großzügig abgewandelt und auch neue Personengruppen dazugestaltet. So kann man Shakespeares Laienschauspieltruppe in einer Gruppe pöbelnder Jugendlicher im Park wiederfinden. Die Inszenierungen haben sie meistens als Rocker oder Punks dargestellt. Diese Jugend hat die selbe groteske Mühe, sich selbst zu inszenieren, wie Shakespeares Laienschauspieltruppe. Das ewige Drama der Liebe (die Pyramus-Thisbe-Inszenierung bei Shakespeare) kennt offensichtlich in jeder Generation nur Laienschauspieler Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S.84 f.

Das Spiel der zwei verkehrt verliebten Paare und das Verwirrspiel des Sommernachts-Zaubers mit der Verkehrung der verkehrten Leidenschaften als Parallel-Handlung, ist von Strauß direkt von Shakespeare übernommen worden, nur mit neuen Namen und aktualisierter Problemlage. „Hermia“ heißt bei Strauß „Helma“ und in „Helen“ ist noch „Helena“ erkennbar, doch sie spielt bei Strauß diejenige, die beide Männer am Anfang lieben. Demetrius und Lysander sind bei Strauß keine Bürger Athens, eher Bürger Münchens oder Berlins, sie heißen „Wolf“ und „Georg“. Die beiden verbindet eine alte Männerfreundschaft; Wolf ist von Beruf Fahrlehrer und Georg Rechtsanwalt, der mit dem Vertrieb von touristischen Videos zusätzlich Geld verdient.

Mythosdiskussion der 80er Jahre in der Beschäftigung mit einer Komödie allen Ernstes eine 'mythische Kultstätte' von archaischer Qualität auf den bundesdeutschen Bühnen wiedererstanden glaubt.

Eine genauere Betrachtung der mythischen Anspielungen in diesem Stück kann zeigen, dass die mythischen Ebenen der Handlung sehr viel humorvoller angelegt sind als Berka vermutet, denn eine spielerische Doppelbödigkeit im Bereich der mythischen Anspielungen zwischen griechischer Mythologie, Shakespeare und Jetztzeit erlaubt es der Inszenierung, die Gegenwart des Mythischen jederzeit mit 'Knalleffekt und Raffinesse' wie einen Luftballon zerplatzen, durch Falltüren im doppelten Boden verschwinden oder an ihrer eigenen Lächerlichkeit kollabieren zu lassen. Tatsächlich hat Strauß mit den Anspielungen auf Daedalus und Pasiphaë nichts anderes gemacht, als Shakespeares Version von der Verzauberung Titanias auf seine Vorlage in der griechischen Mythologie zurückgeführt.

Damit wurde Shakespeares animalische Anspielung noch weiter zugespitzt. Dass Titania im betörten Wahn des „Sommernachtstraum“ mit dem zum Tier verzauberten Laienschauspieler „Zettel“ einen Esel liebkost, bezieht seinen charmanten Humor aus der Tatsache, dass man auch Menschen zuweilen „Esel“ nennt, so dass Titanias törichte Tierliebe nicht nur als sexuelle Verirrung sondern auch als geistige oder charakterliche Wirklichkeit verstehbar bleibt. Der derbere Subtext dieser eifersüchtigen Strafe Oberons, der seine Genugtuung einzig aus Titanias Lächerlichkeit bezieht, hat sein Vorbild jedoch schon in der griechischen Mythologie: Weil König Minos von Kreta dem Meeresgott Poseidon einen prächtigen weißen Opferstier nicht weihen und opfern will, lässt der beleidigte Poseidon Pasiphaë, die Frau des Königs, in Liebe zu dem Stier entbrennen. In der Not ihrer verkehrten Leidenschaft bittet Pasiphaë den aus Athen nach Kreta geflohenen Handwerker, Künstler und Erfinder Dädalus, ihr aus Holz und Fellen das hohle Hinterteil einer Kuh bauen, damit sie den Stier empfangen kann³⁵¹. Diesen Kunsthandwerker Dädalus musste Strauß in sein Theaterstück einführen, um das satirische Bild von den animalischen Hintergründen der menschlichen Leidenschaft, die bei Shakespeare die göttliche Titania noch den Esel lieben ließ, auf sein mythologisches Vorbild in Pasiphaë hin zu verlängern.

³⁵⁰ Berka, Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, S. 85.

³⁵¹ Später muss Dädalus für König Minos das berühmte Labyrinth von Knossos bauen, damit die Schande der Familie, verkörpert in Minotauros, dem stierköpfigen unehelichen Sohn der Pasiphaë darin verschwinden kann. Vgl. Ovid, Metamorphosen, 8. Buch, Verse 156-170.

So wurde aus der Figur des Puck im Sommernachtstraum nach dem Vorbild des Athener Erfinders und Kunsthandwerkers Dädalus ein Künstler Namens „Cyprian“, der die Sommernachts-Verwirrung Titantias und der beiden Paare (Georg-Helen und Wolf-Helma) mit verursacht, indem er kleine verwirrende esoterische Glücksbringer, Miniatur-Figuren und Amulette verfertigt. Eines seiner Amulette hatte er „die lüsterne Titania, die Mondfee“³⁵² genannt. Doch in der Mondnacht taucht die echte Titania in seinem Atelier auf und fordert von Cyprian - alias Daedalus - das Hinterteil einer Kuh:

„ *Titania bei Cyprian im Atelier*

- Titania: Dädalus kannst Du Kühe baun?
 Cyprian: Was suchst du hier? Ich hab dich nicht gerufen. Geh deiner Wege, Werk. Erschreck mich nicht!
 Titania: Sehnsucht, Sehnsucht! Hörst du mich?
 Cyprian: Dir hab ich nichts hinzuzufügen. Ich arbeite an neuen Sachen.
 Titania: Noch trägt, noch schützt mich eine Sinnverwirrung. Noch hüllt mich, wie ein Wahn, sein Atemnebel ein. Wenn ich erst zu mir komme, wird mein Herz es nicht überstehen ... Daedalus: Ich bin verrückt nach einem Stier! /.../ Schmerzen, Schmerzen ... Nein: nur rauschend Blut, nur langes, endlos langes Beben der Empfänglichkeit - Schaff mir den Arsch von einer Kuh! Ich halts nicht aus, sonst kommt er nicht, Wie ich gemacht bin, menschlich mager, reizt ihn nicht. /.../ Dädalus, ich schäm mich so: warum stecke ich in diesem engen Weiberleib? Welch einen Halbkadaver bring ich meiner Gottesbestie dar! „³⁵³

Was in Shakespeares Sommernachtstraum an mythischen Anspielungen bei aller Irritation der Leidenschaften im leichten Stil der Comedia dell' Arte noch vergleichsweise salonfähig ist, wurde in der Adaption bei Botho Strauß

³⁵²Theaterstücke, Bd. II, S. 96. Schon das Verkaufsgespräch, in dem der Künstler Cyprian gegenüber dem begeisterten Käufer Wolf die göttliche Titania als Konsum-Schlampe lächerlich macht, verbietet eine allzu mythogene Deutung der Figur: „Wolf: Sie ist herrlich. Sie ist schöner als die anderen.

Was hat sie im Haar? Blumen?

Cyprian: Blumen? Knäckebrot, Dosenmilch, Mohrenköpfe, Kartoffelchips. Titania ist ein Aas. Sie geht viel unter Menschen. Mittags im Supermarkt, wenn's nicht so voll ist, die Waren braucht sie bloß anzutippen, dann folgen sie ihr von selbst und schweben wie Planeten um ihren Kopf. 'Können Sie keinen Wagen nehmen' muffelt die Kassiererin“. A.a.O., S. 97.

³⁵³ A.a.O., S. 125 f.

deutlich drastischer ausgestaltet, ohne dass die Satire dadurch zur derben Zote geworden wäre.

Im Programmheft für die „Park“-Inszenierung des Wiener Burgtheaters gab es einen Text von Reinhard Palm, der auf die Möglichkeit hinwies, in Titanias Liebe zum Stier auch die biblische Assoziation auf das „Goldene Kalb“ mitzuverstehen. In einer merkwürdigen Verquickung der Tier-Symbole und ihrer vollkommen verschiedenen Bedeutungen wird in Palms Deutung der Stier mit dem christlichen 'Lamm' auf eine Linie gesetzt, um dann in der rasanten Verlängerung einer Kette von freien symbolsprachlichen Assoziationen von den Evangelien über Hobbes, in der Philosophie der modernen Gesellschaft, in der Gegenwart des Stückes zu landen:

„Der Stier starb im Goldenen Kalb, welches Moses seinerseits einschmelzen ließ. Die Hörner des Moses, lesen wir in der *'Zeitmauer'* von Ernst Jünger, sind Widder- und nicht mehr Stierhörner. Der Widder starb im Lamm. Das Lamm wurde geschlachtet. Es brachte Menschenfische hervor. Die Fische fraßen sich im Leviathan auf. Die Götter anonymisierten sich in den Massen.“³⁵⁴

Einem gegenwärtig populären religiösen Synkretismus mögen die mutwillig aus ihren Zusammenhängen gerissenen, bildsprachlichen Elemente in ihrer diachronen, frei assoziierten Anordnung logisch erscheinen. Es müssten aber gar nicht so waghalsige Assoziationssprünge bemüht werden, um im Bild des Stiers das religiöse Macht- und Potenz-Symbol zu erkennen, gegen das auch die Bibel polemisiert. Die biblische Satire, die aus dem Bild vom „Stier“ das „Kalb“ machte, kommt in „der Park“ so nicht vor, weil die Ironie des Stückes auf einer anderen Ebene spielt.

Ausdrücklich handelt es sich jedoch um die Anspielung auf den Mythos vom erfinderischen Dädalus und Pasiphaës Liebe zum Stier. Die verkehrte Leidenschaft für den Stier ist in „Der Park“ auch natürlicherweise auch ganz direkt als derb satirisches Zeitbild polemisch verstehbar. Sie bringt in jedem Fall die ebenso zeitlose wie aktuelle Faszination von Macht, Kraft, Potenz und natürlich auch die animalische Urgewalt, oder den aggressiven 'Sextremismus'³⁵⁵ in das beziehungsreiche Spiel zwischen Mensch und Mythos. Damit wäre allerdings noch keine besonders neue oder dem

³⁵⁴ Reinhard Palm in: Radix, Strauß lesen, S. 156 f.

³⁵⁵ So lautet eine treffende Wortneuschöpfung im Sponti-Jargon, die humorvoll suggeriert, dass solcher Wahn mit Liebe ebenso wenig zu tun hat wie der Links- oder Rechts-Extremismus mit einer 'gerechten' oder auch nur 'rechten' Gesellschaft.

Beziehungsreichtum des Stückes auch nur annähernd angemessene Aussage zu treffen. Erst durch die Figur des Cyprian - alias Dädalus bekommen diese Anspielungen auf den Stier-Gott eine weitere kunstkritische Pointe. Cyprian ist Künstler, er sieht Titania als sein „Werk“³⁵⁶. Und die einzig ‘große’ Arbeit dieses ansonsten nur in Miniaturen darstellenden Künstlers ist der „Arsch von einer Kuh“. Diese perversen Leidenschaften entsprechen durchaus nicht den eigenen Interessen des Künstlers. Cyprian liebt und umwirbt in jämmerlicher Vergeblichkeit³⁵⁷ einen 'schwarzen Jungen', einen Straßenkehrer, von dem er wegen seinen Zudringlichkeiten am Ende erschlagen wird. Für Titania arbeitet er nur, weil sie ihm dafür den Jungen läßt³⁵⁸. So arbeitet der Künstler für die Ansprüche der Auftraggeber und als Maßstab gilt vor allem der Geschmack des Publikums. Das zeigt auch ein Verkaufsgespräch mit dem Fahrschullehrer Wolf, der durch die Lupe eine von Cyprians Mini-Statuetten betrachtet:

- „Cyprian: /.../ Was meinen Sie: ob das den Leuten gefällt?
 Wolf: Was fragen Sie danach? Das braucht Sie doch nicht zu kümmern, ob es den ‘Leuten’ gefällt oder nicht.
 Cyprian: So. Na, ich frag mich schon, ob’s gefällt oder nicht. Man will doch Freude bringen. Ich denk ja oft - zum Beispiel hör ich beim Schnitzen gern ‘Rosen aus dem Süden’ oder ‘An der schönen blauen Donau’, da hat sich der Walzerkönig doch bestimmt gefragt: könnte das nicht der Gesellschaft gefallen! Hört euch das an! na bitte: Ein Geschenk vom Künstler!“³⁵⁹

Man kann in diesem anbietenden Kunstverständnis und in der ganzen Gestaltung dieses lächerlichen alten ‘Figurenmachers’ Cyprian eine böse Karikatur des Künstlers vermuten. Doch die Figur bleibt glaubwürdig, im schrulligen Menschenmaß eines Kunsthandwerkers sogar recht sympathisch, abgesehen vielleicht von seinen erbärmlichen Streifzügen durch den Park, auf

³⁵⁶ Siehe Zitat oben, Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S.125.

³⁵⁷ Titania ist im hier zuvorgekommen, so klagt sie der Künstler an: „Titania vom Mond! Bestiehlst einen Bettler, schäm dich!“ dann wendet er sich jammernd an den umworbenen schwarzen jungen Straßenkehrer: „du, der du unbegreiflich schön bist, hast nicht den Mut ihr zu sagen, daß du einen alten Mann auchnoch ganz reizend findest! Täglich gingen wir zusammen und heute hab ich einen wehen Fuß...“ a.a.O., S. 84.

³⁵⁸ „/.../ Titania: und wo ich schmaler bin, füll es mit weichen Tüchern aus.

Cyprian: Wenn du mir dafür den schwarzen Jungen läßt!

Titania: Schwarzer Junge, schwarzer Junge. Ich weiß ja gar nicht, von wem du sprichst. Was soll ich noch mit ihm? Nie wieder wird mir ein Junge oder Mann fortan gefallen; ungeeignet bin fortan ich, Pasiphaë, für häuslichen Beischlaf.“ a.a.O., S. 126 f.

³⁵⁹ A.a.O., S.96.

denen er den Straßenkehrer von der Arbeit abhält. Diese Szenen, in denen Cyprian, alias Dädalus, dem Straßenkehrer nachsteigt, als ginge es um die Darstellung einer im wörtlichen Sinne in die Gosse gefallenen Lust, zeigen die dunkelsten Seiten der Künstlerfigur³⁶⁰. Doch die homosexuellen Lüste des Künstlers werden von Oberon protektioniert. Dies mag an Oberons altem griechischem Lustbegriff liegen, oder an seiner Eifersucht auf Titania, die ihrerseits den Straßenkehrer im Park verführte. Oberon verbündet sich mit Cyprian gegen Titania und läßt zu, dass Cyprian sie mit einem seiner Amulette bannt, um die Konkurrentin im Werben um den Straßenkehrer aus dem Feld zu schlagen. Dass die homoerotische Leidenschaft Cyprian im IV. Akt einen schmählichen Tod kostet³⁶¹, gehört am Ende zu den vielen Niederlagen Oberons bei seiner Mission unter den Menschen. Cyprians Tod ist von so unpathetischer Tragik, dass Strauß an dieser Stelle des Stückes sogar zu dem alten griechischen und zeitlos einsetzbaren dramatischen Mittel eines Chores gegriffen hat, um den ganzen tragischen Hohn des geschmähten Künstlertodes durch die chorisches verdichtete Publikumsreaktion eines „anschwellenden Bocksgesangs“ zu zeigen:

„ Wolf *schreit*: 'Sie haben den Schnitzer erschlagen!'
Ein Chor von jungen Stimmen antwortet mit kurzen Stakkato-Rufen, ähnlich den hetzenden Anfeuerungen bei Skiabfahrtläufen: 'Ho ho ho ho ho !' Wolf, *gegen den anschwellenden Chor*: Was ruft ihr da? Ich versteh euch nicht!' ´ *Der Chor bricht in ein Gelächter aus.*³⁶²

Der Hohn der Publikumsgunst wirkt auf dem Hintergrund des breiten Erfolgs und der großen Beliebtheit seiner kleinen Kunstwerke besonders zynisch.

³⁶⁰ Dieser verkehrten Leidenschaft Cyprians entspricht in der Daedalusgalt aus der griechischen Mythologie das düstere Kapitel, in dem Daedalus aus Eifersucht auf die Begabung seines talentierten Schülers Kalos (er soll z.B. die Säge aus Eisen erfunden haben, vgl. Ovid Metamorphosen, 8. Buch, Verse 243-246) diesen seinen zwölfjährigen Neffen ermordet, indem er ihn in Athen von der Minervaburg stößt. Zwar will Dädalus einen Unfall vortäuschen, doch es kommt zum Prozess vor dem Areopag, so dass er von Athen nach Kreta flieht. Vgl. Tripp, S. 140 und Ovid, Metamorphosen, a.a.O., Verse 248 ff.

³⁶¹ Er wird von dem Opfer seiner Nachstellungen mit einem Stein erschlagen. Vgl. Theaterstücke Bd. II, S.143.

³⁶² A.a.O. Vgl. Dazu Richard Herzinger in: Allkemper/Eke, Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, S. 719: „*Der Park* vermittelt nicht nur ein Vorgefühl des Einbruchs des ganz Anderen, einer unhinterfragbaren ‚Anwesenheit‘ einer höheren, metaphysischen Größe: Hier kommt, in Andeutung, auch zum erstenmal in Botho Strauß‘ Stücken ein Chor vor. /.../ Das ist bereits ein ‚Bocksgesang‘, gleichsam noch im Anfangsstadium des Anschwellens. Er begleitet eine Szene, in der Cyprian einen schwarzen Jungen zu Notzucht zwingen will und von ihm erschlagen wird. Wolf kann die aber die Botschaft aus der mythischen Gegenwelt, die sich in die Gegenwart der Moderne hineindrängt, nicht verstehen.“

Cyprians Entwicklung in „Der Park“ durchläuft alle Stadien des klassischen Tragödienmusters von Aufstieg, Ruhm, Hypokrise und Fall. Hierin folgt die Gestaltung der Künstlerfigur Cyprian bzw. Daedalus dem mythologischen Vorbild des bekannteren Daedalus-Sohnes Ikarus, der Geschichte von Aufstieg, Übermut, Hochmut und tödlichem Absturz. Als ikarische Flügel gelten dem Künstler die Wirksamkeit seiner Werke und die Publikumsgunst. Als Cyprian am Anfang des ersten Aktes von Oberon gerufen und noch vor seinem breiten Erfolg mit den Miniaturfiguren zum höchsten Anspruch eines ‚Meisterwerks‘ herausgefordert wird, ist er sich selbst noch nicht sicher, ob er Künstler sein kann:

„Oberon: *ruft Cyprian! Cyprian! Cyprian kommt schlaftrunken und legt sich unter die Hecke. Cyprian hörst du mich?*

Cyprian: *im Schlaf* Ja.

Oberon: Es ist soweit. Jetzt fordere ich dein Meisterstück.

Cyprian: Die Angst - die Angst ...

Oberon: Bist du ein Künstler? *Cyprian zuckt die Schultern.*“³⁶³

Gegenüber seinem Publikum wird er dann mit zunehmendem Erfolg selbstbewusster. Einer Kundin, die eines seiner Kunstwerke unter dem Hinweis auf ihren mangelnden Kunstverstand als „häßlich“³⁶⁴ bezeichnet, nimmt der gekränkte Figurenmacher das kleine Werk wieder ab. Erst als sie beteuert, es sei sicher „ein richtiges Kunstwerk“³⁶⁵, wird er mit ihr handelseinig. Cyprian handelt seine Kunst als Aphrodisiakum, und hinsichtlich dieser Wirkung seiner Werke geht der praktische Nutzen im Verkaufsgespräch über das Kriterium der Gefälligkeit. Nicht nur das Gestell für Titania ist eine zweckmäßige Gefälligkeit des Künstlers gegen den eigenen Geschmack. Zweimal verkauft der Künstler seine Miniaturskulpturen gegen den Geschmack des Kunden nur mit Hinweis auf die Wirksamkeit des Kunstwerks³⁶⁶. Sogar

³⁶³ A.a.O., S. 88.

³⁶⁴ A.a.O., S. 120.

³⁶⁵ „Es ist bestimmt ein richtiges Kunstwerk. Ich verstehe nichts davon. Ich brauche es. Ich brauche es. Hier, nehmen Sie das Geld, Cyp... Wie kriegen Sie das nur hin, so etwas ausdrucksvolles! Und man trägt es um den Hals?“ A.a.O.

³⁶⁶ Vgl. in dieser Szene: „Helma: Und das soll wirken?

Cyprian: Wirkt, ja.

Helma: Und dann? was passiert?

Cyprian: Es ruft Menschen herbei. Soviel sie nur wollen. Männer.

So viel Sie wollen. Sie brauchen nur auswählen.

Helma: Ich will nur meinen.

Cyprian: Ja, der kommt auch.“ A.a.O., S.120.

ein Skeptiker, wie der vernunftorientierte Rechtsanwalt Georg, der den Erfolg dieser Talismane und Amulette als 'Mode' relativiert³⁶⁷, äußert sich voller Hochachtung über den Erfolg dieser Klein-Kunst und findet auch vernünftige Gründe, die die Faszination und Wirksamkeit dieser Miniaturform plausibel erscheinen lässt:

„Georg: /.../ Alles was wirksam ist heutzutage, in Technik und Wirtschaft, alles was dynamisch ist, das ist klitzeklein. Kompakt, winzig, daumennagelgroß. Alles wird klein und immer kleiner. Das ist der Stil der Zeit. Mikroelektronik, Mikrofilm, Mikrokunst.“³⁶⁸

Die Wirksamkeit dieser betörenden Kleinkunst liegt bei Botho Strauß jedoch nicht an der gelungenen Form, oder an zeitgemäßer Dynamik, sondern sie ist Oberons Zaubermacht zu verdanken. Hierin folgt „Der Park“ der Shakespeareschen Vorlage, nur ist der Stoff der Verzauberung nicht eine Pflanze oder ein Saft, sondern „das Kunstwerk selbst“, wie es das Vorwort programmatisch vorformuliert³⁶⁹. Natürlich kokettiert diese Abweichung von Shakespeare, die das Kunstwerk selbst an die Stelle des verwirrenden Aphrodisiakums setzt mit dem eigenen poetischen Anspruch. Doch auch in in der Abweichung zeigt sich die Aktualisierung durch Botho Strauß noch als konsequente Adaption, denn auch das Kokettieren mit dem künstlerischen Anspruch ist eines der typischsten Shakespeare-Themen. Im „Sommernachtstraum“ ist der Kunstanspruch durch die Athener Laienschauspieler selbstironisch in Szene gesetzt³⁷⁰ und in der extremeren

Vgl. ebenso Wolf bei Cyprian, der eigentlich das „Mädchen mit den zerknickten Beinen“ kaufen will, sich dann aber vom Künstler „Titania die Mondfee“ empfehlen und verkaufen lässt. S. 96 f.

³⁶⁷ „Was haben wir nicht schon für Modespielzeug miterlebt: Jo-Jo und Hula-Hupp, Skateboard, Walkman und der Würfel - jetzt kommen diese kleinen Fruchtbarkeitsdämonen auf den Markt“ a.a.O., S. 101.

³⁶⁸ A.a.O.

³⁶⁹ „Man stelle sich vor: eine tüchtige Gesellschaft, beinahe gleich weit entfernt von den heiligen Dingen wie vom zeitlosen Gedicht (und ein wenig müde schon), erlauge statt einem Mythos oder einer Ideologie dem Genius eines großen Kunstwerks. So gesehen, sind die Figuren und ist die Handlung dieses neuen Stückes besetzt und bewegt, erhoben und genarrt durch den Geist von Shakespeares 'Sommernachtstraum'. /.../ **Gleich wie der Blumensaft**, den Puck und Oberon den Schläfern im Athenerwald verabreichen, **ist nun ein Kunstwerk selbst** dem hiesigen Personal, zu seiner Beirung **in die Sinne geträufelt** worden. Jedoch Verwandlungen vollziehen sich und wälzen Menschen, Geister, Handlung um - der 'Sommernachtstraum' geht immer weiter, und niemand da, der wach geblieben wäre und jenes gute Gegenmittel brächte, um alle rasch von ihrem Irrtum zu befreien.“ a.a.O., S.75. (Hervorhebungen vom Verfasser)

³⁷⁰ Die ergreifende Liebestragödie von „Pyramus und Thisbe“ soll - treffend ausgesucht zur Hochzeit des hohen Paares - auch als eine Art Aphrodisiakum wirken. Im unfreiwilligen Slapstickcharakter der Aufführung wird dieser funktionale Kunstanspruch zunächst zerstört

Schwankungsbreite zwischen Ewigkeit und Unfähigkeit der Verse kehrt das Thema auch in den Sonnets³⁷¹ immer wieder. Die Selbstironie des künstlerischen Anspruchs resultiert bei Botho Strauß aus der Abhängigkeit der Kunst von den Göttern. Die von Strauß aufgegriffene Frage, die George Steiner Anfang der 90er Jahre in seiner Poetologie zu bedenken gab - was wäre, wenn die Kunst ihre „Schulden gegenüber der Metaphysik“ zu bezahlen hätte, wenn die „Anleihen an Transzendenz“³⁷² fällig würden - steht bei Botho Strauß als kleine kunstkritische Fußnote schon Anfang der 80er Jahre in „Der Park“: Die späte Wirkungslosigkeit Cyprians und sein Zurückfallen in die Bedeutungslosigkeit zeigt, wie mächtig die Anleihen des Künstlers von der metaphysischen Ebene vormals waren. Wie sehr die von Oberon verliehene Macht des Transzendenten Cyprians Ruhm begründete, verdeutlicht die Szene nach der Kündigung des erfolgreichen Verhältnisses zwischen Gott und Künstler, in der Cyprian am Ende seiner schöpferischen Möglichkeiten leicht vertrottelt, fast geistesabwesend mit Schere und Maßband herumläuft und alles mögliche bemisst und beschneidet:

“Er hat Meterband und Schere bei sich und mißt und korrigiert alles, was ihm in die Quere kommt, vom vorstehenden Heckenweig bis zur Lasche am Hosensbund, die er abschneidet“ und dabei vor sich hin schimpft: *„Paßt nicht“, „Paßt mir alles nicht“ ... „Paßt mir absolut nicht.“*³⁷³

Die Situation der Kunst verdichtet sich in der Pointe, dass dem Künstler die Rolle des Puck aus dem „Sommernachtstraum“ zukommt. Oberons Einfluss auf Cyprian ist Teil der menschlichen Mission des Götterpaares Oberon und Titania, in den Menschen die Lust wieder zu wecken. Mit Recht hat Reinhard Palm auch darauf hingewiesen, dass in beiden Namen des Künstlers, in „Daedalus“³⁷⁴ und in „Cyprian“ die Instrumentalisierung der Kunst im Dienst an bestimmten Göttern und die Verwendung der Kunstwerke als Aphrodisiaka verdichtet ist: „Aphrodites, der Lustgöttin Beiname ist

und gleich wieder gerettet: das ambitionierte Laienschauspiel wirkt auf das Paar durchaus erheitend.

³⁷¹ Vgl. etwa den Zeit und Tod besiegenden Ewigkeitsanspruch der Poesie in den Sonnets 18 und 60 und die kunstvoll formulierten Zweifel an der Kunst in den Sonnets 76 und 103.

³⁷² Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München, 1990. S. 306.

³⁷³ Theaterstücke, Bd. II, S. 137.

³⁷⁴ „Es ist ein seltsames Zusammentreffen, daß Hesiod dem Eros gliederlösende Kraft zuschreibt und daß von allen Künstlern der Antike nur Dädalus mit der gleichen Fähigkeit begabt wird. Dädalus heißt es, tat seinen Figuren die Beine auseinander, befreite die Arme

Cypria. Der Künstler, dem Oberon in seiner erotischen Mission die zauberkräftige Vollmacht gibt, heißt Cyprian /.../ Cyprians Atelier ist denn auch der Ort, an dem das sommernächtliche Verwirrspiel seinen Ausgang nimmt.³⁷⁵ Die Abhängigkeit der Kunst von den Göttern ist nur eine Seite dieser göttlich-menschlichen Kunst-Komödie. Nicht weniger komisch bzw. grotesk erscheinen die Götter, deren Angewiesenheit auf die Verehrung durch den Menschen zu einem tragischen Ende ihrer göttlichen Existenz führt - vom vergeblichen Buhlen um Beachtung bei den Menschen bis zur endgültigen Auflösung ihrer Göttlichkeit.

Am Ende bleibt auch von Oberon nur ein alter Mann, der seinen Text vergessen hat³⁷⁶ und Titania eine Dame von Gesellschaft, zu deren großer Feierlichkeit nur noch fünf Leute erscheinen³⁷⁷. Selbst im Vergleich zu den eher respektlosen Auftritten der in den Esel verliebten Göttin aus der Shakespearezeit ist es in einer konsequenten Verlängerung der religionskritischen Polemik durchaus unwürdig, aber eben auch recht komisch, wie sich im ersten Akt die Götter zu ihrer 'Epiphanie' in einem Stadtpark hinter den Büschen verstecken, um sich dann wie krankhafte Exhibitionisten nackt unter ihren Trenchcoats vor den vorübergehenden Menschen mit aufgerissenem Mantel zu entblößen³⁷⁸, um durch ihr Erscheinen bei den Menschen die Lust aufzuwecken und selbst wieder zu Ehren zu kommen. Oberon orakelt von einer neuen Chance für die Götter im Esoterikboom, als hätte er das Verdikt aus dem Schluss von Tankred Dorsts 'Merlin' gelesen - „Die heidnischen Götter kehren zurück“³⁷⁹.

So erklärt Oberon selbst das System der Abhängigkeiten, in dem nicht nur die Kunst an der Gunst der Götter hängt, sondern auch die Götter an der Verehrung durch den Menschen und ihr eitler Wunsch der Selbstbespiegelung am 'Glanz', am „Widerschein“³⁸⁰ in der menschlichen Seele:

vom Block, löste die Hände, trennte die Finger und öffnete die Lider“. Palm, Sich vielerlei Gestalt bewußt zu sein, S. 155.

³⁷⁵ A.a.O., S. 155 f.

³⁷⁶ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 163 f.

³⁷⁷ A.a.O., S. 165 ff.

³⁷⁸ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 81.

³⁷⁹ „Die heidnischen Götter kehren zurück. Sie streichen um das Schlachtfeld.“ Dorst, Merlin oder das wüste Land. Frankfurt, 1981. S.373.

³⁸⁰ So sagt Oberon: „hoffe ich, für's erste, daß ihrer viele sich noch einmal verwirren lassen, und wir, wenn ihre matte Seele etwas glänzt, uns endlich darin spiegeln können. Ich brauch es doch wie du und kann den süßen Widerschein nicht länger entbehren.“ Theaterstücke, Bd. II, S. 82 f.

„Oberon: /.../ Ich weiß, ich spür's, bald sind sie reif für uns. So gründlich hat Bewußtsein und Geschäfte ihren Trieb verdorben, daß mancher sich schon hilfeflehend an die alten Götter wendet. Und wir - wir wollen doch die ersten sein, die hier die tiefbegrabnen Wünsche wecken und überfrorene Nüchternheit zerschmelzen. Denn wenn es glückt und wir erreichen sie, solange sie sich noch regen, dann werden wir am Ende hoch verehrt.“³⁸¹

Das Experiment mißlingt gründlich. Weil Cyprians Dienste ihr Ziel verfehlen³⁸², kommt durch seinen Zauber nicht die schöne Seele zum Vorschein, sondern die animalische Gier. Schon die Zweideutigkeiten im Kommentar um die Miniaturfigur, die der Fahrshullehrer Wolf seinem Freund Georg zur Hochzeit mit der von beiden begehrten Helen schenkt, geben als Vorausdeutung eine Ahnung vom Ausgang der Verzauberung: Auf die Frage der Braut, wie das kleine Kunstwerk heißt, sagt der Freund „das Grauen“³⁸³, sie meint, sich verhöhrt zu haben: „wie?“ und der Bräutigam kommentiert verständig: „Das Morgengrauen“, muss sich aber von seinem Freund verbessern lassen: „Nein. Das Grauen wie ‘es graut mir’. Das Fürchterliche.“ Zunächst entpuppt sich das Grauen in der Liebe als das durchaus noch realitätsnahe Unglück, dass der Rechtsanwalt Georg bei seiner Hochzeit mit Helen einige dunkle Seiten ihres Gemüts übersehen hat und bald mit Schrecken feststellen muss, dass er mit einer „Rassistin“³⁸⁴, einer „rechtsfanatischen Person“³⁸⁵ verheiratet ist - eine unangenehme Überraschung, die auch nicht zu seinem bürgerlichen Berufsleben passt³⁸⁶. An dieser aktualisierten Variante der Mésalliance überrascht der Kontext der mythischen Anspielung, weil er das

³⁸¹ A.a.O., S. 82.

³⁸² Oberon hat das Misslingen vorausgesehen: „Aus mündigen Bürgern über Nacht entspringen keine Troubadoure und König Salomons Lüsternheit erweckt man nicht im Fahrshullehrer.“ a.a.O., S. 83.

³⁸³ A.a.O., S. 100. (Gilt auch für die folgenden drei Zitate)

³⁸⁴ A.a.O., S. 114.

³⁸⁵ A.a.O., S. 133.

³⁸⁶ „Georg: Ich bin Anwalt, Helen! Ich setze mich in meinem Beruf für die Rechte der Schwachen, Verfolgten und Minderheiten ein.
Ich vertrete Mieter gegen Hausbesitzer, Ausländer gegen deutsche Behörden -

Helen: Ja, klar, prima. Das hat doch mit den Niggern nichts zu tun. /.../

Georg: Ich kann doch unmöglich mit einer Rassistin verheiratet sein!

Helen: Doch.

Georg: Mein Gott, was für ein furchtbarer Schwindel ... Warum haben Sie mir das nicht vorher gesagt?! So können Sie doch nicht unter die Menschen gehen mit dem, was Sie da haben, mit diesen krankhaften Anschauungen!

Das muß einem doch vorher gesagt werden!“

A.a.O., S.114. Die Entfremdung in der plötzlichen Erkenntnis der unvereinbaren Anschauungen wird auch in Georgs Wechsel von der persönlichen Anrede zum distanzierten „Sie“ deutlich.

Erschrecken des zivilisierten Geistes über irrationale geistige Phänomene wie Rassismus, Xenophobie oder die kathartische Euphemie des Kriegs als den Einbruch eines archaischen Schreckens einführt.

Alle weiteren Verwicklungen zwischen Georg, Helen, Wolf und Helma sind als psychologische Realitäten durchaus auch ohne die mythische Ebene und ohne den Hintergrund der Vorlage von Shakespeare verstehbar, als Auswirkung des modernen männlichen Trophäentums und als Beziehungsfrust mit der probaten Abhilfe des Partnertauschs. Doch noch viel eindeutiger und schlüssiger erklären sich die Verwirrungen der Beziehungsfäden in der Personenkonstellation als Parallelhandlung zur Vorlage der Shakespeareschen Verwicklungen zwischen Lysander, Helena, Demetrius und Hermia und auf einer dritten Ebene als Anspielungen auf den mythischen Bereich einer kultisch-religiösen Überreizung der Sinne. Die Verwirrung der Gefühle wird auf der Handlungsebene unmißverständlich als fatale Auswirkungen von Cyprians Zauberamuletten dargestellt. So wendet sich der von seiner rassistischen Helen frustrierte Georg nun der Frau seines Freundes Wolf zu, der zuvor von beiden geschmähten Helma, während der eben noch über Kreuz in Helen verliebte Fahrschullehrer Wolf in einem plötzlichen Umschwung der Gefühle doch beschließt, seiner Frau treu zu bleiben. So kommt der Shakespearsche Plot in der Verwirrung der Paare zum Tragen, dass beide Männer zuerst für die eine, dann für die andere schwärmen und beide Frauen in der Konfrontation mit den konkurrierenden Liebhabern glauben, einem üblen Scherz der Männer zum Opfer zu fallen. Ihrem Verfolger Georg entkommt die verwirrte Helma nur durch die Verwandlung in einen Parkbaum - eine szenische Anspielung auf den Mythos von Daphne und Apoll³⁸⁷. Wie berechtigt diese aus der griechischen Mythologie geliehene Verwandlung in den Baum ist, zeigt der ungewöhnliche und überraschende Ausbruch von exzessiven Gewaltphantasien aus dem sonst so besonnenen Zivilisationsgeist und Rechtsanwalt Georg. Seine merkwürdige Liebeswerbung legt wiederum den dionysischen Subtext offen: Gerade hat Georg in einem klärenden

³⁸⁷ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, 1. Buch, Verse 540-543: „Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris / ocior est requiemque negat tergoque fugacis / inminer et crinem sparsum cervicibus adflat“ - *Der Verfolger aber, vom Eros beflügelt, ist schneller, er rastet nicht und bleibt dem flüchtigen Mädchen hart auf den Versen, schon streift sein Atem ihr das Nackenhaar. /.../*

Da fährt ihr Erlahmung schwer in die Glieder und zart überzieht Rinde die weiche Brust, ihre Arme verwachsen zu Zweigen, die Haare zu Blättern. Vgl. Verse 548-550: „torpor gravis occupat artus: mollia cinguntur tenui praecordia libro, in frondem crines, in ramos brachia crescunt.“

Gespräch mit seiner ihm unheimlich gewordenen Frau Helen tapfer den nüchternen Verstand gegenüber ihren archaischen Verirrungen verteidigt³⁸⁸, da überkommt ihn in der selben Szene noch durch die Zauberkraft des kleinen Talismans am Hals der bis dahin harmlosen Helma, die animalische Gier mit mythischer Gewalt:

Georg irrt, wie seine Frau Helen, sein Freund Wolf und dessen Frau Helma nachts im Park herum und Helen ist nach einem Streit mit ihrem Mann eben erst hinter dem linken Busch verschwunden, da tritt Helma von rechts auf und wird von Georg mit der Zudringlichkeit seiner erotischen Fantasien angegangen, die im Bestiarium der sprachlichen Verirrungen des Vögelns das sprachliche Bild vom 'Täubchen' aus der zärtlichen Troubadour-Metaphorik grausam rupft bzw. „massakriert“ :

„Georg: /.../ Bist du nicht eine Taube, sanft und rund und liebestoll? Bei dir allein find ich das unerschöpfliche Vergnügen. Du weißt ja nicht, wie fürchterlich mein Verlangen dich schon zerstückelt hat. Nur abgeschnittene Teile seh ich innerlich , nur unerreichte Dinge: Brüste, Schenkel, Hüfte! Ab der Kopf und ab die Füße! Eine Killerbestie massakriert nicht wollüstiger als meine blinde Fantasie.
Helma: Was redest du? Ich fürchte mich. Ziel meiner Wünsche war es stets, meinen Mann glücklich zu machen.“³⁸⁹

Das Zerreißen am Beginn des Stückes „Kaldewey, Farce“³⁹⁰ und das Rupfen des Adlers am Ende des Stückes „Schlußchor“³⁹¹ sprechen eine ähnliche Sprache der Gewalt, des Zerstückelns, Zerrupfens und Zerreißen — nur geht dort die Gewalt jeweils von Frauen aus.

Selbstverständlich kann auch das laienhafte psychologische Verständnis auf der Suche nach den geschlechtsspezifischen Archetypen in diesem Gewaltausbruch der herausgerissenen Extremitäten eine Reduktion der

³⁸⁸ „Georg: /.../Tag für Tag weichst du ein Stück mehr mehr zurück und in Bereiche, wo ich persönlich nichts zu suchen wünsche. Gestern Rassenwut und heute Gottvertrauen, morgen Aberglaube und Magie, das Mittelalter, und übermorgen vielleicht schon Kannibalentum.

Helen: Du sagst dir schlau: es wär mit uns nie gut gegangen. Aber dein Herz hast du doch verloren. Ist das was Gutgegangenes? *Sie verschwindet links hinter der Hecke.*

Von rechts tritt Helma hervor.“ Theaterstücke, Bd. II, S.129.

³⁸⁹ A.a.O., S. 129 f.

³⁹⁰ Vgl. Kapitel 2.4.

³⁹¹ Vgl. Kapitel 3.1.

erotischen Fantasie des Rechtsanwalts auf die sekundären Geschlechtsmerkmale („Brüste, Schenkel, Hüften“) erkennen, doch auf welche Allgemeinplätze führt solche Erkenntnis?

Das sprachliche Bild von der zerstückelten Taube ist neben der verbalen Entgleisung in die sexuelle Gewalttextase eine deutliche mythische Anspielung. Im Kontext der griechischen Mythologie, in dem sich schon Titania und Cyprian als Dädalus und Pasiphaë entpuppten, wird man die Taube als ein Opfertier und das Zerstückeln als Charakteristikum des Dionysoskultes verstehen³⁹².

In diesem Zusammenhang ist es nur logisch, dass für Helma das Daphne-Motiv aus der griechischen Mythologie bereitsteht, die Verwandlung der Verfolgten in einen Baum. Kurz bevor Oberon selbst auftritt, um diesem zunehmend Grauen erregenden Spuk der Sommernacht ein Ende zu bereiten, erklärt sich die von Mann und Freund verlassene Helma die ausufernde Verwirrung der Leidenschaften mit der Liebe zu ihrem Mann:

„Beklag dich nicht, daß ich verrückt geworden bin.
Ich war's zuerst nach dir, es griff nur über -“³⁹³

So scheint die ursprüngliche Klage Oberons, dass die heiße Sommernacht keinen Liebenden mehr zur Verrücktheit treibe, endgültig widerlegt zu sein, hatte er doch am Anfang des Stückes gegenüber Titania seine Klage ähnlich aphoristisch zugespitzt: „wohl, kein Mangel ist jetzt an Verrückten, doch jeder stöhnt und brüllt um seine eigne Wenigkeit, **wer würde noch verrückt nach einem anderen?**“³⁹⁴

³⁹² Wolfgang Braungart interpretiert das Motiv der „Disiecta Membra“ und des dionysischen Zerreißen in „Ithaka“ (Braungart, Blutige Reinigung, S. 163 f.):

„Auf die ‚disiecta membra‘ scheint ‚Ithaka‘ mehrfach zu verweisen, so wenn Euryades zu den anderen Freiern über die »in ihrer unnatürlichen Enthaltbarkeit allmählich verwahrlos[ende]« (34) Penelope sagt: »Ihr saht ja eben nur das Weib, das ihr in brünstigen Räuschen immer sehen wolltet, 'ne Herrscherin mit göttlich fettem Hinterteil und unflätiger Zunge, die Königin der Unzucht und der Fleischespracht, ein feistes Bruststück hier, 'nen runden Schenkel dort, die Teile habt ihr oft genug an eurem Speiß gedreht. « (34) Antinoos will Odysseus »die Glieder zerreißen« (42). Odysseus dagegen droht dem »Lumpenpack«, diesen »dreckigen Hunden«: »Gleich liegt ihr zerstückelt am Boden« (103). Elatos, einer der Freier, weiß, woran seine Zeit krankt: »das Göttliche liegt in unendlicher Zerkleinerung überall in unsere Köpfe verstreut« (39) – auch dies eine der ironischen Stellen des Dramas, in denen die Repräsentanten einer Endzeit-Kultur, die Freier und die Mägde, hellseherisch und verblendet zugleich über ihre eigene Zeit urteilen, jedoch ohne sich selbst für den Niedergang verantwortlich zu machen.“

(Die Seitenangaben beziehen sich auf: Botho Strauß: Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee. München/Wien, 1996.)

³⁹³ A.a.O., S. 133.

³⁹⁴ A.a.O., S. 87. Hervorhebung vom Verfasser.

Obwohl nun in der Klimax des Stückes kein Mangel an jenen Verrückten herrscht, die 'nach einem anderen' stöhnen und brüllen, ist Oberons Anliegen, in dieser, für Titantias Geschmack von Anfang an „allzu bodenständigen Mission“³⁹⁵ im Park, unter den Menschen einen Funken göttlicher Lust und Liebe zu entfachen, auf der ganzen Linie gescheitert. Offenbar hatte Oberon mit seinem Verdikt über den lieblosen Narzissmus im großstädtischen Single-Dschungel doch noch etwas anderes vorgeschwebt. Woher ist sonst sein Entsetzen darüber zu erklären³⁹⁶, dass schließlich selbst Titania durch den Zauber der Amulette 'verrückt wird nach einem anderen'? Sie klagt als Pasiphaë: „Titania: /.../ Wenn ich erst zu mir komme, wird mein Herz es nicht überstehen ... Dädalus: Ich bin verrückt nach einem Stier!“³⁹⁷

Trotz aller Eifersüchteleien und Streitereien mit Titania ist diese verkehrte Richtung der Leidenschaften Oberons Absicht nicht gewesen, obwohl die Zaubermacht in Cyprians Amuletten seiner Gunst entsprang. Bevor Oberon sich in der Konsequenz seiner Niederlage als „ein Unglücksrabe unter gleichen“ unter die Menschen begibt und sich „in ihrer Menschenatmosphäre“³⁹⁸ auflöst, stellt er vor dem versammelten Personal des Stückes und auf dem Hintergrund der Kulisse ihrer verunglückten Leidenschaften den Künstler Cyprian zur Rede: *„Links von der Galerie ruft Oberon: 'Cyprian! Cyprian!' Dann wird die linke Hälfte der Bühne hell. Auf der Wiesenböschung liegt auf einem weißen blutbefleckten Laken Titania mit dem Hinterteil einer Kuh. Um sie herum stehen die drei Jungen /.../ Titania kriecht, rutscht hilflos auf dem Laken. Sie keucht und*

³⁹⁵ A.a.O., S. 82.

³⁹⁶ Oberon: Man rührt die graue Vorzeit nicht in jemand an, ohne daß er damit leben kann. /.../ Dann schafft man bloß verrückt Behinderte. Entzündet keine Seele, bevor man weiß, daß nicht statt Liebe bald ein anderer, ganz obskurer Zunder brennt.

Cyprian: Was schert mich die verwirkte Lebensordnung? Daran kann ich nichts ändern. Ich verschenke tausend Blicke, die den Alltag interessanter machen; das danken mir die Leute. Ich freu mich, wenn's allgemein gefällt.

Hierunten herrscht die Zeit, mein teurer Herr. Und ich bin ihr eiliger Genosse.

Oberon: Titania versetzt in eine blutige Mythe! /.../

Cyprian: Ich dien dir gern, mein Herr, doch nicht nur dir. Jetzt bin ich auch ein Untertan der Menge. Da fand ich einen neuen Herrn, nach dem ich mich bequem mußt.

Oberon: Gier nur nach Erfolg. Falls du jetzt noch Geschicklichkeit besitzt, so nutz sie bald. Ich ziehe jeden Einfluß von dir ab und kündige das Bündnis unsrer Kräfte.“ A.a.O., S. 135 f.

³⁹⁷ A.a.O., S. 125.

³⁹⁸ A.a.O., S. 136.

sagt etwas wie: *'Schickt die Kinder weg! Die Kinder sollen mich nicht sehn ...'*³⁹⁹

Die unwürdige Lage Titanias und das Problem der Öffentlichkeit, die hier im Rampenlicht deutlich werden, erinnern an die Probleme des kretischen Königs Minos, mit der durch den unehelichen Sohn Minotaurus offensichtlich gewordenen Unzucht seiner Frau Pasiphaë umzugehen⁴⁰⁰. Es ist also bei Strauß im Kontext einer durch Shakespeare bis ans Ende des 20. Jahrhunderts verlängerten mythischen Anspielung nur konsequent, dass „der Sohn“ der Titania, alias Pasiphaë („Er hat Stierhufe statt Füße“⁴⁰¹), den vierseitigen Schlussmonolog des Stückes sprechen darf⁴⁰².

Nachdem die peinliche Wahrheit offen zutage liegt, kann Oberon zur Schadensbegrenzung nur auf seinen Diener, den Künstler Cyprian zurückgreifen - wie im griechischen Mythos König Minos auf den mitschuldigen Künstler Dädalus. Der Unterschied liegt darin, dass Oberon Cyprian nicht weiter braucht, um das Unglück zu kaschieren, er braucht nur einen Verantwortlichen, den er vor seinem eigenen Rücktritt, wie ein Politiker nach entsprechender Affäre, öffentlich zur Rede stellen kann:

„Oberon: Cyprian! Was hast du angestellt? **Im ganzen Haus stinkt es nach Künstlerpech! Es ist dir rundum alles schiefgegangen!** Die reine Auseinandertreibung, sieh!
Die Blüte echter Liebe wurde schwarz und faul; wer früher sich nicht leiden konnte, drängt jetzt mit falschem Eifer zueinander.“⁴⁰³

Zu den inhaltlichen Hauptvorwürfen Oberons an den Künstler gehört der Missbrauch der verliehenen Naturgabe, die Verschleuderung als „Massenware“⁴⁰⁴ die zur „schlechten Mode“ wurde, da er „nicht nach Sinn und

³⁹⁹ A.a.O., S. 134 f.

⁴⁰⁰ Für Minos kam noch zum Schaden der Spott: „Kein Wunder, dass Pasiphaë dir einen Stier vorgezogen hat, denn du hast ja noch mehr Grobheit als jener.“

Vgl. Ovid Metamorphosen, 8. Buch, Verse 136 f.

⁴⁰¹ A.a.O., S. 137.

⁴⁰² Mit dem von der Mutter verwöhnten und poetisch-verträumten Sohn, der im Schlussmonolog lange über den verflossenen Ruhm der Mutter raisoniert, schafft Strauß eine ganz neue Variante des im Mythos von Minos so peinlich vor der Öffentlichkeit versteckten Monsters Minotaurus.

⁴⁰³ A.a.O., S. 134. Hervorhebung vom Verfasser. Vgl. die Beschreibung des Minotaurus als Doppelgestalt eines Jünglings und eines Stieres bei Ovid: „geminam tauri iuvenisque figuram“. Metamorphosen, 8. Buch, Vers 169

⁴⁰⁴ Theaterstücke, Bd. II, S. 134.

tiefren Zwecken frug“⁴⁰⁵. Oberons Entsetzen über Titanias Verirrung in den alten Pasiphaë- Mythos hat insofern einen gewissen ironischen Nebensinn.

„Oberon: Titania versetzt in eine blutige Mythe! Statt streng besänftigt, feierlich bezähmt verwildert sie, ein Unhold-Gast aus der Vergangenheit, von dir noch tückisch nachbehandelt! Und brüllt, verwundet, nach dem Stier ... Oh Nein!“⁴⁰⁶

Immerhin ist auch Oberon für Cyprian, für das Publikum auf der Bühne und das Publikum im Parkett ein shakespearescher ‘Gast aus der Vergangenheit’. Das zivilisierte Entsetzen über diese Ebene der griechischen Mythen ist schon so etwas wie die Ankündigung seiner Entlassung aus der Götterwelt. Und wenn er davon redet, was er sich von seiner Mission erhofft hatte, klingt die Sehnsucht nach Gesichtern schon fast menschlich: „Am Ende wollte ich Gesichter sehen: die kluge Lust, nicht geiles Leiberreißen!“⁴⁰⁷

Die Schlusszenen im letzten Akt zeigen Oberon und Titania auch nach der selbstgewählten Demission aus der Götterwelt weiterhin in reizvoll herablassendem Kontrast noch immer ein wenig distanziert zu der „Menschenatmosphäre“, in die Oberon sich, immerhin mit dem guten Vorsatz der Weltverbesserung⁴⁰⁸ auflöst. Dabei haben es die gefallenen Götter nicht leicht. Das Eingeständnis ihres Scheiterns verhilft ihnen unter den Menschen nicht gerade zu mildernden Umständen.

Dabei ergeben sich in der Konfrontation der mythischen und der realistischen Ebene Szenen voller hintergründiger Situationskomik, etwa durch das zunächst sehr naheliegende menschliche Problem der Arbeitsplatzsuche für den arbeitslosen Ex-Gott Oberon, dessen Aussicht auf einen Posten als „Verkaufsleiter“ und dessen bürgerlicher Beruf „Datenkaufmann“ kaum mehr an die ehemalige olympische Macht erinnert und dessen bürgerlicher Namen „Mittentzwei“⁴⁰⁹ nur die Gebrochenheit und Zerrissenheit der Figur assoziiert. Im Gespräch zwischen den Geschäftsleuten Erstling und Höfling über Mittentzweis Chancen auf dem Arbeitsmarkt ergeben sich hinsichtlich der göttlichen Herkunft des Arbeitssuchenden recht witzige religionskritische Doppeldeutigkeiten:

⁴⁰⁵ A.a.O., S. 135.

⁴⁰⁶ A.a.O.

⁴⁰⁷ A.a.O.

⁴⁰⁸ Vgl. Oberon: Ich „lös den Stoff von meiner Wesenheit in ihrer Menschenatmosphäre auf. Vielleicht gelingt's und sie verbessert sich.“ A.a.O., S.136.

⁴⁰⁹ A.a.O., S. 157.

„Erstling. Macht einen sehr guten Eindruck.
 Leider nicht mehr der Jüngste /.../
 Höfling: Speedtest, Antizipationsweite etc., soweit alles sehr
 zufriedenstellend.
 Erstling: Hast du dir allerdings die Items bei BTV angesehen? Die
 lassen doch beim realen Altersabbau zuviel Spiel.
 Höfling: Menschenskind, Erstling! Jeder in der Branche weiß, daß
 Altwerden das größte Risiko fürs Überleben ist ...“⁴¹⁰

Wie alt sind die Götter? Was können sie wohl noch leisten? Diesen Fragen ist Oberon durch seine Flucht unter die Menschen nicht ganz entkommen. Schließlich soll er auch noch als Verantwortlicher für die missglückten Unternehmungen seiner göttlichen Vergangenheit zur Rechenschaft gezogen werden: In einer humorvoll doppelbödigen Szene (V.I. „*Nachtcafé*“⁴¹¹) wird ein Autounfall erörtert, für den der Fahrschullehrer Wolf in Begleitung seiner Frau Helma den 'Wagenlenker' Oberon, alias Mittentzwei, verantwortlich macht. Für den durch allzuviele Anspielungen und Doppelbödigkeiten möglicherweise schon überforderten Zuschauer, der die Unfall-Metapher nicht gleich auf der Beziehungsebene anzuwenden versteht, hat Strauß eine kleine Parallelszene für einen Nebentisch des Nachtcafés geschrieben, die das Spiel der Mehrdeutigkeiten eindeutiger macht⁴¹².
 Schon der Vergleich zwischen Autounfall und verunglückter Leidenschaft zeigt, dass sich auch der ahnungslose Zeitgenosse auf der Ebene des Mythos nur auf eigene Verantwortung bewegen kann, und er denunziert noch im Bemühen um eine vernünftige Schadensregulierung⁴¹³ den Traum von einem

⁴¹⁰ A.a.O., S. 157 f.

⁴¹¹ A.a.O., S. 159 ff.

⁴¹² „Mädchen: Versteh doch! Ich hatte zuviel getrunken.

Da ist es zu einem körperlichen Kontakt gekommen, Ja mein Gott!

Junge: Das ist doch keine Entschuldigung. Ein Betrunkener, wenn er einen Unfall macht, wird doch auch gerichtlich belangt.“

A.a.O. Manchem Regisseur (Peter Stein z.B.) war durch diese allzu deutlich erklärende Szene im verrätselnden Spiel der Anspielungen schon zuviel verraten, so dass er sie herauskürzte.

⁴¹³ Einer glatten Schadensregulierung steht natürlicherweise ein verweigertes Schuldgeständnis entgegen:

„Wolf: Mittentzwei, wir haben Sie eingeladen, obwohl wir mit Ihnen verunfallt sind /.../
 obwohl Sie unserem Wagen einen schweren Schaden zugefügt haben.

Ob/Mit *leise*: Unverschuldet!

Wolf: Bitte?

Helma: Achtung!

Erstling *verdeutlicht*: Unverschuldet!

Wolf: die Schuldfrage wollen wir erst einmal auf sich beruhen lassen.

Helma: Wir haben Sie eingeladen, um alles noch einmal in Ruhe zu bekakeln.

Höfling: Ich hoffe, Sie haben nicht die Absicht, Ihm durch Ihre Einladung hinterrücks ein Schuldgeständnis abzuluchsen.

in jeder Hinsicht vollkaskoversicherten Leben, dessen solipsistischer Horizont nur von Lackkratzern gefährdet ist.

Oberon ist in der Begleitung seiner Berater und Verteidiger Erstling und Höfling erschienen. Auch Titania stößt zu dieser Gesellschaft im Nachtcafé, sie läßt sich den Geschäftsmann Mittentzwei von seinen Partnern Erstling und Höfling vorstellen und begrüßt ihn als ihren alten Freund: „Bist noch immer ein mächtiger Kerl, wie?“⁴¹⁴ Das Gespräch im Nachtcafé zeigt deutlich, dass Oberon noch nicht ganz unter die Menschen passt⁴¹⁵.

Er wirkt etwas apathisch, kann sich kaum die Sätze merken, die Titania ihm vorspricht, um ihn an seine alte Rolle zu erinnern und antwortet nur einsilbig mit „Nein“, „Ja“ oder „Gut“⁴¹⁶.

Dass Ob/Mit⁴¹⁷ seine ehemalige Mission unter den Menschen noch nicht ganz vergessen hat, zeigt sich erst in seiner überraschenden Emphase, als er den Unfallhergang beschreiben und skizzieren soll. Aus der Schadenserhebung wird unversehens ein lustvolles Schwärmen vom Zusammenstoß:

„Ob/Mit: Kotflügel flog! Zierleisten flogen! Stoßstange
flog! Scheinwerferbruch! Vorderradabsprung!
Wolf: Linkes Ausstellfenster zertrümmert!
Helma: Aufprallverletzung!
Ob/Mit: Kühlergrill flog!
Wolf: Fünf Meter durch die Luft
Helma: Sieht aus wie'n modernes Kunstwerk.
Ob/Mit: Picasso.
Helma: Frisch lackiert hatten wir gerade den Kleinen.
Wolf: Kommt auf Wiederbeschaffungspreis drauf.“⁴¹⁸

In dieser fast lyrischen Fuge der Mehrdeutigkeiten, die auch das verwirrende Kunst- und Künstler-Motiv noch einmal ins Spiel der Anspielungen wirft, prallen Alltagswirklichkeit und mythische Ebene noch ein vorletztes Mal

Helma: Dann passen Sie mal hübsch auf wie ein Luchs.

Wolf: Ihre groben Unterstellungen sind ein schlechter Auftakt.“ A.a.O., S. 159.

⁴¹⁴ A.a.O., S. 161.

⁴¹⁵ Obwohl Titania ihn in Schutz nimmt: „Lassen Sie ihn in Ruhe. Bitte.“ wird Oberon, alias Mittentzwei, recht grundsätzlich in Frage gestellt: „können Sie überhaupt Auto fahren?“ A.a.O., S.164.

⁴¹⁶ Vgl. a.a.O., S. 159-164.

⁴¹⁷ Anders als in Stücken wie „Kalldewey, Farce“ oder „Die Zeit und das Zimmer“, in denen Strauß je nach Szene die Namen seines Personals von „Der Mann mit dem Wintermantel“ zu „Rudolf“ oder von „Hans“ zu „Der Mann“ ungeniert abwandelt, trägt Mittentzwei im Nebentext des dramatischen Diskurses auch im letzten Akt in der Bezeichnung „Ob/Mit“ weiter die Erinnerung an seine alte Existenz als Oberon. Vgl. a.a.O., S. 159 ff. und s.o. Kapitel 2.3. und 2.4.

⁴¹⁸ Theaterstücke, Bd. II, S.160.

aufeinander, bevor „Der Sohn“ Titanias, bzw. Pasiphaës „Minotaurus“ in der Gestalt des jungen Mannes mit Stierhufen sich in seinem langen Schlussmonolog mit einem glanzvollem Abgesang auf die gescheiterte Einladung der alten Götter endgültig aus dem Olymp verabschiedet. Den stierfüßigen Sohn der Titania, die minotaurische Reminiszenz an den Pasiphaë-Mythos, der die Einladung zu Ehren der Silberhochzeit der Mutter gegeben hat, läßt Strauß nach einem langen melancholischen Monolog über die fehlenden Gäste in den letzten Sätzen des Stückes vom versäumten Festglanz als einem irdischen Paradies träumen:

„Alle Leute waren fein angezogen und traten nach dem Abendbrot noch einmal hinaus in den Park hinter dem Haus und warteten im Dämmerlicht, bis es Schlafenszeit ist. Ja ich küßte sie im Schutz der Menge. Das ist das Paradies, mein Sohn, sagte sie. Ja, sagte ich, das ist das Paradies, Mama.
Das Mädchen im Sessel fährt erschrocken in die Höhe.
Haben Sie verstanden oder lauschen Sie nur?
Dunkel“⁴¹⁹

Wie so häufig⁴²⁰ sind die letzten Worte vor allem auch ins Publikum gerichtet und nicht nur an das Dienstmädchen auf der Bühne, das sich zuerst noch verführerisch im Sessel geräkelt hatte, dann aber über den langen Monolog eingenickt war. Die Ambiguität der Schlussfrage relativiert die Fallhöhe der 'hohen' Worte; so wie die Fallhöhe der Halbgötter und Götter vom Olymp herunter in den dreckigen Stadt-Park am Ende des Stückes mit dem Traum vom Paradies als einer Abendgesellschaft im „Park hinter dem Haus“ geschickt abgefedert ist.

So mutiert der Park am Ende zum Bild des Gartens, zum biblischen Urbild des verlorenen irdischen Glücks. Dass die Assoziation des unschuldigen Glücks nicht nur lächerlich wirkte, liegt an der glaubwürdigen Devotion des mütterlich verwöhnten, treu liebenden Sohns, der so gar nicht ungeheuerlich-minotaurisch auftritt, sondern nur versonnen für ein Fest schwärmt, das gar nicht stattfindet.

Diese Frömmigkeit der Worte steht in wirkungsvollem Kontrast zur Erscheinung des stierfüßigen Sprechers. Dass am Ende das biblische Vokabular im realisierten Theater-Text und die mythische Anspielung in der

⁴¹⁹ A.a.O., S.170.

⁴²⁰ Vgl. dazu z.B. den Schlussmonolog von Martin in „Die Fremdenführerin“. Siehe zur Mehrdeutigkeit und zum Publikumsbezug dieses Schlusses auch das Ende von Kapitel 2.1.

Maske nicht zufällig aufeinanderstoßen, zeigt auch die Erwähnung des Augustinus-Zitats im Rasonieren des Sohnes über die Missgriffe bei der Gestaltung des Festes.

Für ein „ohnehin wogendes Bankett, das den Überschwang ins Religiöse nicht scheut“ und in der Erwartung der ganz großen Gesellschaft hatte der Sohn ein „Wort des Augustinus“ über den achten Tag, die Welt-Vollendung, auf die Tuchservietten drucken lassen:

„Da werden wir feiern und schauen,
schauen und lieben, lieben und preisen’...“⁴²¹

Erst in der Enttäuschung über die verfehlte Wirkung dieser Idee wirkt die Hoffnung des minotaurischen Pasiphaë-Sohnes rührend, dass er mit Hilfe der Poesie der Kirchenväter die Stimmung einer erhofften Festgesellschaft zu Oberons alter Hoffnung von Jubel und Glanz erheben könne.

Doch die Realität der Einladung, der nur die fünf alten Bekannten (Wolf, Hermia, Oberon - alias Mittentzwei, Georg und Helen) gefolgt sind, bringt den jungen Gastgeber in die peinliche Situation⁴²² der Selbsterkenntnis, die ihm sagt, wie weit er sich in der Vorbereitung des Festes vom richtigen Rahmen und einer treffenden Einschätzung der unpräzisen Wirklichkeit entfernt hat⁴²³. In dieser Realität und im komischen Kontrast zum Kirchenvater bleibt von der Ebene der mythischen Anspielungen außer der leicht selbstironischen Selbsterkenntnis nicht viel übrig, ebenso von dem bei Berka hervorgehobenen „Theater als mythischer Kultstätte“⁴²⁴ - nichts als die Lächerlichkeit des Missgriffs, der allzu groß geratenen Geste:

„Der Augustinus wird sie in die allerhöchste Verlegenheit bringen. Statt zu feiern werden sie frösteln,
statt zu schauen werden sie unter sich blicken,
statt zu lieben werden sie witzeln,
statt zu preisen werden sie nörgeln.“⁴²⁵

⁴²¹ A.a.O., S.169. Es entstammt „De civitate dei“, XXII, 30; den Schlussätzen.

⁴²² „Der Sohn: Ich schäm mich so, Mama. Es sind so wenig Leute gekommen. Titania: Och! Macht doch nichts. *Sie sieht nach hinten, wischt eine Träne aus dem Auge, steht auf.* So, jetzt muß ich zu den Gästen.“ A.a.O., S. 168 f.

⁴²³ „Man hätte von Anfang nicht auf die große Festivität lossteuern sollen. Von Anfang an hätte man den kleinen intimen Kreis im Auge haben sollen, der letzten Endes auch gekommen ist. Weder Diener noch Garderobiere hätten wir gebraucht. Weder den Küchenchef noch den Neger am Piano. Wir wären besser unter uns geblieben. Der große Stil liegt jetzt wie Frost auf dem vertrauten Kreis.“

a.a.O. S. 166.

⁴²⁴ S.O. und: Berka, Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, S. 85.

⁴²⁵ A.a.O. S.169.

3. Biblische Anspielungen

Anspielungen auf biblische Themen und Bilder waren im dramatischen Werk von Botho Strauß bis in die neunziger Jahre eher dünn gesät. Schon seit den Siebziger-Jahren hat Strauß in seiner Arbeit für das Theater immer wieder literarische Vorlagen bearbeitet, sei es, dass er sie neu übersetzte, wie „Das Sparschwein“ von Eugène Labiche⁴²⁶ oder Molières „Misanthrop“⁴²⁷ oder für die Bühne neu konzipierte, wie Gorkijs „Sommergäste“⁴²⁸. Mitte der Neunziger-Jahre bearbeitete er aus der Odyssee die Geschichte der Heimkehr des Odysseus, einen der Grundlagentexte der Weltliteratur mit ausgesprochen narrativem Charakter für die Bühne⁴²⁹. Für die Literaturkritik war dieses Unternehmen hinsichtlich seiner Absicht und Aktualität äußerst problematisch⁴³⁰. Als Botho Strauß 1999, drei Jahre nach der Homer-

⁴²⁶ Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S. 111 ff.

⁴²⁷ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 213 ff.

⁴²⁸ Fassung der Schaubühne am Halleschen Ufer von Peter Stein und Botho Strauß, Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S. 221 ff.

⁴²⁹ „Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee“ München, 1996. Dass auch der Odysseus-Exkurs aus Adornos und Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“ die Homer-Adaption inspirierte, wird in Strauß' „Notizen zu Ithaka“ deutlich: „Beim Wiederlesen des Odysseus-Kapitels in der Dialektik der Aufklärung“... Vgl. Strauß, Der Gebärdensammler, S. 67.

⁴³⁰ Vgl. Höbel, Ende einer Dienstfahrt, In: Der Spiegel, 30/1996, S. 150 ff. Höbel suchte mit rhetorischen Fragen „im Mythenspiel fremdenfeindliche Affekte“, den „Ruf nach dem Law-and-Order-Mann oder gar die Rechtfertigung aktueller Kriege“. Indem Höbel die Morde des heimkehrenden Odysseus mit serbischen Kriegsverbrechen in Verbindung brachte, schürte er nun für das Theater die tiefsitzenden 'Balkanisierungs'-Ängste des Publikums: „Ein Naivling, wer solche Szenen nicht mit Kriegsgreueln aus jüngster Vergangenheit zusammendenkt, mit Vergewaltigung, Folter und Mord, wie sie durch Fernsehbilder und Augenzeugenberichte etwa vom Krieg in Bosnien dokumentiert sind.“ Die Aufmachung fasst die Rezeptionsproblematik unabhängig vom Krieg auf dem Balkan als die verlängerte Reaktion auf die provozierenden Reizthemen der Bocksgesang-Polemik zusammen: „Schon vor der Münchner Uraufführung deuten Kritiker das Werk als antidemokratische Variation der umstrittenen 'Bocksgesang'-Thesen über die Notwendigkeit von 'Blutopfern' und sittlicher Umkehr.“

Vgl. entsprechend Rolf Michaelis, Der Bogen des Botho. In: Die Zeit, 26.6.1996. Dagegen versuchten vor allem die Münchner Kritiker mit ihren Verrissen die politische Ladung der Diskussion unter dem Motto 'die Aufregung lohnt sich nicht' wieder abzuwiegen und mit ästhetischen Kategorien den politischen Schaden zumindest vom guten Ruf der Münchner Kammerspiele abzuwälzen. So z.B. Bernd Sucher in der SZ (22.7.1996) oder Rolf May (tz, 22.7.1996) unter dem Titel: „Linkes Stück, rechtes Stück? Schlechtes Stück!“ Die Art, in der May die öffentliche Diskussion beruhigt, gibt ein ironisiertes Bild der Stimmung: „Nein, Gefahr ist nicht im Verzug. Die Wehrsportgruppe Kammerspiele ist nirgends in Sicht und die Revolution von rechts nicht ausgerufen worden. Botho Strauß' Antiken-Drama, wiewohl deutlich von einer rechtskonservativen Grundhaltung geprägt, hat einen ganz anderen Schönheitsfehler: Es ist ein schlechtes Stück.“ Obwohl May dem Regisseur Dieter Dorn immerhin bescheinigt, er habe dem Stück eine „Beerdigung erster Klasse“ bereitet, sind für Dorn auch solche freundlich gemeinten, schadensbegrenzenden Komplimente keine Hilfe

Adaptation in „Ithaka“ mit der Adaptation einer biblischen Geschichte in „Lotphantasie“ überraschte, fiel die aktualisierende Deutung so leicht, dass sich kaum jemand zu einer gründlicheren Befragung des Stoffes und seiner Bearbeitung veranlasst sah.

Die Geschichte der Heimkehr des Odysseus hatte drei Jahre nach den turbulenten Feuilletondebatten um den provokanten Bocksgesang-Essay vor allem den Verdacht hervorgerufen, nun wolle Strauß auf dem Theater als dem anerkannten Podium seiner Schreibkunst versuchen, was in der Essayform in „Anschwellender Bocksgesang“ großen Widerstand hervorrief. Gerade gegenüber der Kritik aus dem SPIEGEL, in dem der Bocksgesang-Essay zuerst erschienen war, musste sich Strauß brieflich um eine falsche Interpretation seiner Homer-Adaptation bemühen und Stellung gegen den Vorwurf beziehen, er wolle nun die ihm unterstellten politisch fragwürdigen Ideen unter dem Deckmantel antiker Heldenkostüme verbreiten⁴³¹. So schrieb Strauß zur Richtigstellung: „Der SPIEGEL hat sich zu einem noch unveröffentlichten Stück von mir geäußert und behauptet, es handle ‘von den mächtigen Fremden’ in einem ‘von Überfremdung bedrohten Land’. Dies kann unmöglich auf *Ithaka* zutreffen. Ganz im Gegenteil sind es dort, getreu dem Homer, die fürstlichen Freier der Penelope, die gegen den ‘Fremden’ stänkern und auch dem unerkannten Heimkehrer Odysseus das Gastrecht verweigern wollen /.../ Es verhält sich alles ein wenig paradoxer als es zu meiner Verleumdung taugt. Im Drama vertreten mehrere Personen unterschiedliche Positionen - Jede ist ein Sprachrohr des Autors. Es spielt auch nicht heute, sondern bietet unverfälscht das Finalabenteuer unserer Urdichtung, in deren Mittelpunkt bekanntlich eine unfaßliche Liebesgeschichte steht. Wie im Buch so auf der Bühne.“⁴³²

Wie im Himmel so auf Erden - ‘Wie im Buch so auf der Bühne’ - diese fast fromme Werktreue zum Vorbild bei Homer, die „Ithaka“ aus dem Bereich der Anspielungen herausfallen ließ⁴³³ und die in der Münchner Inszenierung von Dieter Dorn und Jürgen Rose grundsätzlich berücksichtigte Maxime, dass für den Autor die Geschichte von der Heimkehr des Odysseus „nicht heute“ spielt, unterscheidet die wenigen biblischen Anspielungen und die Adaptation des

gewesen. Die vorzeitige Entlassung aus seinem Amt als Intendant der Kammerspiele war eine deutlich parteipolitisch motivierte Entscheidung des Münchner Kulturreferats. Vgl. dazu den Neologismus „Kulturk(r)ampf“ Gliewe, Abendzeitung, 11.01.2000.

⁴³¹ Vgl. Höbel, Ende einer Dienstfahrt, Der Spiegel, 30/1996, S. 150 ff.

⁴³² Strauß, Der Gebärdensammler. Texte zum Theater, S. 131 f.

⁴³³ S.o. Kapitel 1.1.

biblischen Stoffes in „Lotphantasie“⁴³⁴ von der Adaptation des Homerstoffes in „Ithaka“.

Der Exodus von Lot aus Sodom und die Heimkehr des Odysseus nach Ithaka könnten stofflich kontrastreicher nicht sein: Auszug und Heimkehr, Flucht in die Fremde und Eroberung der Heimat stehen in vielen Details und im Plot der Handlung einander gegenüber. Lot verliert nicht nur seine Heimat, sondern auch seine Frau. Und Odysseus muss sich nicht nur seine Frau zurückerobern, sondern auch Heimat und Herrschaftsanspruch.

Außerhalb dieser stofflichen Ebene liegt der stärkste Gegensatz zwischen der Bearbeitung des griechischen und des biblischen Stoffes in ihrem jeweiligen Bezug zur Gegenwart. Während das Ende der Odyssee ausdrücklich in die archaische Vorvergangenheit entrückt bleibt, beginnt „Lotphantasie“ in einem „Buswartehäuschen am Rande einer Großstadt“⁴³⁵. Die Ebene des biblischen Stoffes entsteht erst durch die Rahmenhandlung, in der ein wartendes Mädchen mit der „Röhre“⁴³⁶, der Neonbeleuchtung des Wartehäuschens, ein seltsames Gespräch beginnt.

Anlässlich seiner Homer-Adaptation in „Ithaka“ hatte Strauß vorformuliert, was ihn an der Entrücktheit der alten Stoffe interessiert. Und schon in dieser Reflexion über die Affinität zum Stoff der Odyssee geriet Strauß unversehens auf biblische Kategorien, wie etwa auf den Begriff der „Verheißung“ - „in spätjüdischer Tradition“, so dass nach „Ithaka“ die Hinwendung zu einem biblischen Thema nur konsequent erscheint:

„Ithaka ist der Ort der Wiederkehr /.../ Wiederkehren findet nicht in der Geschichte statt, sondern vor ihr. Oder in ihrem Ende. Der Weltfriede, das Verheißungsland, das davidische Königtum, die alte Stammesgliederung des Volkes, die heilige Stadt, der Tempel, der Kult: Wiederherstellung von allem, die Endzeit wird in die Urzeit münden, so verkündet es die religiöse Erwartung in spätjüdischer Tradition.“⁴³⁷

Im Vergleich zu dieser überzeitlichen Zuordnung der Stoffe, die in der Gegenwart nicht mehr darstellen will als das „was dem Zeitalter an ‘Utopie’ verloren ging“ und dagegen Möglichkeiten der „Apokatastasis,

⁴³⁴ Vgl. Kapitel 4.5.

⁴³⁵ Cerny, Warten auf David Hamilton - Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' „Lotphantasie“ im Rabenhof. In: Berliner Zeitung, 1.6.1999.

⁴³⁶ Vgl. Lotphantasie, S. 2 ff.

⁴³⁷ Strauß, Der Gebärdensammler. Texte zum Theater, S. 65.

Wiederherstellung“⁴³⁸ aufzeigt, wurde „Lotphantasie“ fast schon zu selbstverständlich als zynischer Zeitkommentar⁴³⁹ oder ‘metapolitische’ Strafpredigt⁴⁴⁰ verstanden und abgetan. Tatsächlich dient der Gebrauch der biblischen Sprache über einen kleinen Vorrat plakativer Zeichen hinaus nicht ohne weiteres als Verständnishilfe, weil sie ein Vorwissen über Herkunft und Kontext erfordert, das beschleunigt im Schwinden begriffen ist. Am deutlichsten wird der Verständnis-Konflikt zwischen biblischem Bild und konventionellem Jargon, wo Strauß die biblische Sprache auf höchstem Abstraktionsniveau im zeitgenössischen Feuilleton gebraucht. Als Frank Schirmacher im November 1999 damit begann, anlässlich der „Zeitmauer“ des Jahrtausendwechsels, als „Beitrag zur Jahrtausendwende“⁴⁴¹ Schriftsteller und Philosophen im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zum Schreiben einzuladen und als Thema das Altern vorgab, hatte er mit „Moses-Projekt“ schon im Titel der Unternehmung die biblische Sprache angeschlagen, die Botho Strauß in seinem Beitrag, dem ersten der Serie, mit ungewöhnlicher Konsequenz aufgriff. Die Art, in der Strauß in biblischer Sprache formulierte, unterschied sich dann deutlich von Schirmachers thematischer Aufmachung. Für Schirmacher war „Moses“ der Aufhänger, ein Zitat aus zweiter Hand, das ihm dazu diente, die Themastellung in der gewünschten Schwebelage zu halten:

„Wir wollen einen Abglanz dessen, was man einmal das ‘Moses-Gefühl’ genannt hat: das Empfinden, die Zukunft, die nun beginnt, nicht mehr wirklich betreten zu können. Ins Persönliche gewendet: Wir wollen wissen, wie es ist, wenn die Zeit ihren Anschlag auf den einzelnen Menschen verübt.“⁴⁴²

So blieb bei Schirmacher von der biblischen Anspielung nur die Aura des zwischen individuellem und gesellschaftlichem Schicksal Bedeutsamen. In dieser bewusst kalkulierten Offenheit der Thematik zwischen den schwierigeren Fragen des Zeit-Alters, einer überindividuellen und geistesgeschichtlichen Frage, die auch eine Stellungnahme zum Altwerden der

⁴³⁸ A.a.O.

⁴³⁹ „Worauf der Autor hinauswill ist schwer zu entschlüsseln“ Fritsch, Röhrenphantasien im Schummerlicht. In: Die Welt, 2.6.1999.

⁴⁴⁰ Ein Kritiker nannte Lotphantasie „eine biblische Nacherzählung mit metapolitischer Botschaft“ um dann lakonisch festzustellen: „Es herrscht also wiederummal Endzeitstimmung“. Kruntorad, Endzeit, ironisch grundiert. In: Frankfurter Rundschau, 2.6.1999.

⁴⁴¹ Schirmacher, Das Moses-Projekt. Über das Altern: Unser Beitrag zur Jahrtausendwende. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.11.1999.

⁴⁴² A.a.O.

Epoche, zum Veralten von Ideen und Idealen herausfordert, auf der einen Seite und auf der anderen Seite der einfacheren Frage nach dem subjektiven Erleben des biologischen und individuellen Alterungsvorgangs verfielen fast alle Teilnehmer des Projekts im Schwerpunkt ihrer Bearbeitung auf die individualistische Seite. Botho Strauß setzte seinen Schwerpunkt eher in die geistesgeschichtliche Fragestellung und gelangte neben einer Erprobung der technischen⁴⁴³ Begrifflichkeit für die Darstellung einer gegenwärtigen Geisteslage letztlich zu biblischen Begriffen:

„In Babylon fällt das Leben leicht, in Jerusalem aber stirbt man - ohne Jerusalem. Ohne seinen Beistand zu kennen. Das einzige abrupt Neue ist die Abschaffung des Gegenteils. Es gibt nur Babylon und darin, im Netz eingeschlossen, das reine Jerusalem, ein Sprengsel Wahrheit.“⁴⁴⁴

Mit einer für das Feuilleton erstaunlichen Ausschließlichkeit redet die biblische Anspielung von den geschichtlichen Erfahrungen mit prophetischer und messianischer Existenz⁴⁴⁵, und die letzte Apposition zeigt, wie bildhaft-biblisch die Städtenamen „Jerusalem“ und „Babylon“ synonym verwendet werden für die Kategorien des ‘Richtigen’ und ‘Falschen’, deren zweifellos dialektische Ordnung Strauß - als „das einzige abrupt Neue“ - „abgeschafft“ sieht, so dass er zum Grundsatzvokabular greifen muss, als gälte es den axiomatischen Grundsatz des Dialektikers „es gibt kein richtiges Leben im falschen“⁴⁴⁶ unter veränderten Umständen neu zu fassen.

Selbst wo Strauß subjektiv spricht, mündet der in seiner Anspielung auf Cervantes leicht selbstironische Gestus des „immer noch“ den Umsturz

⁴⁴³ Nachdem er die Termini der biotechnischen und digitalisierten Welt lustvoll auslotet auf ihre Anwendbarkeit und ihre Auswirkungen für die zu beschreibenden Wirklichkeiten des Geistes, schließt Strauß: „Schlimmer wäre es, wenn dies ‘Abgestürzt’ vom Computer auf den Geist übergriffe oder dieses ‘er hat sich aufgehängt’: Ein Bild ist noch auf dem Monitor, aber läßt sich nicht mehr bewegen, selbst die Zeitanzeige ist stehengeblieben, das operative System ist tot.“ Strauß, Tatsächlich schreiten wir nur fort. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.11.1999.

⁴⁴⁴ Strauß, a.a.O. Der erste Satz wurde von der Redaktion zum Untertitel des Essays gemacht: „In Babylon fällt das Leben leicht, in Jerusalem aber stirbt man.“

⁴⁴⁵ Vgl. etwa Apg 7,52.

⁴⁴⁶ Adorno, *Minima Moralia*, S. 42. Im axiomatischen Bonmot, im Aphorismus, in der Form der Notiz oder im Fragment verdichtete sich der typische Stil Adornos, der jeden Systemanspruch zurückwies, so etwa in den ‘*Minima Moralia*’ in dem berühmten Axiom über Hegels System: „*Das Ganze ist das Unwahre.*“ Adorno, *Minima Moralia*, S. 57. Vgl. auch: Löwenthal, Adorno und seine Kritiker, S. 59.

erwartenden, ein wenig aus der Zeit geratenen 'Altachtundsechzigers' im Gestus der Propheten:

„Eine Art progressiver Donquichotterie: Ich erwarte immer noch den Schemasturz, obwohl das Recycling der unbelasteten Jahre längst in vollem Gang ist. In Wahrheit läßt sich nichts mehr ändern. Dazu müsste man Götzen stürzen.“⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ A.a.O.

3.1. Das Osterwunder in „Trilogie des Wiedersehens“

Nach seinen ersten Stücken „Die Hypochonder“ (UA 1972) und „Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“ (UA 1975) wurde „Trilogie des Wiedersehens“ (UA 1977) für Botho Strauß zum ersten großen Bühnenerfolg⁴⁴⁸, der ihm zum Durchbruch verhalf.

Das Stück, das auch schon als eine moderne Version der 1974 von Botho Strauß und Peter Stein für die Schaubühne bearbeiteten „Sommergäste“ von Maxim Gorkij angesehen wurde, spielt im „Sommer 1975“ und zeigt die „kleine Gesellschaft“⁴⁴⁹ einer Vernissage in den Räumen eines Kunstvereins bei der „Vorbesichtigung einer Ausstellung“ - „im Stile des photographischen Realismus“⁴⁵⁰.

Die Welt der Bilder, die Affinität zur Kunst und das Gespräch über die Kunst sind Dreh- und Angelpunkt dieser Gesellschaft. Zuweilen erscheint dieser Mittelpunkt jedoch auch nur als opportunes Mittel für das gesellschaftliche Bedürfnis, sich zu treffen - und darüber hinaus werden die Bilder als Reflektoren der Meinungen und Monologe gebraucht, weil man sich gegenseitig und sich selbst auch schon nicht mehr versteht.

Es kommt dabei zu verschiedenen Auseinandersetzungen um die Kunst, die aber „Niemand Bestimmtes“⁴⁵¹ wirklich betreffen.

⁴⁴⁸ Mit erstmals mehr als 100.000 Zuschauern während vier Spielzeiten im deutschsprachigen Raum blieb der Erfolg des u.a. in Brüssel, Nanterre, San Francisco und in Turku (Finnland) inszenierten Stückes nicht auf Europa beschränkt - „Trilogie des Wiedersehens“ war das erste Strauß-Stück, das auch in New York gespielt und rezensiert wurde. So kommentierte die *New York Times* Richard Foremans New Yorker Inszenierung: „If Mr. Foreman didn't bring on the tap dances of his zeitgeist, especially the louder ones, this three-and-a-half-hour affair would send its audience - or what's left of it after the first intermission - into a full-fledged coma instead of a mere stupor.“ Vgl. Töteberg, Aufführungsstatistik, S.288f.

⁴⁴⁹ So der Titel des 1. Aktes. Die kleine Kunst-Gesellschaft besteht aus dem Direktor des Kunstvereins, dem einflussreichen „Kiepert“, der aus gekränktem Stolz die Ausstellung in der gewünschten Form vereiteln will, worauf man unter schwachen Hinweisen auf die Freiheit der Kunst ein wenig halbherzig protestiert, seiner geschiedenen Frau, und ihrem kleinen Sohn, der zwischen den Erwachsenen herumläuft und mit einer Polaroidkamara Menschen und Bilder knipst, außerdem aus einem Arzt und seiner Frau, einer Malerin und ihrem Freund, einem Kaufhof-Verkaufsleiter, einem Drucker, einem Drogisten, einem älteren Schauspieler und seinem erwachsenen Sohn, der ebenfalls Schauspieler ist, einigen weiteren Personen und - als kunsttheoretischem Wortführer - einem Schriftsteller (Peter).

Dieser Schriftsteller kann bei aller Künstlichkeit innerhalb der disparaten Gemengelage dieser Mikro-Gesellschaft von Kunstfreunden berufsbedingt als alter-ego des Autors gelten.

⁴⁵⁰ Theaterstücke, Bd. I, S.315.

⁴⁵¹ So der Titel des 2. Aktes, vgl. a.a.O., S. 353.

Ganz gleich, ob es sich um ein Bild handelt oder um einen Roman, stets zeigt die Rede über die Kunst, wie die verschiedenen Gesprächsebenen, Gefühls- und Interessenlagen der Personen einander verfehlen:

- „Richard: Es hat doch keinen Zweck, daß ich Ihnen erzähle, worauf es ankommt in diesem Buch, solange Sie keinen Überblick über die elementaren Schachzüge der Handlung gewonnen haben.
- Felix: Ich sage Ihnen ja, ich werde das Buch selber lesen.
- Richard: Ach lesen, lesen ... dann lesen Sie's doch in Dreiteufelsnamen! Sie hätten mir ruhig mal eine Zwischenfrage stellen können .. Ein flüchtiger Einwurf, der ein wenig Interesse bezeugt ... ein kleines 'Aha' oder 'Wieso' oder 'Sieh an' ... ein Fünkchen Beteiligung! Sie wissen doch, wie gut das tut.
Wie hilfreich das sein kann. *Er setzt sich auf die Bank und vergräbt sein Gesicht in den Händen.*
Was für ein Reifall! Was für eine Blamage!
- Felix: Tja. So unglücklich wie Sie bin ich nicht.
Was soll man da machen.“⁴⁵²

Im unaufhaltsamen Fluss dieser Kunst-Gespräche taucht das Sujet, die Kunst, sei es als Malerei, Fotografie oder Literatur immer wieder in den verschiedensten zwischenmenschlichen Zusammenhängen auf und gerät dadurch auf die unterschiedlichsten Ebenen und Meta-Ebenen der Konversation.

Die Kunst-Wirklichkeit als Thema erscheint durch die Künstlichkeit der Gespräche immer greller in ihrem grotesken Verhältnis zur persönlichen Wirklichkeiten der mit der Kunst befassten Betrachter und Besprecher, deren unmittelbare Bedürfnisse vor dem Sujet im breiten Strom des Sekundären⁴⁵³ untergehen. Aus diesem Strom der Konversation taucht immer wieder nur das Unmögliche wie ein sperriges Hindernis auf. Und obenauf treibt das Scheinbare, das Überhöhte und Ideologische eines vorgegebenen Diskurses, in dessen Missgriffen sich dann nicht ohne Witz die Verstörtheiten selbst entlarven, wo immer sie sich als Tratsch, Arroganz und Dummheit, Floskel und Attitüde entblößen.

Erstaunlicherweise sind schon in diesen Dialogen aus den 70er-Jahren in satirischer Form die kunsttheoretischen Provokationen gegen 'Gerede' und

⁴⁵² A.a.O., S. 331.

‘Jargon’ des sekundären Diskurses erkennbar, wie sie die öffentliche Diskussion erst durch die Essays von Botho Strauß in den 90er-Jahren erreichte⁴⁵⁴.

Im Hinblick auf den Vergleich von biblischen und mythischen Anspielungen im Theater von Botho Strauß erscheint es durchaus bemerkenswert⁴⁵⁵, wie auch schon 1977 in 'Trilogie des Wiedersehens' die Ebene des Mythischen in der Kunst thematisiert wird. Das Mythische wird hier als eine irrationale Ausschließlichkeit kritisiert, die ästhetische Wahrnehmung ganz grundsätzlich besetzt halten kann. Es wird als eine der rezeptionsästhetischen Maximen zum Gegenstand des vielfältigen, zuweilen leicht lächerlichen, sekundären Diskurses:

„Ich will nicht sagen, er versteht etwas von Bildern, aber er hat seinen Dickschädel: Stilleben zum Beispiel sieht er sich prinzipiell nicht an. Egal aus welcher Epoche, von welchem Meister. Er ist gegen das ganze Genre. Ich will Menschen sehen, sagt er, und über Menschen hinweg ins Weite. Ein Gemälde mit leblosen Dingen im Vordergrund ist nicht mythisch. Mythisch ist leider seit neuestem sein Lieblingswort. /.../ Häßliche Angewohnheit. Es kommt noch so weit, dass er sagt: Danke, das ist mythisch nett von Ihnen, wenn man ihm eine Tasse Tee einschenkt.“⁴⁵⁶

Im Kunst-Gespräch der Figuren über- und untereinander sind Sein und Schein unlöslich miteinander verquickt. Alle Gespräche, Gesten und Haltungen geraten durch und durch künstlich.

Diese Gesellschaft lebt ihr Leben im kunstbeflissenen Belagerungszustand, abhängig von der Abbildung und abhängig von Deutung und Bedeutung des Bildes. Aus zweiter Hand sucht sie letztlich ihr Bild von sich.

Die Frage muss offen bleiben, wo und wie dieses Bild entstehen kann: ob es die Bilder der Ausstellung mit dem provokativen Titel „Kapitalistischer Realismus“ bieten können, oder ob es die Polaroidkamera des kleinen frechen Jungen aufnimmt, die in einer slapstickartigen Vervielfältigung der Bildebenen immer wieder zum Einsatz kommt⁴⁵⁷ - oder ob die Worte des Schriftstellers

⁴⁵³ Vgl. Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. In : George Steiner, Von realer Gegenwart, 1990.

⁴⁵⁴ Vgl. dazu den von Michael Krüger in der Edition Akzente 1999 herausgegebenen Sammelband mit dem gleichlautenden Titel: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt.

⁴⁵⁵ D.h. in einer für das Erkenntnisinteresse der in Kapitel 2.1. bis 2.5. angestellten Untersuchungen aufschlussreichen Ironisierung.

⁴⁵⁶ A.a.O., S. 323.

⁴⁵⁷ „Hin und wieder läuft ein etwa elfjähriger Junge herein und fotografiert mit seiner Polaroidkamera. Oft ist niemand im Raum, nur der auf seinem Stuhl

gegenüber dieser konzentriert zuhörenden und mitlesenden 'kleinen Gesellschaft' das gesuchte Bild heraufbeschwören?

Als der Schriftsteller am Ende des ersten Aktes den Besuchern der Vernissage seine im Ausstellungskatalog abgedruckten Gedanken vorträgt und es ihm damit gelingt, die ansonsten sehr weit gestreute Aufmerksamkeit der Gesellschaft für eine kurze Zeit um sich zu sammeln, trägt er in einer selbstironischen Verdreifachung der Reflexionsebenen seine Kunsttheorie vor. Dabei handelt es sich um eine Erzählung von einem Film über die Kunst, eine kleine, ebenso komplizierte wie kompakte Geschichte mit unverkennbar biblischen Anspielungen.

Der Vortrag des Schriftstellers ist stimmungsmäßig durch den szenischen Kontext und die Regieanweisung zu Beginn des Monologs in eine nicht näher definierte Erwartungshaltung gerückt: Richard, der unglückliche Drucker und glücklose Nacherzähler spannender Romane, hat eben durch sein unglückliches Wesen das Interesse der zwei Frauen „Marlies“ und „Johanna“ gefunden. Gerade bringt er die druckfrischen Ausstellungskataloge. Doch vom Interesse der beiden Frauen kommt er sich in seiner Unsicherheit nicht ernst genommen vor⁴⁵⁸. In der für Strauß-Szenen typischen Offenheit und Unentschiedenheit bricht die Szene ab, und es beginnt der Vortrag des Schriftstellers „Peter“ vor der versammelten Ausstellungsgesellschaft: die Geschichte des zunächst verkannten und schließlich doch noch berühmt gewordenen Künstlers Pirosmani, eines georgischen Malers und „sogenannten Naiven“. Schon vor ihrem Beginn bricht eine bemerkenswert meditative Stimmung an: *„Dasselbe Bild der Erwartung. Richard kommt mit einem*

schlummernde Wärter. Das Kind kommt und fotografiert ihn. Das entwickelte Bild steckt es dem Wärter in die immer griffbereite Hand seiner rechten Armprothese. Unterdessen läuft eine Frau durch den Raum und ruft nach ihrem Mann. Das Kind hinterher. Dunkel. (Schwarze Blende für wenige Sekunden) Wenn das Licht wieder anspringt, wird sich der Wärter sein Bild ansehen.“ A.a.O., S.

315. Vgl dazu auch Wolfgang Braungart (Theophane Herrlichkeit, S. 302): „Er ist gewissermaßen Fotokünstler, Foto- Realist, der fotografiert, was ihm vor die Linse kommt und dafür Geld fordert. Für Geld will Kläuschen auch seine ‚Wunden‘ und ‚Narben‘. Er verkauft sich selbst. Er treibt kapitalistischen Realismus mit sich selbst.“

⁴⁵⁸ Johanna: Ich finde, daß Ihr Unglück Sie sehr zu Ihrem Vorteil verändert hat.

Richard: Offenbar hat Ihnen Ihre Freundin erzählt, daß ich nicht ganz zurechnungsfähig bin.

Marlies zu Johanna: Was hast du?

Johanna: Nichts, Liebe, aber gar nichts -

Blende

Alle außer Richard stehen im Raum verteilt und beobachten den rechten Durchgang. Einige stehen abgewandt zu dieser Richtung und sehen also über die Schulter zurück. Der Wärter auf seinem Stuhl links.“ A.a.O., S.350.

*neuen großen Stoß Kataloge von rechts. Er setzt ihn auf der Bank ab. Er gibt Kataloge unter den Umstehenden aus. Alle, zuletzt auch Richard, blättern und lesen in ihren Katalogen. Nach einer Weile beginnt Peter aus seinem Aufsatz vorzulesen. Darüber verschwindet sehr allmählich das Licht.*⁴⁵⁹

Peter liest zunächst den Text vor, der einen „sowjetischen Spielfilm“ über jenen georgischen Künstler Pirosmani nacherzählt, einen Maler, der seine Bilder im Dorf gegen Lebensmittel eintauschte. Die Geschichte erzählt weiter, wie diese Bilder von den Dorfbewohnern belächelt, dem Verfall und der Witterung preisgegeben werden, bis ihre Besitzer von Sachverständigen und Kunstagenten, die aus der Stadt gekommen sind, plötzlich den 'wahren' Wert der Bilder erfahren: den Warenwert.

Der unerwartete Umschwung der Stimmung bei seinen Nachbarn, die ihn nun alle zum Malen zwingen wollen, raubt dem alten Künstler die letzte Lust und Kraft für seine Bilder. Schließlich verschleppt die kunstgierige Dorf-Meute den armen alten Maler in eine Scheune, um ihn eingesperrt mit seinen Pinseln zum Malen zu zwingen ...

„Alle, da sie mitlesen, blättern eine Seite im Katalog um. Peter spricht nun mehr und mehr auswendig.

Bis Ostern hat er Zeit. Obwohl, wie er sagt: es ist zu Ende, es ist aus mit dem Malen. Ostersonntag. Die Dörfler feiern im Wirtshausgarten. Vereinzelt in kleinen Gruppen, stur, Tische unter den Bäumen. Eine fette bunte Frau, ganz allein, an einem winzigen Tischchen, abseits.

Auf einmal sagt einer: Du, wir haben Pirosmani vergessen. Sie gehen hinauf zur Tenne und öffnen den Raum. Pirosmani wartet schon lange, mit der Tasche in der Hand. Er wartet, daß aufgeschlossen wird. Weit hinter ihm, am anderen Ende der Tenne steht das Bild auf dem Boden.

Das Bild. Es ist darauf nichts anderes zu sehen, als was unten im Wirtshausgarten tatsächlich vor sich geht: Osterfeiertag.

Der Maler steht weder stolz noch erschöpft neben seinem Werk. Er steht überhaupt nicht neben ihm. Sondern so weit wie möglich von ihm entfernt. Das Meisterwerk erscheint als etwas Liegengebliebenes, Verlorenes, Ausgeschiedenes. gleichgültige Hinterlassenschaft, Kot. Etwas, das man selbst nicht mehr wegräumen kann. Pirosmani ist wieder frei und geht müde davon. Er schüttelt den Kopf, da man ihn auffordert, nun am Fest teilzunehmen.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ A.a.O., S.350 f.

⁴⁶⁰ A.a.O., S. 351 f.

Bis hierher ist die Geschichte als Parabel über den Kunstbetrieb verstehbar und deutbar als eine stumme Anklage der Kunst bzw. des Künstlers gegen die unverständige Betriebsamkeit um ihn und seine Kunst herum, die ihm und seiner Leidenschaft gegenüber letztlich kaum etwas besseres als Lächerlichkeit, Unfreiheit und Gewalt antun kann.

Soweit wäre auch noch die biblische Anspielung des Schriftstellers Peter ein deutlicher Affront gegen die Vernissagen-Gesellschaft in 'Trilogie des Wiedersehens'. Sein Publikum, das die Geschichte im Katalog mitliest, müsste sich trotz der mehrfachen medialen Brechung des Bildes gleichsam in einem Spiegelbild erkennen können - im karikierten Charakter der Dorfgesellschaft, die vom Osterfest nur das schlichteste kennt, Essen und Trinken, den „Wirtshausgarten“ - die Vernissage, und von der Kunst nur die gesellschaftliche Sensation und den Tauschwert, den der Betrieb ihr zubilligt. Doch die Geschichte vom Osterwunder in 'Trilogie des Wiedersehens' ist nicht einfach nur kritisch gegenüber dem Kunstbetrieb.

Sie versucht auch nicht eine Apotheose des Kunstwerks zu betreiben, denn ihre Pointe liegt im Realismus, der sich sowohl in der Aussage über das in der unfreiwilligen Klausur entstandene Werk äußert⁴⁶¹, als auch im weiteren Schicksal des Malers: Die laut Regieanweisung⁴⁶² im allmählichen verdunkelnden Licht der Szene verschwindende Wundergeschichte vom Oster-Kunstwerk des Malers Pirosmani, der nun anstatt am Osterfest teilzunehmen nur noch sterben will, endet mit einer recht unpathetischen Errettung des Künstlers durch einen „Offiziellen“, der eigens „in einer Kutsche aus der Stadt herbeigefahren“, in das Haus des sterbenden Pirosmani kommt und ihn fragt, was er da auf dem Boden mache.

„Der Maler sagt: Ich sterbe. Der Offizielle sagt: Heute ist Ostern. Christus ist auferstanden. Komm mit. Wir wollen feiern. Der Maler muß fürs erste das Sterben verschieben. Er muß wieder aufstehen, in die Kutsche steigen und mit dem Offiziellen davonfahren. Zum Osterfest...

*Dunkel. Vorhang*⁴⁶³

⁴⁶¹ S.o. und a.a.O.: „Es ist darauf nichts anderes zu sehen, als was unten im Wirtshausgarten tatsächlich vor sich geht“

⁴⁶² S.o. und a.a.O.: „Nach einer Weile beginnt Peter aus seinem Aufsatz vorzulesen. Darüber verschwindet sehr allmählich das Licht“.

⁴⁶³ A.a.O., S. 352.

Dieser Ausschnitt aus dem Ausstellungs-Katalog-Aufsatz, *die 'Geschichte zum Film von der Kunst'* ist nicht nur in der Vervielfältigung seiner medialen Überlieferung dreifach gebrochen, sondern auch in der Aussage über die Kunst und in der Form der biblischen Anspielungen auf das Sterben und Auferstehen Christi.

Die raffinierte Verschachtelung in der Geschichte vom Bild zu Ostern, erinnert auch in ihrem folkloristischen Kolorit an die Holzpuppe (in der Holzpuppe in der Holzpuppe) der russischen 'Babuschka'. Doch sie lässt auf keiner Ebene ihrer Verpackung einen Zweifel daran aufkommen, dass es der Geschichte nicht primär um Ostern geht, sondern um die Kunst.

Dabei ironisiert das Spiel der dreifach gebrochenen Vermittlung den quasireligiösen Anspruch des Unmittelbaren in der Kunst. Nicht nur, dass das Kunstwerk in einem der Öffentlichkeit verborgenen Zeit-Raum, in einer Art Haft entstanden ist, entzaubert den Anspruch der Unmittelbarkeit hinsichtlich seiner Entstehung, auch die mit dieser Anschauung verbundene Erfahrungs-Erwartung wird bis ins Detail der Formulierung („Kot“) gegen die missbräuchliche Instrumentalisierung des Metaphysischen gewendet⁴⁶⁴. Auch das Meisterwerk – „D a s Bild“ des großen Künstlers – ist schließlich nur etwas Abgesondertes, eine „Hinterlassenschaft“, ein Exkrement, und es zeigt auch nicht mehr als das, was „tatsächlich vor sich geht“⁴⁶⁵.

So wird jede überzogene Erwartungshaltung auf die ästhetische Maxime des Realismus zurückverwiesen.

Bewusst steht die biblische Anspielung im Kontext einer Parabel und in der Form eines 'sowjetischen Spielfilms', so dass sich jede religiöse Interpretation in einen Widerspruch zur Form verwickelt.

So stehen ausschließlich die Zusammenhänge von Produktion und Rezeption des Kunstwerks im Zentrum der ungewöhnlichen Geschichte, die auf der einen Seite das Meisterwerk als eine 'offizielle' Größe mit allen Reminiszenzen an das Grauenhafte der Unfreiheit, der Diktatur und des politischen Diktats des sozialistischen Realismus beschreibt, eben als die schnöde Künstler-Pflicht und 'gleichgültige Hinterlassenschaft' und auf der anderen Seite das künstlerische Paradox von Abgesondertheit und Nähe zur gesellschaftlichen Wirklichkeit als eine Wundergeschichte mit biblischen Konnotationen erzählt.

⁴⁶⁴ Eine „Wiederaufladung künstlerischer Praxis durch kunstreligiöses Pathos“ wie sie Botho Strauß nachgesagt wird (Vgl. Herzinger, Botho Strauß, S. 713 f) kann mit solchen metaphysischen Anspielungen ernsthaft nicht betrieben werden.

⁴⁶⁵ A.a.O., S. 351.

Das Bemerkenswerteste am inneren Kern der biblischen Anspielung sind im Rückblick und im Vergleich mit den provokanten Strauß-Essays der 90er-Jahre die Tage, die der Künstler eingesperrt bleibt. Nicht zufällig handelt es sich bei diesen Tagen um die Tage von Karfreitag bis Ostersonntag. Denn dazwischen liegt der Tag, der später für Strauß, ganz explizit in Bezugnahme auf George Steiners Sprachphilosophie zum kunsttheoretischen Gleichnis wurde: der Samstag. Mit der 'Samstagslage' der Kunst beschrieb Strauß 1990 auch den Charakter der Unschlüssigkeit in seinem künstlerischen Anspruch⁴⁶⁶. Ein Jahrzehnt zuvor hatte sich gesprächsweise herausgestellt, dass ihm die Unschlüssigkeit im Selbstverständnis seiner schriftstellerischen Arbeit erhebliche Schwierigkeiten bereitete:

„Wenn man die Überzeugung noch hätte, an einem großen Werk zu arbeiten, wenn man **diese Verblendung** noch hätte, **etwas zu tun, was das Jahrzehnt von einem erfordert**, dann wäre ja alles nicht so schlimm.“⁴⁶⁷

Es fehlte am Ende der 70er und zu Anfang der 80er Jahre nicht an Resonanz, die ihm das Gegenteil seiner Selbsteinschätzung hätte bestätigen können⁴⁶⁸. Dessen ungeachtet erhob er 1990 die Unschlüssigkeit zu einem Charakteristikum der Kunst:

„Die Lage der Kunst ist seit jeher eine unschlüssige: es ist die Samstagslage“⁴⁶⁹.

Mit diesem Bild von der 'Samstagslage' zitierte Strauß im Nachwort die kunstphilosophischen Überlegungen des englischen Juden George Steiner in seinem Buch „Real Presences“ (1989) zu deutsch: „Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?“ (1990), in dem die Situation der Kunst mit der Besonderheit des Samstags in der Geschichte des Westens verglichen wird⁴⁷⁰. Steiners jüdische Herkunft ist durchaus ein Schlüssel zum Verständnis dieses Gleichnisses, auch wenn es sich explizit auf christliche Konnotationen bezieht. George Steiner geht davon aus, dass der Karfreitag auch Nichtchristen und

⁴⁶⁶ Vgl. Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, S.317 ff.

⁴⁶⁷ Botho Strauß am 14.2.1980 im Gespräch mit Volker Hage, in: Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. S.197.

⁴⁶⁸ Sogar sein erbitterter Kritiker Bernd Behrendt erwartete von Strauß 1985 nichts Geringeres als „den Roman seiner Generation“. Vgl. Behrendt: „Dieser Mann ist eine große Hoffnung“, S.87.

(Ein Zitat Marcel Reich-Ranickis aus dessen Rezension der 'Widmung' in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 10.9.77)

⁴⁶⁹ Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, S.317.

⁴⁷⁰ Vgl. (auch im Folgenden): George Steiner, Von realer Gegenwart, S.301f.

Atheisten als Inbegriff des Leidens ebenso bekannt ist, wie der Sonntag als eine Ahnung von Lösung und Er-Lösung⁴⁷¹. Der Ort der Kunst innerhalb der 'conditio humana' wird auf der Bildebene des Vergleichs als ein Zwischenzeit-Raum lokalisiert, so dass man sich die Gegensätze vorstellen kann, aus deren Dialektik die Kunst lebt. Auf der einen Seite stehen die Erfahrungstatsachen von Einsamkeit, Schmerz, Ungerechtigkeit, Versagen der Liebe, unendlichem Leiden und unaufhaltsamem Verfall. Dem Erschrecken darüber ist antithetisch eine utopische Vollkommenheit gegengelagert, theoretisch eine 'Evidenz jenseits des Verstehens' und konkret: die 'Lösungen', seien sie therapeutischer, politischer, gesellschaftlicher oder messianischer Natur. Die Lage der Kunst ist in ihrer Zwischenposition weder mit der These noch mit der Antithese zu verwechseln. Auch Steiners Lokalisierungsversuch kann insofern nicht als *Definition* eines neuen Kunstbegriffs gelten, als in seinen Aussagen über die Samstagslage zwischen Freitag und Sonntag nicht *Begrenzungen* festgelegt werden sollen, sondern mögliche *Dimensionen* des Kunst-Diskurses. Die Koordinaten von 'delectare' und 'prodesse', Gefälligkeit und Anstoß, Kultur und Differenz werden von einer Dimension gesprengt, die sich zwischen 'Leiden' und 'Erlösung' erstreckt, wie der Samstag in der Geistesgeschichte, der in Steiners Gleichnissprache „zum längsten aller Tage geworden“⁴⁷² ist. Botho Strauß hob an dem Gleichnis von einer 'Samstagslage der Kunst' besonders ihre Unschlüssigkeit hervor und dachte an diesem Thema weiter, mit dem er sich schon seit Anfang der 80er Jahre auseinandersetzte. Beispielsweise forderte er in 'Paare Passanten' (1981) vom Kunstwerk diesen Charakter der Unschlüssigkeit als einen Zustand absolut labilen Gleichgewichts. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive soll sie gleichermaßen Verunsicherung, Provokation und moralische Herausforderung sein:

„Ich denke, daß es richtig ist, von Kunstwerken [...] zu erwarten, daß sie uns unentwegt mit moralischen Bewertungen beschäftigen mögen, und dies in einer Folge, daß uns das Urteilen schließlich drunter und drüber geht und wir aus einem Wechselbad von Sympathie und Ablehnung von Gut und Böse, mit welchen Begriffen wir ein und dieselbe Person schwankend bedenken, gar nicht mehr herausfinden“⁴⁷³

⁴⁷¹ „Befreiung von Unmenschlichkeit und Sklaverei“, bzw. (christlich:) „Auferstehung“, „Gerechtigkeit“ und „todüberwindende Liebe“ a.a.O., S.302.

⁴⁷² Steiner, a.a.O., S.301.

⁴⁷³ Paare Passanten, S.187.

Die Forderung geht dahin, dass das Kunstwerk permanent Urteile fordern und Normen verweigern möge, um eine heilsame Verwirrung der Gefühle⁴⁷⁴ perfekt zu machen und den Menschen ungeschützt der eigenen „Ambivalenzen-Herrschaft des Herzens“⁴⁷⁵ auszusetzen. Für Strauß kann anders die Kunst dem normativen Niemandsland der Doppel- und Mehrfachbindungen, Wertschwankungen und Gesinnungswechseln nicht gerecht werden. Wirkt die Uneindeutigkeit eines Kunstwerks, die jene durchaus nicht harmlose 'Ambivalenzen-Herrschaft des Herzens' provoziert, nicht auch beängstigend oder zumindest befremdlich? Vielleicht ist sie auch nur als ein möglicher Anstoß zu betrachten, der erst im Zustand der Verwirrung das Absurde empfinden lässt und darin jene Empfänglichkeit hervorruft, für die Georges Bataille das Bild von einem dritten Auge prägte, einem Scheitelauge: „Wenn ich im Herzen der Angst eine befremdliche Absurdität leise wachrufe, so öffnet sich ganz oben in der Mitte meines Schädels ein Auge.“⁴⁷⁶

Solche Erwartungen an ein „Wechselbad von Sympathie und Ablehnung“ und ein „drunter und drüber“ in der Kunst, die Strauß nicht primär als Schriftsteller, sondern als Kinobesucher formuliert hatte, werden auch in den eigenen Stücken immer wieder erfüllt und thematisiert. So z.B. in der vielfältigen medialen Schichtung der Erzählung über den Film über die Kunst.

Die rezeptionsästhetische Verwirrung geht vor allem auch von den widersprüchlichen Genres aus, in denen sich die Geschichte vom Osterwunder präsentiert: Das folkloristische Kolorit, die traditionelle Art des Osterfestes „im Wirtshausgarten“⁴⁷⁷ und die äußere Form der Geschichte als bäuerlicher Schwank stehen in merkwürdigem Kontrast zur Quellenangabe „sowjetischer Film“ und zur kunsttheoretischen Botschaft des 'Sozialistischen Realismus'. Es konkurrieren nicht nur die Formen 'Theater', 'Film' und 'Ausstellung', 'Film' und 'Erzählung' (Erzählung *über* den Film und Erzählung *des Films*), 'Film' und 'Malerei' (Naive Kunst und Realismus), Photographie als dokumentarisches Genre und als fiktives: 'Spielfilm', sondern auch die Ideen und Einschätzungen und Konzepte der Kunst, wie sie sich um das ebenso naiv-unschuldige wie rätselhafte Geschehen herum ranken: um den vor der

⁴⁷⁴ „Das Gefühlsleben ist jetzt der absolute Regent unserer sozialen und persönlichen Bindungen; höchstwahrscheinlich wird es in dieser Rolle überfordert und seinen eigenen Bankrott betreiben“. A.a.O., S. 190.

⁴⁷⁵ A.a.O., S. 189.

⁴⁷⁶ Dieses Zitat hat Strauß der „Trilogie des Wiedersehens“ als Mottosatz vorangestellt. Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S. 313.

⁴⁷⁷ Theaterstücke, Bd. I, S.351.

Öffentlichkeit durch die vielen medialen Schichten nur vordergründig enthüllten, zuletzt aber durch eine lästige Bretterwand und eine aus Bosheit und Habgier verschlossene Türe verborgenen, vermutlich ganz vordergründigen und handwerklichen, in seiner Verborgenheit aber geheimnisumwitterten Vorgang des Malens in der Haft. Die Polyvalenz ist das Ergebnis einer dialektischen Offenheit, die immer zwei Dinge zugleich empfinden lässt: zugleich das Offensichtliche wie das Verborgene, das Pittoreske wie das Kafkaeske. Durch die schlichte Faktizität, dass es sich 'zufällig' um eine Geschichte zu Ostern handelt, erhält die streng dialektische Polarität der widerstreitenden Erzählelemente und medialen Formen ihre dritte Dimension, weil in der biblischen Anspielung auf die Zeit zwischen Karfreitag und Ostersonntag der biblische „Heilshorizont“⁴⁷⁸ einfließt: Diese Zeit entspricht den drei Tagen zwischen Tod und Auferstehung Jesu, in denen der Messias der Glaubenstradition gemäß „in das Reich der Toten“⁴⁷⁹ hinabsteigen musste, um in dieser wirklich kurzen Frist alle Toten, also die ganze vormessianische Zeit zu erlösen.

Auf welchen Wegen diese messianische Perspektive und das Thema der Erlösung die Theaterstücke von Botho Strauß schon in den 70er-Jahren erreicht haben mag, die seiner Generation ja nicht erst durch George Steiner, sondern auch schon durch die Aktualität der viel beachteten Philosophen jüdischer Herkunft, wie Walter Benjamin und Ernst Bloch durchaus geläufig war, zeigt möglicherweise auch der letzte, der 153. Gedanke in Adornos „Minima Moralia“, der sein geistiges Erbe „Zum Ende“ nicht weniger entschieden formulierte als die Bibel, wenn er sagt:

„Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint“ - und: „Perspektiven müssten hergestellt werden, in denen die Welt /.../ im messianischen Lichte daliegen wird“⁴⁸⁰. In diesen

⁴⁷⁸ Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, in: Steiner, Von realer Gegenwart, S. 306.

⁴⁷⁹ So die im apostolischen Glaubensbekenntnis festgehaltene Formulierung. Nach anderen Überlieferungen heißt der Ort „Hölle“, „Scheol“ oder „Hades“ (Vgl. Phil 2,10; Apg 2,24; Off 1,18 und Eph 4,9) Zur Auslegung der drei Tage als „*der Zeitdauer nach sehr knappe, aber ihrer Bedeutung nach unermessliche Phase*“ siehe auch: Katechismus der Katholischen Kirche, München, 1993, S. 195.

⁴⁸⁰ Adorno, Minima Moralia, Nr. 153: „*Zum Ende*. - Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung sich darstellten. Erkenntnis hat kein Licht als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Licht daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der

'Perspektiven' oder Dimensionen des Denkens und Erkennens kann keine Kunst mehr als 'naiv' und kein belangloses Gespräch als harmlos empfunden werden. Allein durch die Zeitangabe 'Ostern' bekommt eine Alltagsszene ihren perspektivischen Bezugspunkt, der aus dem 'Naiven' einen 'Realisten' macht und aus dem Beobachten der schlichtesten Realität schon ein Weltgericht im Miniaturformat werden lässt.

So ist es z.B. auch in der Beschreibung eines belanglosen

U-Bahn-Gesprächs, einer kleinen Prosa-Passage aus „Niemand anderes“:

„Sie sprachen nicht, sie tauschten Schibbolethe der Befindlichkeit. Panikfloskeln und fastfeed-Emphase. /.../ Sie sprachen nicht, ihre Stimmen wurden bewegt wie Puppen an Schnüren einer Zentralrede. Gleichsam als bestünde Sprache nur noch als volksweite Absprache darüber, was verständlich und sagbar wäre. Sie sprachen nicht, sie streiften durch die verlassene Öde des ausgesprochenen Sprechens. Einsam und allgemein, zwei aussichtslos sich ansehende Irgendwies, und zwischen ihnen ein soziales Geräusch, durch das sie sich nicht näherten. Und manchmal, kaum bemerklich, ein Versuch, ein Drang - doch die Sprache, wenn sie sie wirklich brauchten, wich zurück wie das Wasser unter dem Kinn des Tantalos. Keiner kann noch schreien. Die Öffentlichkeit ist allseits und ausweglos. Ein geschlossenes System. Ihre Filter, Siebe, Dämpfer sitzen jedem in der Gurgel. Am Ende eine letzte Frage; herrenlos streunt sie durch die leere Zeit; ob Ostern lieber zum Surfen nach Hammamet oder zum Skilaufen nach Gastein?“⁴⁸¹

Führung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an.“

⁴⁸¹ Strauß, Niemand anderes, S. 152 f.

Vgl. ebenso in: Der Gebärdensammler, S. 114 f.

Die Formulierung „*Schibbolethe der Befindlichkeit*“ ist auch als eine über Paul Celan literarisch vermittelte Anspielung auf die Bibel zu lesen.

Das „Schibboleth“, das biblische Losungswort zur Überquerung des Jordan, galt bei Celan als erweiterte biblische Chiffre für eine Sprache, die wie das Prophetenwort von allen gehört, aber nicht von allen verstanden wird: „*gib dich auch hier zu erkennen, hier in der Mitte des Marktes.*

Ruf's hinaus, das Schibboleth, hinaus in die Fremde der Heimat:

Februar. No paseran.“ (Celan, Gedichte in zwei Bänden, Bd. II, S. 131.

Vgl. die Deutung des „Februar“ bei John Felstiner, Paul Celan, S. 116.)

Bei Strauß hat das „Schibboleth“ zwar die selbe Bedeutung von 'Losungswort', doch in der Mehrzahl und als Losungsworte der 'Masse' enthält die Formulierung „Schibbolethe der Befindlichkeit“ bei Botho Strauß auch etwas von der listigen Logik, den es als 'Losungswort' im Bruderkrieg der Stämme Efraim und Gilead hat: Die Efraimiter, die statt 'Schibboleth'

3.2. Berufene, Braut und 'ekkliger Engel' in „Groß und Klein“

Die Frage, ob man an 'Ostern lieber zum Surfen nach Hammamet oder zum Skilaufen nach Gastein'⁴⁸² verreist, kann im Alltagsgespräch zweier Zeitgenossen nur als harmlos und normal gelten oder, wenn man in der Frage nicht gerade einen aktuellen gesellschaftlichen oder touristischen Skandal⁴⁸³ erkennen mag, sogar als banal. Erst die sprachkritische Emphase lässt ahnen, dass sich die Begriffe verändert haben, von denen bis weit in die 70er Jahre irrtümlich angenommen wurde, sie seien noch selbstverständlich traditionell oder gar christlich gefüllt.

Die Problematik solcher Sinnentleerung ist eines der anspielungsweise immer wiederkehrenden Motive bei Botho Strauß. In „Lotte“, der Hauptfigur des 1979 uraufgeführten Stückes „Groß und klein“ verdichtet sich der Konflikt zwischen den alten Begriffen „Erlösung“ und „Berufung“ aus der jüdisch-christlichen Tradition und ihrem aktuellen Wirklichkeitsverlust.

Lotte, eine arbeitslose Graphikerin aus Remscheid-Lennep, streift auf der Suche nach Freunden, Verwandten, Bekannten und dem Journalisten Paul durch Deutschland. Vor allem ist sie auf der Suche nach Paul, ihrem Mann, der sie verließ ohne sich von ihr scheiden zu lassen⁴⁸⁴.

So irrt Lotte in diesem erfolgreichen⁴⁸⁵ Stationendrama durch die Ödnis der bundesdeutschen Beton-, Verwaltungs- und Freizeitkultur der späten siebziger

'*Sibboleth*' sagten, weil sie aufgrund ihres Dialektes das hebräische 'Schin' wie 'Samech' sprachen und so das Losungswort nicht richtig artikulieren konnten, wurden am Jordan niedergemacht. Vgl. Richter 12,5-6.

⁴⁸² Strauß, Niemand anderes, S. 152 f.

⁴⁸³ Das 'Skandalöse' wäre dann auch nur auf dieser Ebene vorstellbar, die 'Skilaufen in Gastein' etwa als 'out' oder 'angesagt' bezeichnet, während im sprachkritischen Kontext der 70er-Jahre der Skandal noch eher darin bestand, dass dem 'angesagten' Wort 'Ostern' offenbar jede Assoziation an Herkunft und Festinhalt ausgegangen ist, so dass sich seine Bedeutung auf einen Kalenderbegriff reduziert, dessen Herkunft allenfalls zum historischen Bildungsgut gehört, vergleichbar der Herkunft der Wochentage 'Donnerstag' und 'Freitag' von germanischen Göttern oder der Herkunft des Monatsnamens August von der geschichtlichen Gestalt, Oktavian und seinem religiös-politischen Ehrentitel.

⁴⁸⁴ Vgl. die Szene, in der sie ihn zum ersten Mal wiederfindet:

„Paul: Wir brauchen keine Scheidung.

Lotte: Ich brauche sie. Ich krieg ein Stipendium vom Staat, wenn ich was lernen will. Von dir krieg ich ja nix. *Paul geht wieder.*

Ich möchte Sprachen studieren.“ Theaterstücke, Bd. I, S. 433.

⁴⁸⁵ „Groß und klein“ ging in der Spielzeit 1979/80 mit 370 Vorstellungen und fast 170.000 Zuschauern als das meistgespielte Stück eines deutschen Gegenwartsauteurs in die

Jahre. Ihre Suche nach den Menschen, nach dem Ausbruch aus der Isolation und dem Beginn einer Kommunikation, die ihren Namen verdient⁴⁸⁶, wirkt inmitten einer kalten und verständnislosen Umwelt wie ein Anachronismus. Ihr Mit-Leiden mutiert zum sozialen Tick und schließlich, in der Szene „Der eklige Engel“⁴⁸⁷, zum religiösen Wahn. Ende der Neunziger-Jahre erscheint der anfangs durchaus noch beeindruckende „Engel aus Remscheid-Lennep“⁴⁸⁸ der Theaterkritik nur noch aufdringlich und psychosozial gestört:

„Lotte kennt die Distanzregeln nicht: immer zu schnell bereit zum Lächeln, immer zu nahe dran an den Menschen, immer das 'Mundwerk', das Paul so haßt, geöffnet zu Anträgen und Attacken.“⁴⁸⁹

Der lose Bilderbogen aus grotesken, nachdenklichen bis satirischen Schnappschüssen und szenischen Mosaiken der entfremdeten Gesellschaft

Werkstatistik ein. Es war schon vor seinem Bühnenerfolg als Buch erschienen und besprochen worden.

Vgl. Baumgart, Ein Engel aus Remscheid-Lennep. In: Die Zeit, 6.10.1978.

Die Uraufführung (8.12.1978) unter der Regie von Peter Stein mit Edith Clever in der Hauptrolle, die von der Berliner Schaubühne in die CCC-Filmstudios am Stadtrand verlegt worden war, wurde enthusiastisch aufgenommen. Schon vier Monate nach der Uraufführung kam es am Broadway heraus (Regie: Daniel Freudenberg). In New York hieß das Stück 'Big and Little', in London „Great and Small“. In Paris gastierte die Berliner Schaubühne mit dem deutschen Original 1980 in der Comédie Française zu Ehren ihres 300-jährigen Bestehens. Und zwei Jahre später brachte Claude Régy eine viel beachtete französische Version auf die Bühne. Aufführungen in Südamerika und Australien lassen vermuten, dass „Groß und klein“ weltweit ein gewisses Publikum fand. Vgl. Töteberg, Kommentierte Aufführungsstatistik, S. 289 ff. Unter den Theaterstücken ist „Groß und klein“ der in die meisten Fremdsprachen übersetzte Text von Botho Strauß.

Dass das Stück auch 20 Jahre nach der Uraufführung noch diskutiert wird, zeigte sich anlässlich der Inszenierung in Bochum von Jürgen Kruse 1999. Vgl. Barbara Burckhardt, Passion und Party.

⁴⁸⁶ „Isolationen sind die Zellbausteine des Gemeinwesens. Aus Isolationen erhält es sich rätselhaft. Millionen Eingeschlossenen lassen sich ein Welt der Kommunikation vorspielen. Das versperrte Nebenan der armen grauen Woyzecks mit Übergewicht und der blutjungen Models mit der edlen Apathie“. Strauß, Der Gebärdensammler, S.34.

⁴⁸⁷ Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S 497.

⁴⁸⁸ Vgl. Baumgart in: Die Zeit, 6.10.1978. Die Idee, dass jemand sich zu den „sechsdreißig Gerechten“ zählen könnte, die - „wie es geschrieben steht bei den alten Juden“ - „die Welt zusammenhalten aber im Verborgenen leben“ (Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S.498 f.), galt von Anfang an als der Schlüssel zum Stück. So war auch in 'Le Monde' zur französischen Uraufführung zu lesen: „Lotte, une 'juste': car, dit à peu près Botho Strauß, les incertains d'aujourd'hui en Europe occidentale - déboussolés, habités de doutes et maladroits à vivre - représentent peut-être la version moderne de ces 'justes' que Dieu, selon les juifs, attribue à chaque génération 'pour faire tenir le monde ensemble'„. Vgl. Töteberg, Kommentierte Aufführungsstatistik, S. 290.

⁴⁸⁹ Burckhardt, Passion und Party, In: Theater heute, 5/99.

wird nur durch die Hauptfigur „Lotte“ und ihre Suche nach den „anderen“⁴⁹⁰ zusammengehalten.

Formal besteht das Stück aus zehn höchst disparaten Bildern, von denen das längste, das III. „Zehn Zimmer“⁴⁹¹ aus 16 Einzelszenen zusammengesetzt ist. Das kürzeste, V. „Station“⁴⁹², besteht dagegen nur aus einer Szene, die Lotte in einer Telefonzelle zeigt: Während aus dem Off („über die elektroakustische Anlage“) ihre Stimme einen Abschiedsbrief an den verschwundenen Paul vorliest, versucht Lotte vergeblich, ihn über das Telefon zu erreichen.

Nachdem für Lotte klar ist, dass ihr Mann und ihre Freunde endgültig nicht wiederzufinden sind, zeigt das VI. Bild „Familie im Garten“⁴⁹³ Lotte bei der Familie ihres Bruders, zu der sie ebensowenig Zugang findet.

Je mehr sich die Abweisungen häufen, die Lotte auf ihrer Suche erfährt, desto verzweifelter steigert sie sich in ihre Verlassenheit. Sie mündet darin, dass Lotte am Ende des VII. Bildes in der Szene „Falsch verbunden“ eine religiöse Berufung erlebt, bei der sie sich einem als „allmächtiger Vater“ bzw. dem „Schöpfer“ angeredeten Gegenüber als „Eure Braut, die Mißliebige“⁴⁹⁴ bezeichnet. Zwar wehrt sie sich heftig gegen diese Begegnung, doch schließlich ergibt sie sich dem Berufungserlebnis, das in seinen Anspielungen stellenweise biblische Züge trägt⁴⁹⁵. So bahnt sich durch die Szenerie der Berufung die Vermutung an, dass es sich nicht um irgendein Buch handelt, sondern um DAS Buch, ho biblos.

⁴⁹⁰ Theaterstücke, Bd. I, S. 488.

⁴⁹¹ Vgl. a.a.O., S.426-454. Die Szenen zeigen 16 Innenräume mit wenigen Menschen, die sich in ihrer betäubenden Isolation durch Morphium, Wissenschaft, Konsum, Musik oder journalistisches Schreiben (Paul) eingerichtet haben.

⁴⁹² Vgl. a.a.O., S.471 f.

⁴⁹³ Vgl. a.a.O., S.473-482. Das Miniatur-Familiendrama spielt zwischen wechselnden Extremen, wie z.B. der „Glaube an das Gute im Menschen“ oder „die pessimistische Idee an sich“ (S.480), die als irrealer Glaubensfloskeln nur Hohlheit hinter familiären Hoffnungen erklingen lassen.

⁴⁹⁴ A.a.O., S. 487. In der Bibel erscheint als die Gespielin bzw. Braut des Schöpfers *zuerst* die Weisheit (schon *vor* der Schöpfung - Vgl. Jesus Sirach 1, 1-4) und später sein Volk, bzw. als Bild dafür die Stadt Jerusalem.

Vgl. die Rolle des Geliebten im Hohen Lied und die Rolle des eifersüchtigen Liebhabers bei Jeremia 2, 20 ff., Jesaja 1, 21 ff., Ezechiel 16 und Hosea 2,4 - 3,5.

⁴⁹⁵ Typisch biblisch ist der Widerspruch bzw. der Widerstand gegen die Berufung. Vgl. z.B. Jona, 1, 3 ff. oder Jeremia 1, 6. - auch Jeremias Argument: „ich kann doch nicht reden“ hat schon sein Vorbild, z.B. in der Berufung des Mose, der sich wegen seiner 'schweren Zunge' nicht zum Reden berufen hält. Vgl. Exodus 4, 10 ff.

Absolut unbiblisch, aber ein treffsicheres Element der Situationskomik sind Lottes Ausflüchte, ihre inhaltlich leicht obskure Abwehr-Argumentation:

„Oh nicht dieses Gelb! Gelb ist meine Schreckensfarbe!
Nicht diese gelbe Erleuchtung! nehmt die Josefine oder
die Meggy, die kann in Händen lesen, aber ich doch nicht!
Ich bin unwürdig!“ Theaterstücke, Bd. I, S. 487 f.

Eine solche Assoziation zur Bibel ist zunächst durchaus nicht zwingend, denn die Regieanweisung sieht vor, dass die Seiten des übergroßen Buches weiß und leer sind. Wo Lotte in ihrem Monolog auf das Buch mit seinen leeren Seiten Bezug nimmt, redet sie davon wie von einem Gästebuch, wodurch es zunächst eine symbolhafte Deutung als eine Art 'Buch des Lebens' bekommt: „Ja hier im Buch blieb nicht einmal die Schrift der Gäste. Die Schrift blieb nicht“⁴⁹⁶ Doch als das Buch zu bluten beginnt und Lotte aus den Blutspuren bekannte biblische Worte herausliest, werden die Anspielungen auf 'das Buch der Bücher' deutlich verstärkt⁴⁹⁷.

Eine genauere Untersuchung der biblischen Anspielungen in diesem Stück wird sich also auch für die Abwandlungen und Brechungen interessieren, um über das Spezifische und die Funktion der biblischen Elemente differenziertere Fragen formulieren zu können.

Schon in der I. Szene des Stückes, in der man Lotte als eine Teilnehmerin an einer Pauschalreise in Marokko kennen lernt, wird eine Differenz zwischen der Hauptfigur des Stückes und den andern Personen deutlich. Die in der Regieanweisung präzise vorgegebene Szene lässt in den äußeren Gestaltungselementen von Nähe und Distanz⁴⁹⁸ erkennen, wie sie sich inmitten der Gesellschaft abends im Hotel ein wenig abgesetzt hat. Dieser Bühnensituation entspricht dann auch die innere Spannung zwischen distanzloser Anteilnahme und analytischer Absetzung, die zum Ausdruck kommt, wenn Lotte in ihrem Monolog auch auf das gesellschaftliche Desaster der Reise zu sprechen kommt:

„Marokko, Wahnsinn! Muß man gesehen haben.
Anfangs waren wir eine gute Reisegesellschaft.
Wir paßten zusammen. Inzwischen aber.
Die Höllenhitze. Wir sind so ziemlich alle gegen jeden
inzwischen.“⁴⁹⁹

Sind in diesen Seufzern über die gruppenspezifische Erfahrung einer Pauschalreise nicht schon grundsätzlichere Seufzer mitzuhören? In Lottes

⁴⁹⁶ Theaterstücke, Bd. I, S.484. Gerade durch die herausgehobene Bedeutung des Buches wird man nach „die Schrift der Gäste“ in der Wiederholung „die Schrift blieb nicht“ auch den engeren, spezifischeren Verständnisanteil des Ausdruckes „Die Schrift“ mithören, das Synonym für die Bibel.

⁴⁹⁷ Vgl. a.a.O., S. 488. Auch hier ist das Zitat „Glaube Liebe Hoffnung“ nicht ganz wörtlich biblisch (s.u.).

⁴⁹⁸ „*Sie sitzt an einem Tisch im Speisesaal. hinter ihr eine übergroße Jalousie, nicht ganz geschlossen, so daß Mondlicht hindurchfällt und die Schatten von zwei Männern, die draußen auf der Terrasse spazieren.*“ Theaterstücke, Bd. I, S.405.

langem Monolog, der sich im Text über elf Seiten hinzieht und stellenweise auch nur aus der Erinnerung die Gesprächsfetzen der Reisegesellschaft zitiert, schwingen schon existentielle Grundsatz-Zweifel mit: Ob nicht die Lebensreise der Menschen zum Pauschal- „All-inclusive“- Katalog-Urlaub verkommen ist? Was ist das für ein Hochglanzbild der Welt: „Wahnsinn! Muß man gesehen haben“. Dieser Wahnsinn ist im Zusammenhang des Monologs durchaus auch wörtlich zu verstehen, denn das Katalogversprechen gerät zwangsläufig in Widersprüche zur menschlich erfahrbaren, gesellschaftlichen, aber auch ökonomischen⁵⁰⁰ oder physischen⁵⁰¹ Wirklichkeit.

Die „Höllenhitze“⁵⁰², die in Lottes Monolog wiederholt vorkommt, kann sogar an die Hölle in Sartres „Geschlossene Gesellschaft“⁵⁰³ erinnern und damit auch an die dort aphoristisch unvergesslich zugespitzte Erkenntnis: „*Die Hölle, das sind die anderen*“⁵⁰⁴.

Denn es ist exakt diese Erfahrung aus Lottes knapper Zusammenfassung der gesellschaftlichen Entwicklung: „Wir paßten zusammen /./ alle gegen jeden“. Dass für Lotte die eigene Einsamkeit inmitten einer touristisch vergnügten Gesellschaft zu einem Anlass für grundsätzlichere Zweifel am Menschen wurde, zeigt sich spätestens an einer ekstatischen Stelle ihres Monologes deutlich, an der sie plötzlich von der bekannten Stimme eines Reisenden aus den eigenen Gedanken gerissen wird und visionär von einer paradiesischen Welt zu reden beginnt:

„Sie springt auf; lacht freudig; versucht zu verstehen.
Was? -Was? - Was? Bewegt von der Stimme geht sie
vor - entgegengesetzt zur Hörrichtung.
Ja! ... Ja! ... Für chte chte chte
Sie redet in Begeisterung Siehe, der Mensch wird
abgehen von dieser Erde und aus sein in allen seinen
Werken. Hinter ihm wird der Boden erröten in Scham
und Fruchtbarkeit. Die Gärten und die Felder werden

⁴⁹⁹ A.a.O., S. 406.

⁵⁰⁰ „Lotte: Ein Tag Marrakesch kostet mich hundertzweiundzwanzig Mark zusätzlich vom Taschengeld. Hinzu käme der Besuch der Märkte, ohne die man Marrakesch nicht zu sehen braucht. Hinzu käme zahlloses Bettelgesindel, Früchte, Getränke und Essen auswärts.“ ... A.a.O., S.413

⁵⁰¹ ... „Hinzu käme die Gluthitze und daß ich Busfahren nicht immer gut vertrage, also ständig die Furcht, vertrag ich's heut oder heut gerade wiederum nicht, ständig der kalte Schweiß, ob der Bus auch hält, wenn mir schlecht wird, wo wir uns sowieso schon spinnefeind sind, jeder gegen alle.“ A.a.O.

⁵⁰² Vgl. auch S. 409.

⁵⁰³ Vgl. Sartre, Geschlossene Gesellschaft, S. 23: „Was für eine Hitze!“

⁵⁰⁴ Sartre, a.a.O., S. 59.

in die leeren Städte einziehen, die Antilopen in den Zimmern äsen, und in offenen Büchern wird der Wind zärtlich blättern. Die Erde wird unbemannt sein und aufblühen. Die gefesselte Hoffnung, befreit von jeglichen Propheten, wird erlöst sein und in der Stille reichlich wirken. Frachtlos wiegt sich das Meer, unbetreten wandert das Land und spielt an hohen Blumen die Luft.“⁵⁰⁵

Der kündende Ton lässt diese Vision zunächst wie eine merkwürdige Mischform aus biblischem Verheißungstext⁵⁰⁶ und apokalyptischer Warnung aus prophetischem Mund⁵⁰⁷ klingen.“ In ihrer prophetischen Rede wird Lotte zum Medium⁵⁰⁸. Dabei handelt es sich keineswegs um eine biblische Anspielung⁵⁰⁹, sondern um einen ökologischen Paradiestraum, ohne den

⁵⁰⁵ Theaterstücke, Bd. I, S. 414.

⁵⁰⁶ Vgl. etwa Jesaja 11, 1-16.

⁵⁰⁷ Vgl. die sog. Jesaja-Apokalypse, Jesaja 34,1-27,13:
*Siehe, der Herr verheert und verwüstet die Erde
er verändert ihr Gesicht und zerstreut ihre Bewohner.“*

⁵⁰⁸ Braungart, Theophane Herrlichkeit, S. 304.

Selbst der radikal anti-prophetische Affekt - „die Hoffnung befreit von jeglichen Propheten“, hat einen gewissen Ursprung in den Stellen der Bibel, die die Propheten als Lügner und Schönredner zeigen. So etwa in den Klageliedern über Jerusalem (Klagelieder 2,14):

*„Deine Propheten schauten dir Lug und Trug.
Deine Schuld haben sie nicht aufgedeckt,
um dein Schicksal zu wenden.
Sie schauten dir als Prophetenworte
nur Trug und Verführung.“*

⁵⁰⁹ Vgl. „Siehe der Mensch wird abgehen“ und im Unterschied dazu der individuelle Tod bei Kohelet 12, 3-7:

*„Am Tag, da die Wächter des Hauses zittern
die starken Männer sich krümmen,
die Müllerinnen ihre Arbeit einstellen, weil sie zu wenige sind
es dunkel wird bei den Frauen, die aus den Fenstern blicken
und das Tor zur Straße verschlossen wird;
wenn das Geräusch der Mühle verstummt
steht man auf beim Zwitschern der Vögel,
doch die Töne des Lieds verklingen;
Selbst vor der Anhöhe fürchtet man sich
und vor den Schrecken am Weg;
der Mandelbaum blüht,
die Heuschrecke schleppt sich dahin,
die Frucht der Kaper platzt,
doch ein Mensch geht zu seinem ewigen Haus
und die Klagenden ziehen durch die Straßen.“*

Vgl. auch „Die Gärten und die Felder werden in die leeren Städte einziehen“ im Unterschied zu Jes 32, 15. 18:

*„Wenn aber der Geist aus der Höhe über uns ausgegossen wird,
dann wird die Wüste zum Garten, / und der Garten wird zu einem Wald.
Mein Volk wird an einer Stätte des Friedens wohnen,
in sicheren Wohnungen, an stillen und ruhigen Plätzen.“*

Menschen. Seit den Siebziger-Jahren, dem 'Club of Rome' und dem
Gewahrwerden einer Begrenztheit aller ökologischen Ressourcen bestimmt
diese zweifelhafte Paradiesvorstellung die Geisteslage der erschrockenen
Zeitgenossen.

In einer konsequenten Verlängerung der zivilisationskritischen Tradition seit
Rousseau sieht der besorgte Mensch dieser Tage seine Macht der Zerstörung
und kann sich seinen Traum von einer befriedeten und geheilten Welt erst nach
dem Ende der Menschheit vorstellen.

Kann man es durch den biblischen Ton hindurch, den prophetischen Gestus
und durch die Brechung der poetischen Anleihen aus Hölderlin⁵¹⁰ und
Brecht⁵¹¹ hindurch erkennen, dass sich in dieser Vision ein philosophisch
säkularisierter, hochaktueller aber ganz unbiblischer Jenseitstraum verbirgt?
So bunt schillert der aktuellste Zeitreflex durch das Prisma ewiger Wahrheiten.
Als Lotte bemerkt, dass die Männer ihr Reden gehört haben, wird ihr im
Erschrecken deutlich, wie weit sie sich in ihrem Monolog von den anderen und
der Realität der Reisegruppe bereits entfernt hat:

Selbst die Jesaja-Apokalypse spricht nicht vom Ende aller Menschen:
*„Darum schwinden die Bewohner der Erde dahin,
nur wenige Menschen werden übriggelassen.“*

Und es gibt konsequenterweise auch in Jesajas apokalyptischer Vision
für den Planeten nicht die Ruhe und den Frieden eines ausgeglichenen,
vom Menschen befreiten Ökosystems:

*„Wie ein Betrunkener taumelt die Erde,
sie schwankt wie eine wacklige Hütte.
Ihre Sünden lasten auf ihr,
sie fällt und kann sich nicht mehr erheben.“* a.a.O.

⁵¹⁰ Vgl. etwa den Inversions-Stil in Hölderlins Landschaftsbildern:
*„Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heißer Nacht die kühlenden Blitze fielen
Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner“*

(aus: Hölderlin, Wie wenn am Feiertage)
*„Wohl kehren jetzt die Schiffer zum Hafen auch,
in fernen Städten fröhlich verrauscht des Marktes
geschäftiger Lärm; in stiller Laube
glänzt das gesellige Mahl den Freunden*

(aus: Hölderlin, Abendphantasie) und bei Strauß (a.a.O.):
*„Frachtlos wiegt sich das Meer,
unbetreten wandert das Land
und spielt an hohen Blumen die Luft“*

⁵¹¹ Vgl. etwa die Bildlichkeit bei Brecht:
*„Von diesen Städten wird bleiben,
der durch sie hindurch ging, der Wind“*
(Brecht, Vom armen B.B.) und bei Strauß (a.a.O.):
*„Felder werden in die leeren Städte einziehen, /.../
in offenen Büchern wird der Wind zärtlich blättern“*

„Gütiger Himmel, was hab ich gesagt?
 Sie stehen still -!
 Ich höre: Sie stehen, sie schlucken!
 Sie hören! Sie horchen mich ...
 Lieber Gott, mach sie wieder gehen ...
 sie horchen mich!
 /.../
 Vermutlich -
 vermutlich bin ich etwas zu laut geworden.
 Wie dumm von mir.
 Wie dumm.
 Es fällt nicht ganz leicht,
 ganz ohne -
 ganz ohne Wortwechsel,
 manchmal tagelang ohne ein Visavis
 meinen Urlaub zu verleben.
 Es rutscht mir am Abend
 leicht mal ein Wörtchen heraus, und ich merke es gar
 nicht. Ich rede wonders was und meine aber fest,
 ich denke nur. Was soll man da machen?“⁵¹²

Die Distanz, in die sie zu ihrer Umwelt unversehens geraten ist, bleibt ein wesentliches Spannungselement des Stückes. In den folgenden Szenen mit Lotte entbrennt ein abstrakter Kampf um die dramatische Form ihres Leidens, gleichsam auf Messers Schneide und in der steten Absturzgefahr über den Abgründen eines unechten Pathos⁵¹³, einer lächerlichen soziologischen oder psychologischen Kasuistik sind Lottes 'Leiden'-schaft und 'Pein'-lichkeit ein und das selbe Handicap, das die Hauptfigur aus dem 'Normalen' herausragen bzw. schmerzhaft hervorstechen lässt. Dabei versucht sie in ihrem Umgang mit dem anderen diese Distanz immer wieder auszuräumen.

Doch alle Versuche, die Distanz zu überwinden, scheitern. Dabei sprechen weder Lotte im weiteren Verlauf ihrer Begegnungen gegenüber anderen besonders anstößig, noch ihre Dialogpartner. Oft bemerken diese das Scheitern der Dialoge gar nicht. Lotte dagegen bemüht sich außerordentlich, in den verschiedenen Gesprächssituationen je ihrem Gegenüber in Anrede, Wortwahl

⁵¹² Theaterstücke, Bd. I, S.414 f.

⁵¹³ Vgl. Strauß 1997 in seinem Essay über Peter Stein:

„Vom Pathos wissen wir heute nur, daß es eine Menge hohles Pathos gibt. Dennoch muß die alte Sache noch einmal neu verhandelt werden. Nach dem Abzug der weltverbesserer, dem Verblasenen endzeitlicher Visionen bleibt von der ganzen moralischen Anstalt vorerst nur ein Nutzen übrig: das Training der Empfindungskraft. Mehr als mein Gefühlsleben kann ich im Theater nicht verbessern.“ Der Gebärdensammler, S. 76.

und Thematik gerecht zu werden. In Selbstgesprächen spielt sie ganze Dialoge durch: „*Sie übt für eine bevorstehende Unterhaltung*“⁵¹⁴.

In einer Szene, in der sie über die verschiedenen Klingelknöpfe an der Sprechanlage eines Hochhauses nach ihrer Jugendfreundin „Meggy“ sucht, von der sie nur Adresse und Mädchennamen hat, wird deutlich, wie schnell sie sich nach einem ersten „Hallo?“ oder „Wer spricht?“⁵¹⁵ auf ihr Gegenüber einstellen muss, um sich auch nur annäherungsweise verständigen zu können. Als Lotte nach vielen Fehlschlägen durch Zufall an die richtige Person gerät, verfällt sie sogar wieder in den Dialekt ihrer Kinderzeit, um erkannt zu werden⁵¹⁶. Doch auch diese Begegnung mit der Jugendfreundin scheitert gründlich: Zu hoch waren die Erwartungen an ein nostalgisches ‘Früher’, zu viel hat sich seit der gemeinsamen Kindheit ereignet und zu leichtfertig fallen auch unangenehme Wahrheiten.

Ein namentlich nicht näher bekannter „Gitarrenspieler“ bestätigt Lotte in der Szene „zehn Zimmer“, dass ihre Art, in der sie die Distanz zu den anderen zu überwinden versucht, zum Scheitern verurteilt bleibt:

„Gitarrenspieler: Du, ich wollte dir nur sagen, ich glaube, du machst hier manchmal noch so’n paar typische Fehler.
Lotte: Ja?
Gitarrenspieler: Offenbar meinst du, es muß immer jemand für dich da sein, wenn es dir gerade mal nicht besonders gut geht, wenn du nicht schlafen kannst oder so.
Lotte: *nickt den Kopf nach unten; unruhig verständig*
Hm, hm.
Gitarrenspieler: Andererseits bist du selber ungeheuer schnell auf dem Dreh und kümmerst dich vielleicht ein bißchen zuviel um die anderen.“⁵¹⁷

Wo immer sie einen Zugang zu einer Situation, einer Gruppe oder einer Person sucht, trifft sie auf 'besetzt'- Zeichen, die ihr mehr oder weniger ausdrücklich signalisieren, dass sie stört, übertreibt oder sich vergeblich bemüht.

⁵¹⁴ Theaterstücke, Bd. I, S. 441.

⁵¹⁵ Das realistische Spiel zwischen Fremdheit und Nähe auf der Suche nach „Meggy“, bzw. „Niederschläger, Frau, jetzt aber eventuell nicht mehr Niederschläger ...“ - der 'alten Bekannten' macht mit seinen vielen Irrtümern, Missverständnissen, Erwartungen und falschen Rückschlüssen, diese Szene an der Sprechanlage zu einem äußerst reizvollen Paradigma der unvollkommenen menschlichen Kommunikationsmöglichkeiten.

Vgl. a.a.O., S.455 - 470.

⁵¹⁶ Vgl. a.a.O., S. 459.

⁵¹⁷ A.a.O., S. 442.

In den Szenen des III. Aktes „Zehn Zimmer“ ist es der Gitarrenspieler - „Sören“ heißt er, hintersinnig oder paradoxerweise: „Sören wie Kierkegaard“⁵¹⁸, der Lotte unmissverständlich zu verstehen gibt, dass sie mit ihren existentiellen Fragen, ihrem übertriebenen 'Sich-Kümmern' und 'Sich-Hineindrängen'⁵¹⁹ die ungeschriebenen Gesetze der „Abläufe und Passungen“, verletzt, durch die „die Menschen bei all ihrer Schlechtigkeit au fond so schwerelos aneinander vorbeikommen“⁵²⁰.

Bei aller kommunikativen Sozialkompetenz, die bis in die Nuancen des Jargons eine für die siebziger Jahre typische Sprache der offenen Konflikt-Aussprache trifft, wird seine Empfehlung für Lottes Suche so etwas wie die Auskunft des Schutzmanns für den suchenden Ich-Erzähler in Kafkas gleichlautender Parabel: „Gibs auf!“⁵²¹:

„Gitarrenspieler: Im Prinzip kommt hier jedes Zimmer alleine zurecht. Das ist so 'ne Art stillschweigende Hausordnung.

Lotte: Klar, du, klar.

Gitarrenspieler: Ich will mal sagen, es gibt natürlich den Fall, wenn irgendwas also überhaupt nicht klappt, daß du dann jemanden um Hilfe rufst. Nur: nicht soviel Getue. Kein Getue.

Lotte: Nein, nein.

Gitarrenspieler: Verstehst du, ich muß dir das sagen, sonst –

Lotte: Klar Sören. Gut, daß du`s mir gesagt hast.“⁵²²

Nachdem sich Absage, Trennung, Unerreichbarkeit als grundlegende Handlungsmuster der Dialoge fortsetzen, wird das Berufungserlebnis als konsequente Verlängerung ihrer Vereinzelung empfunden.

So beginnt die Buch-Szene, der VII. Akt „Falsch verbunden“, mit einem Einsamkeitsmonolog und dieser mit der Frage „Wo-**hin**?“. Nachdem sie

⁵¹⁸ Theaterstücke, Bd. I, S.442.

⁵¹⁹ So maßregelt sie der Gitarrenspieler: „da kümmert sich jeder von uns drum. Ich meine es ist wahrscheinlich nicht gut, wenn du mehr tust als die anderen.“ A.a.O., S.443.

⁵²⁰ Strauß, Anschwellender Bocksgesang, In : Der Pfahl VII, 1993, S.9.

⁵²¹ Vgl. Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, Frankfurt a.M., 1970, S.358:

„Es war sehr früh am Morgen, die Straßen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, daß es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich mußte mich sehr beeilen, der Schrecken über diese Entdeckung ließ mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und fragte ihn nach dem Weg.

Er lächelte und sagte: „ Von mir willst du den Weg erfahren?“ „Ja“, sagte ich, „da ich ihn selbst nicht finden kann.“ „Gibs auf, gib auf“, sagte er und wandte sich mit einem großen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen.“

⁵²² Theaterstücke, Bd. I, S.443.

darauf „keine Antwort“ findet, zählt sie die Namen derer auf, die gegangen sind und mahnt sich selbst zum Gehen, nur weiß sie eben nicht 'wohin'⁵²³. Dieser einsame Monolog entwickelt sich in der Gegenwart eines 'riesengroßen aufgeschlagenen Buches' schließlich zu einem Zwiegespräch mit dem Stuhl, auf dem Lotte sitzt. Dass Frauen mit Gegenständen zu reden beginnen, ist prinzipiell im Theater bei Strauß noch nichts Fremdes⁵²⁴. Doch hier stellt sich das Gespräch mit dem Stuhl im selben Atemzug als Rede und Gegenrede zwischen Lotte und dem Sitz des unsichtbaren „Allmächtigen“ heraus, in dessen Verlauf sich Lotte dann ebensowohl 'falsch verbunden' wie auch als 'Braut' und schließlich doch fälschlicherweise vom 'Allmächtigen' berufen vorkommt:

Lotte: „Weiß Lotte nicht, was Lotte sagt?
Zum Stuhl Nein, gnädiger Herr, ach ...
Eure Braut, die Mißliebige, weiß es nicht mehr.
Du nennst dich meine Braut?
Ich sagte es nur aus Höflichkeit, allmächtiger Vater.
Ich wußte nicht, daß ihr schon so in der Nähe seid.
Plötzlich als wäre sie in ihrer Wohnung
Achgott, bei mir sieht es so chaotisch aus ...
Nein, bitte, laßt mich!
Ich bin nicht die, für die ihr mich haltet.
Hab mich eben nur verplappert /.../
Ehrwürdiger Schöpfer, ich bitte Euch.
Ich kann Euch weder Schale noch Kelch sein. Und
auch kein anderes Gefäß, Ihr wünschtet denn, ich
zerspränge und ich platzte aus all meinen Nähten. Euch
kann ich nicht auch noch aushalten! Dazu bin ich nicht
stark genug /.../ Oh Herr, das soll meine Strafe sein?
Nur weil ich ein bißchen vor mich hingeredet habe?
Was soll ich denn tun?
Warum habt ihr all die anderen fortgeschickt?
Warum? Was?!...
Versteh nix. Laßt mich!
Fort! Irrtum! Falsch verbunden!
Nein! ... Hilfe, Hilfe!
Sie hebt das Buch auf.“⁵²⁵

⁵²³ „So wie ich hier saß, müßte ich längst gegangen sein. Ich darf nicht vergessen, daß es mich zum Gehen drängt, so wie ich hier sitze.“ A.a.O., S. 483.

⁵²⁴ In „Die Zeit und das Zimmer“ redet Marie Steuber mit einer Säule. Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 341 f. Und in „Lotphantasie“ beginnt Abbia ein Gespräch mit einer Neonröhre. Vgl. Kapitel 2.5.

⁵²⁵ Theaterstücke, Bd. I, S. 487 f.

Der darauf folgende turbulente Versuch 'ihn' abzuschütteln, in dessen Verlauf Lotte mit dem Buch den Stuhl zertrümmert, dabei selbst hinfällt, sich dann das Buch so aufstellt und sich mit dem Rücken zum Bund in das aufgeschlagene Buch hineinsetzt, dass es sie gegen die Trümmer abschirmt, kann nur als unbeholfene Abwehrlacht gegen den 'Allmächtigen' gelten, in deren Verlauf sie plötzlich Blut am Rücken hat.

Doch das Blut stammt nicht von ihr selbst, sondern von dem Buch, das nun „aus einem schmalen Schlitz aus der rechten Seite“ zu bluten beginnt. Von welcher Seite? - vom Herzen her?

„Blut!... Was blute ich am Rücken? Am Rücken war doch nichts ... Sie versucht auf ihren Rücken zu sehen, dreht sich um, hockt vor das Buch. Auf der rechten Seite rinnt aus einem schmalen Schlitz Blut herunter. Sie liest, als entziffere sie eine eben entstehende Schrift.

Glaube Liebe Hoffnung

Glaubeliebehoffnung: Nein!

Sie schlägt das Buch zu. Am Schnitt läuft weiter Blut aus. Sie versucht das Buch zu säubern. Er kriegt mich klein...! Ich sehe es kommen, er kriegt mich noch klein. Oh wie habe ich nicht aufgepaßt! Erst alle fortschicken und dann auf mich losgehen und dann an mir sein Wirkwerk langsam beginnen ... Sie putzt und umarmt das Buch.

Oh nein ... Oh nein.

Dunkel „⁵²⁶

⁵²⁶ Mit der entzifferten Schrift, die aus einer der bekanntesten Bibelstellen, aus 1 Korinther 13,13, „πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη“ - Glaube, Hoffnung, Liebe (in der konventionalisierten falschen Reihenfolge) zitiert, rückt trotz der leeren Seiten die Bedeutung des Buches als Bibel näher. Als theatergeschichtliche Reminiszenz bietet sich auch die Assoziation auf das gleichnamige Stück „Glaube, Liebe, Hoffnung“ von Ödön von Horvath an, dessen weibliche Hauptrolle, wie Lotte, von allen Bekannten und vermeintlichen Freunden verlassen auf verlorenem Posten steht.

Die Auswirkungen dieser Berufung bleiben zunächst offen. Erst das vorletzte Bild des Stückes, IX. „Der eklige Engel“⁵²⁷ zeigt, nach einer kurzen Episode, in der sich Lotte vergeblich einem jungen Verwaltungsangestellten als Sekretärin anzudienen versucht⁵²⁸, dass es Lotte offensichtlich nicht gelungen ist, ‘ihn’ abzuschütteln. In dieser Szene mit dem treffenden lautmalerischen Titel „Der eklige Engel“ spricht Lotte, deren äußere Erscheinung im Verlauf des Stückes zunehmend gelitten hat, an einer Bushaltestelle einen jungen „Mann im Parka“ an. Und im Verlauf dieses Gesprächs beginnt man zu verstehen, worauf das „Wirkwerk“⁵²⁹ des Allmächtigen in der Berufungsszene hinauslief, dem sich Lotte in „Falsch verbunden“ vergeblich zu entziehen versuchte: Lotte stellt sich dem Fremden auf der Straße nun als eine der sechsunddreißig Gerechten vor, die im Verborgenen leben, aber die Welt zusammenhalten. Sie beginnt wie die biblischen Verkündigungengel⁵³⁰:

„Lotte: Fürchte dich nicht!
 Ich will nur einen Augenblick neben dir stehen
Sie stellt sich neben ihn So
 Mann: Na, und jetzt?
 Lotte: Besser. Ich fühle mich besser.
 Nur ein Augenblickchen noch.“⁵³¹

Lottes schlichtes Bedürfnis nach Nähe unter Menschen gleicht nun immer mehr dem religiösen Wahn einer geisteskranken Stadtstreicherin⁵³².

⁵²⁷ Theaterstücke, S.497 ff.

⁵²⁸ In der Szene VIII. „Diktat“ versagt Lotte, weil sie bei ihrer Arbeit anstelle der amtlichen Briefe innerlich noch immer ihre Abschiedsbriefe an Paul formuliert, was zu reizvollen sachlichen und sprachlichen Verwirrungen führt, denen der Verwaltungsangestellte ‘Alf’ jedoch weder mit echter Eifersucht begegnet noch mit Humor. So bleibt wieder nur die Befremdung. Vgl. a.a.O., S. 490-496.

⁵²⁹ A.a.O., S. 489.

⁵³⁰ Vgl. die Anrede der Verkündigungengel in den Evangelien: Mt 1,20 und Mt 28,5 bzw. Mk 16,6 oder Lk 1,13 und Lk 1,30.

Die Botschaft des 'ekligen' Engels in „Groß und klein“: „Ich will nur einen Augenblick neben dir stehen“ ist vergleichsweise unspektakulär, wodurch auch die Anrede alltäglicher zu verstehen ist. Verbunden mit der ebenso ungewöhnlichen wie banalen Bitte, nur einen Augenblick neben jemandem stehen zu dürfen, versteht man das „*Fürchte dich nicht*“ eher im Hinblick auf gegenwärtige Problem-Begriffe wie: 'Kontaktarmut', 'soziale Kontrolle', 'Sexualisierung', 'Übergriff', 'Verletzung der Intimsphäre' etc., als über den Kontext der biblischen Vorlage.

⁵³¹ Theaterstücke, Bd. I, S. 497.

Und ihr kleines Credo, das sie zuletzt im Abschiedsbrief an Paul formulierte⁵³³, wirkt nun an der Bushaltestelle gegenüber einem Unbekannten noch befremdlicher. Auch wenn sich Lotte auf die Flüche ihres Gegenüber alle Mühe gibt, sich verständlich zu machen:

„Lotte: Gott ist einfach, ist wahr in Tat und Wort.
Er verwandelt sich nicht und betrügt niemanden.
Mann: Hau bloß ab.
Lotte: Möchte ich nicht.
Mann: Zeugin Jehovas, hm?
Lotte *schüttelt den Kopf*: Ich bliebe gern, bis daß du in den Bus einsteigst.
Mann: Was bist du? Was für eine? /.../
Lotte *flüstert ihm ins Ohr*: Ich bin eine Gerechte ...
Mann: schlohweiß oder schlehweiß?
Lotte: Ich bin eine Gerechte.
Mann: Zeugin Jehovas, ach fuck, Scheißdreck.
Lotte: Nein. Eine Gerechte ist - Sieh: es gibt auf der Welt nur sechsunddreißig Gerechte. Nur sechsunddreißig auf der ganzen Welt! Die Zahl liegt fest. Sie steht geschrieben bei den alten Juden. Jedes Menschenalter erhält von Gott sechsunddreißig Gerechte, die die Welt zusammenhalten und die aber im Verborgenen leben. Niemand kennt sie, jeder weiß, daß es sie gibt. Es kann deine Nachbarin sein! Sechsunddreißig Gerechte, die niemand kennt, und auf denen steht die Welt.“⁵³⁴

Der Mann im Parka findet die derart von sich überzeugte Frau bei allem Ärger über ihre Aufdringlichkeit und ihre vernachlässigte äußere Erscheinung zumindest interessant. Er fragt näher nach, wie man sich das Gerecht-Sein vorzustellen habe und begegnet Lottes unbeholfenen, formelhaften

⁵³² Gegen Ende der Szene wird das Adjektiv im Titel „Der eklige Engel“ auch sinnfällig, als Lotte aus einem Abfalleimer Papierfetzen in die Tasche sammelt (vgl. a.a.O., S.501):

„Lotte: Ich such nur nach den Zeitungen. Ob was drin steht von Paul. /.../
Mann: Bei uns braucht keiner die Scheiße von anderen Leuten fressen. /.../
Nur Geisteskranke greifen da rein, Nichtseßhafe greifen da rein.
Gierig, gierig wie eine Hyäne ...
Lotte *leise*: Ich bin eine Gerechte ... Gott ist wieder da.
Mann: Du bist eine Frau. Nicht alt nicht jung. Du könntest anständig aussehen.
Such dir einen passenden Freundekreis, packt eure Sachen gemeinsam an.“

⁵³³ Vgl. a.a.O., S.472: „„Gott ist einfach. Gott verwandelt sich nicht und betrügt niemanden. Deine Lotte.“

⁵³⁴ A.a.O., S.498 f.

Erklärungen: „hilft eben immer. Macht dem Antichrist das Leben schwer“⁵³⁵
mit der gewitzten Frage: „Macht ihr das ganztags, oder?“⁵³⁶.

Die eigentliche Pointe der Szene besteht aber darin, dass im Gespräch mit Lotte der Mann im Parka sich über Lottes ungepflegten Stadtstreicher-Auftritt und ihre gesellschaftliche Entgleisung, plötzlich im Papierkorb zu wühlen, so sehr echauffiert und dabei genauso grundsätzlich wird wie zu Anfang Lotte. So dreht sich plötzlich die Situation und Lotte hört von ihrem Gegenüber ein prophetisch-apokalyptisches Verdikt:

Mann: /.../ was machst du, wenn die große Freizeit kommt?
Die große Freizeit kommt, so sicher wie das Amen in der Kirche.
Lotte: Stimmt. Weiter!
Mann: Wer sich dann nicht fest in der Hand hat, wer sich dann nicht zu beschäftigen weiß, wer sich also gehen läßt -!
Lotte: tue ich nicht, tue ich nicht!
Mann: Ein Beispiel: ich gehe in einen Schachclub.
Immer dieselben anständigen Gesichter.
Erstens die Ruhe. Die an sich gibt schon einen Halt.
Dann die Spiele auswärts.
Die vergnüglichen Reisen - *Er verstummt.*
Lotte: Schön. Weiter.⁵³⁷

Es kommt so weit, dass sich die Umwerbung in der Straßenmissions-Szene umkehrt und am Ende der 'Mann im Parka' bei Lotte fragt, ob sie nicht Schach lernen will. Als der Mann schließlich nur noch von den Ritualen des Profischachspiels bei internationalen Wettkämpfen schwärmt, beginnt der Zuschauer vielleicht zu ahnen, dass sich hier nicht nur Schachprofis, sondern ganz andere Strategen begegnen, von denen beide, die einsame Gottsucherin ebenso wie der im Klub Organisierte an der selben Partie nach denselben Regeln spielen, worin sie gleichermaßen Zuflucht suchen vor einer als beängstigend empfundenen Zukunft, die bereits begonnen hat oder kurz bevorsteht. Lotte und der Schachspieler sind sich tatsächlich sehr nahe, nur verfolgen sie verschiedenen Strategien:

„Mann: Spielst du Schach?
Lotte: Nein
Mann: Willst du es lernen?
Sie sieht ihn an, wendet langsam dem Kopf hin und her
Lotte: Nein... Nein. *Pause*“

⁵³⁵ A.a.O., S.499.

⁵³⁶ A.a.O.

⁵³⁷ A.a.O., S.502.

Mann: Die Spieler gehen an ihre Plätze. Man gibt sich die Hand,
aber man schüttelt sie nicht ... Die Männer nennen sich
untereinander Kortschnoj und Polugawewaky. Karpow und
Portisch. Oder Spaski und Fisher. Oder-
*Dunkel*⁵³⁸

Wie eine nicht ganz ernste Version der Endzeit-Ahnungen: „*Wohl dem, der
jetzt noch Heimat hat!*“⁵³⁹ von Nietzsche oder von Rilke: „*wer jetzt kein
Haus hat, baut sich keines mehr*“⁵⁴⁰, wird von dem jungen Mann im Parka,
dem „Nicht mal ... Atheist“⁵⁴¹, wie ihn Lotte schimpft, die Zukunft gefürchtet:
„*Wer sich dann nicht fest in der Hand hält, wer sich dann nicht zu
beschäftigen weiß, wer sich also gehen läßt -!*“⁵⁴²

Nur die konzentrierte Ablenkung betreibt er als wichtigste Überlebensstrategie
gegen die mit apokalyptischer Angst gefürchtete „große Freizeit“.

Einen entsprechenden Zustand bei Lotte vermittelte der Einsamkeitsmonolog,
der der Berufungsszene vorausging. Gemäß ihren Erfahrungen mit Freunden,
Bekanntem und Verwandten beschreibt sie ihre Angst in dem apokalyptischen
Bild von einem großen ‘Sich-Gehen-Lassen’, das die gesellschaftliche
Erfahrung in einen naturwissenschaftlichen Vergleich mit astrophysischen
Theorien von der explosionsartigen Ausdehnung des Universums und dem
thermodynamischen Gesetz der Entropie⁵⁴³ münden lässt:

„Die Dinge lösen sich.
Der Acker verliert seine Saat.
Der Tod verliert seine Toten.
Die Dinge, die zusammenpassen,
haben sich satt und fliegen auseinander.
So wie das All ganz allgemein.
Es explodiert unendlich langsam vor sich hin.
Wir fallen nicht, wie oft geträumt,

⁵³⁸ A.a.O.

⁵³⁹ Nietzsche, Vereinsamt. In: Urbanek, Lyrische Signaturen, S.197.

⁵⁴⁰ Rilke, Herbsttag. In: Urbanek, Lyrische Signaturen, S.214.

⁵⁴¹ Strauß, Theaterstücke, Bd. I, S.499.

⁵⁴² A.a.O., S.502.

⁵⁴³ Das apokalyptische Bild folgt in etwa den astrophysischen Theorien von Hubble und Lemaître. Aber auch die Gesetze der Thermodynamik fließen ein. Im Entropieverständnis folgt das Bild eher der Theorie von Carnot, derzufolge die Entropie (‘Entropie’ ist die nicht in Arbeit verwandelbare Energie) des Universums gegen ein Maximum tendiert. Aber auch die Einschränkungen von Boltzmann, der die Möglichkeit einer Reorganisation von nicht verwandelbarer in verwandelbare Energie im Entropiegesetz mitbeschrieben wissen wollte, sind im letzten Satz andeutungsweise vorhanden, wenn man „Gewicht“ auch physikalisch als verwandelbare Energie ernst nimmt: „So gesehen bekommen die Dinge jetzt erst ihr eigenes Gewicht“.

wir fliegen auseinander.
So gesehen, bekommen die Dinge jetzt
erst ihr eigentliches Gewicht.
All und Überall,
aufwärts auseinander!
Weshalb sich eigentlich gegen die allgemeine
Entwicklung stemmen?⁵⁴⁴

Die gesellschaftliche Entropie-Erfahrung⁵⁴⁵ wird in der ungewöhnlichen dialektischen Schlusswendung, in Ausruf und Frage, zu so etwas wie einer Einverständniserklärung mit dem sozialen Tod: „aufwärts auseinander! Weshalb sich eigentlich gegen die allgemeine Entwicklung stemmen?“. Doch wird ihr Monolog auch in der düstersten Erkenntnis nicht einfach sarkastisch. Die Ambivalenz dieser Situation ist vielleicht nur der ‘Vanitas’ vergleichbar, der Dialektik barocker Todesgewissheit, die als potentiell potenzierte Verlebensdingung gilt, indem alles durch die Frist kostbarer und mehr sein wird: „*So gesehen bekommen die Dinge jetzt erst ihr Gewicht.*“

Die visionären Wahrnehmungen, die sich im aphoristischen Stil auf einer philosophischen Metaebene des Stückes bewegen (s.o. die Interpretation zu Lottes erster apokalyptischen Vision im Marokkourlaub), prägen den Rahmen der biblischen Anspielung. Insofern sie die psychologische Binnenlogik der dramatischen Figur übersteigen, reichen hier die immanenten Deutungsmuster des Stückes nicht mehr ganz aus. Es sind auch diese Textstellen bei Botho Strauß, denen für einige Momente jede ironische Brechung fehlt, die von Kritikern gerne aufgegriffen und zur geistesgeschichtlichen Einordnung und Klassifizierung herangezogen werden. Unter dem Eindruck der ersten drei Stücke von Botho Strauß, „Hypochonder“, „Trilogie des Wiedersehens“ und „Groß und klein“⁵⁴⁶ nannte beispielsweise Michael Schneider Strauß einen typischen Vertreter der 'Negativ-Romantik':

⁵⁴⁴ Theaterstücke, Bd. I, S.486.

⁵⁴⁵ 1997, in einem Essay über Peter Stein distanzierte sich Strauß von der schieren Widerspiegelung einer Kulturtheorie des Alltags im Theater, weil sie im Festhalten am kulturtheoretischen Konsens allenfalls die gesellschaftliche **Entropie-Erfahrung** reproduzieren kann:

„Der verklemmte deutsche Spießler, als Nachbar so gut wie ausgestorben, bleibt auf der Bühne unser nächster Zeitgenosse. Nur um sich ein Wesen zu erhalten, das man nach Belieben deformieren kann. Sex und andere Grotesken. Hitler und sein kleiner Mann. Die Kunst, die alltäglicher als der Alltag werden wollte, widerspiegelt bestenfalls noch Kulturtheorie: Wir alle stecken bis zur Schädeldecke im Müll, und unser Leben ist nur erlebte Entropie.“ Der Gebärdensammler, S.68.

⁵⁴⁶ Schon 1981, drei Jahre bevor der Roman „Der junge Mann“ mit dem Untertitel: „*Romantischer Reflexionsroman*“ herauskam.

„Botho Strauß darf als der ästhetisch avancierteste Vertreter jener neuen Negativ-Romantik gelten, der sich die Literatur der siebziger Jahre zunehmend verschrieben hat; einer Romantik, die ihre Leser in immer neuen Versionen das Fürchten und Frösteln lehrt, indem sie, Verfechterin eines neuzeitlichen Entropie-Gesetzes, den 'Kältetod' und die apokalyptischen Bilder zu beschwören versucht.“⁵⁴⁷

Ist in dieser Absicht, dem Publikum das Fürchten und Frösteln zu lehren, alles erklärt? Bleibt dabei nicht ein entscheidender Aspekt aus dem Kontext der apokalyptischen Bilder bei Botho Strauß außer Acht? Sind die „apokalyptischen Bilder“⁵⁴⁸ in den Theaterstücken oder Figuren wie Lotte als eine „Verfechterin des neuzeitlichen Entropie-Gesetzes“ losgelöst von den biblischen Anspielungen zu verstehen? Das als 'Negativ-Romantik' geistesgeschichtlich noch recht unvollständig beschriebene Szenario gehört offensichtlich in den dialektischen Kontext dieser Anspielungen. Leslie

⁵⁴⁷ Schneider, Botho Strauss, das bürgerliche Feuilleton und der Kultus des Verfalls: Zur Diagnose eines neuen Lebensgefühls, Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. 1981, S. 257.

⁵⁴⁸ Schon in der Herkunft des biblischen Begriffs vom griechischen 'ΑΠΟΚΑΛΥΨΙΣ' zeigt die Dialektik der visionären bzw. visuellen Bedeutung, wie sie Günter Kunert in seiner „Strafpredigt zur Apokalypse“ treffend aktualisierte (Vgl. Kunert, Die letzten Indianer Europas, S.267 ff.):

„Ich will mich an die Ursprungsbedeutung des Wortes Apokalypse halten. Gemeint ist ja „Offenbarung“. Den Bedeutungswandel hat das Wort erst später erfahren. Freilich kann ich nicht von göttlicher Offenbarung sprechen wie Johannes, dem Gott selber den Text seiner Vision in die Feder diktiert hat. Gott ist verstummt, wie wir wissen und hat sich von uns abgewandt, da wir es unternommen haben, uns an seine Stelle zu setzen. und wir haben es geschafft. Die von uns erzeugten Wunder sind erstaunlicher als die einst von ihm verursachten. /.../ Wir erheben uns in die immer leerer werdenden Himmel. Wir psychiatrieren von Dämonen Besessene. Purgatorium und Inferno stellen wir mittels Atomkraft her. Und wenn wir wollten, so könnten wir mit einem Knopfdruck die ganze Schöpfung verschwinden lassen, und zwar in weniger als sieben Tagen oder sieben Stunden. Wie sollten wir uns da nicht für gottgleich halten? Gott kann mit den Menschen nicht mehr konkurrieren. Weil wir selber zu Gott geworden sind, bedürfen wir keiner Kirche, keiner Religionsgemeinschaft mehr. Und nur noch in ärmeren Regionen, wo der Mensch den Zauberstab der Zivilisation noch ungelent und unvollkommen schwingt, dient der alte Herr im Himmel als Trost für den Mangel an Salami und Krabbensalat, an Sportwagen und HiFi-Sets, an Brilliantkollern und Auslandsreisen. /.../ Nun jedoch wird unerwartet, da wir mit der Vervollkommnung unseres Planeten beschäftigt sind, etwas geoffenbart, womit wir nicht gerechnet haben und was unangenehm klingt. Kaum schlagen wir die Tageszeitung auf, lesen wir Offenbarung nach Offenbarung. /.../ Nun ist die 'gute Stube' voll, der Abfall ist nicht mehr zu beseitigen, der Müll liegt unter den Dielen. Mit einem Zitat gesagt: 'Der kognitive Horizont des Menschen ist genetisch beschränkt'. In dieser Kurzformel steckt, was die Offenbarung vermitteln will: die Wahrheit. Wir selber, wir armen dumpfen Untiere sind ja leider zur rettenden gemeinsamen Aktion nicht imstande. Wir zehren voneinander, heimliche Kannibalen, und

Adelson sieht in dieser Spannung gar - in „this ontological dilemma in the terminology of salvation“⁵⁴⁹ - ein ontologisches und terminologisches Dilemma, das notwendig zum Wesen jener Rede gehört, die von 'Erlösung' spricht. Und das Autorenteam Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff resumiert: „Die verlorene heilsgeschichtliche Hoffnung ist eine Obsession auch von Botho Strauß, sie strukturiert sein Werk.“⁵⁵⁰

Angesprochen auf diese inhaltlich und sprachlich auffällige Ebene in seinen Stücken, antwortete Botho Strauß 1980 in einem Gespräch mit Volker Hage sehr zurückhaltend, hinsichtlich der auffälligen Herkunft der Anspielungen der jüdisch-christlichen Tradition fast abwehrend:

„Ich bin auf all das nur gekommen durch die Mythenanalysen von anderen Leuten. In unserer Religion habe ich natürlich eine stärkere Verankerung als in den Mythen der Hopi-Indianer. Ich will wissen: Was an meinem Denken ist religiös bestimmt? Das ist nicht der Wunsch nach Transzendenz, danach, über sich hinaus zu gehen und Schutz zu suchen. Den hat jeder, diesen Wunsch. Aber deswegen bin ich nicht auf der Suche nach Gott - wie man anlässlich 'Groß und klein' geschrieben hat. Das 'Prinzip Hoffnung' habe ich gelesen wie meine Bibel. Ich sehe nicht, wie man heute noch etwas schreiben könnte, dem sich Zukunft prophezeien ließe. Das Schreiben darf sich gar nicht danach richten, irgendwie das Wort Öffentlichkeit auf sich zu lenken. Das ist meines Erachtens schreibverderbend.“⁵⁵¹

Sind es also nur die Zufälle von Geographie und Historie, dass Strauß auf die Bibel zurückgreift und nicht auf die 'Mythen der Hopi-Indianer'? In den Feinheiten der Formulierung kann man noch in der Abweisung zudringlicher Fragen im lässigen Ton des religionspluralistischen Understatement erkennen, wie zwischen „Mythenanalysen“ und „unserer Religion“ unterschieden wird und wie die interessegeleitete Zuordnung zwischen „anderen Leuten“ und „ich“ verläuft.

müssen so lange fortfahren, bis nichts mehr zum Aufzehren da ist. Vom Menschen ist da nichts zu erwarten.“

⁵⁴⁹ Adelson, Crisis of Subjectivity. Botho Strauss' Challenge to West German Prose of the 1970's., S.67.

⁵⁵⁰ Hofe/Pfaff, Das Elend des Polyphem. Zum Thema Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. S. 26.

⁵⁵¹ Botho Strauß 1980 in einem Interview mit Volker Hage. Der Gebärdensammler, S. 99.

Das Bemerkenswerteste an diesen mündlichen Äußerungen des Autors zu „Groß und klein“ ist noch nicht einmal das dem Neugierigen großzügig eingeräumte geistesgeschichtliche Bekenntum, Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“ wie die Bibel gelesen zu haben, sondern die Tatsache, dass solches Bekenntum herausfordernde Fragestellungen, ob er sich etwa auf der „Suche nach Gott“ befinde, den Autor unvermittelt auf die ganz persönliche Frage und existenzielle Frage seines Berufes führt: Was, warum, wie und wofür schreibt er und welches Verhältnis hat er zur „Öffentlichkeit“?.

Sind dann vielleicht diese Verbindungen zum eigenen Selbst-, Schreib- und Kunstverständnis Beiträge zu einem Deutungsansatz, die wesentlich zum Kontext der Anspielungen in „Groß und klein“ gehören?

Zwischen der zwiespältigen Situation Lottes in ihrem zunehmend vereinsamenden Verhältnis zu den anderen und dem künstlerischen Selbstverständnis von Botho Strauß gibt es auffällige Parallelen.

Nun ist der Vergleich zwischen dem Autor und seinen fiktiven Figuren ein prinzipiell problematisches Unternehmen. Eine Gleichsetzung wird oft unreflektiert und vorschnell vorgenommen, da der Autor von manchen erzählten Personen (wie beispielsweise dem „Er“ in *'Beginnlosigkeit'*) oder 'dramatis personae' offensichtlich nicht weit entfernt ist. Theaterkritiker und Rezensenten sind in dieser Egalisierungspraxis am großzügigsten⁵⁵², aber auch in der Sekundärliteratur ist es nahezu selbstverständlich, die Nichtidentität zwischen Autor und Erzähler zu überspielen⁵⁵³. Doch wo man die Berechtigung dieser Praxis reflektiert und formuliert, Botho Strauß als den zu identifizieren, „der schreibend beschrieben wird“⁵⁵⁴, darf auch der Hinweis auf die Reflexionen über Schreiben und Geschriebenes in *'Theorie der Drohung'* (S. 72) nicht fehlen:

„Was ich auch schreibe, es schreibt über mich. Ich
schreibe unaufhörlich den Fremden, der mich bedroht.
Was ich schreibe, weiß, wer ich bin, weiß auch
Bescheid über mein Ende, und jedermann kann in dem
Geschriebenen lesen über mich, wie die alten Weiber
im Kaffeesatz, nur ich nicht. Ich nicht, ich kann es
nicht lesen.“⁵⁵⁵

⁵⁵² Vgl. Henrichs, Deutschland vor! noch ein Chor! In: *'Die Zeit'* vom 7.2.91, S.57. Und Dönhoff, Ein Stück über die deutsche Einheit? In: *'Die Zeit'* vom 21.6.91, S.57: Claque ehrgeiziger Reaktionäre...')

⁵⁵³ Ohne Differenzierung wird der Autor mit dem Erzähler identifiziert, indem beispielsweise „Strauß will“ vor einem Zitat aus *'Paare Passanten'* steht. Vgl. Modick, S.74.

⁵⁵⁴ Winkelmann, S.102.

⁵⁵⁵ *Theorie der Drohung*, S.72.

Daraus wäre zu schließen, dass Botho Strauß nicht nur im Gespräch mit Volker Hage oder in seinen Essays, sondern auch in den Romanen und Theaterstücken 'beim Wort' zu nehmen ist⁵⁵⁶. Doch der Ort des Schreibens ist offenbar weder der überlegene Standpunkt dessen, der einen Gegenstand außerhalb seiner selbst beschreibt, noch die Selbst-Beschreibung⁵⁵⁷. Der Vorgang des Schreibens wird eher im Gegenteil als Selbstentfremdungsvorgang dargestellt, nicht als Selbstfindung, sondern als ein Sich-von-sich-Entfernen⁵⁵⁸, aus dem der Schreibende selbst nicht schlauer wird, sondern weniger erfährt, als jemand anderes. Dass dies nicht die *captatio benevolentiae* eines vorgeschobenen Erzählers oder einer erzählten Person ist, sondern die konsequente Haltung zum eigenen Werk, bestätigte Botho Strauß schon 1980 in einem Gespräch mit Volker Hage⁵⁵⁹ und zuletzt auch in einem Brief von 1992⁵⁶⁰ an den Verfasser.

Wie Lotte, seine Hauptgestalt aus „Groß und klein“, ist Strauß nicht auf der Suche nach Gott, aber auf der Suche nach Norm und Anspruch⁵⁶¹. Das gültige Maß dafür nie findend, aber immer davon redend gerät er gesellschaftlich unversehens auf Distanz⁵⁶² und manövriert sich 'an den Rand' der Gesellschaft. So bezeichnete er sich einmal als „*den am Rand hervorstehenden Kunstschaffenden*“⁵⁶³:

⁵⁵⁶ Vgl. Herwig, *Verwünschte Beziehungen*, S.197. Dennoch ist es unnötig, auf konkrete autobiographische Parallelen zwischen Autor und Erzähler zu spekulieren, wie etwa in den Aufzeichnungen des von seiner Geliebten verlassenen Schroubek (*Die Widmung*), nach denen sich Volker Hage erkundigte. „Autobiographisches ist seine Sache nicht.“ Hage, *Die Wiederkehr des Erzählers*, S.219.

⁵⁵⁷ „Die totale Verfallenheit an das eigene Ich lehnt er auch als literarisches Konzept ab - wenn man glaubt, in diesem kleinen Wörtchen stecke die ganze Welt: „*Da wird mir ganz schummrig, wenn ich mir das vorstelle. Dieser unverhohlene Narzißmus!*“

Hage, *Schreiben ist eine Séance*, S. 192.

⁵⁵⁸ S.o. (*Theorie der Drohung*, S. 72):

„*ich schreibe unaufhörlich gegen den Fremden, der mich bedroht*“.

⁵⁵⁹ „Die eigenen Bücher schaut er nicht mehr an. Er bringt es gerade noch fertig, auf den Fahnen Korrektur zu lesen [...] 'Peinlich', ist ein Ausdruck, den er mehrfach im Zusammenhang mit seinen literarischen Produkten verwendet.“ Hage, *Die Wiederkehr des Erzählers*, S. 218.

⁵⁶⁰ Die Realität des Erzählers von 'Theorie der Drohung', (oben zitiert) Selbstgeschriebenes nicht lesen zu können, ist die Realität des Autors: „*Ich weigere mich [...] konsequent, in die Vorarbeiten zu früheren Büchern wie auch in diese selbst wieder hineinzuschauen.*“ Brief vom 4.7.92 an den Verfasser.

⁵⁶¹ Vgl. seine Vorstellung von der Aufgabe des Dichters: „*Gegen das grenzenlos Sagbare setzt er die poetische Limitation.*“ *Die Erde - ein Kopf, Dankrede*, S. 178

⁵⁶² „Mich Normbruder [...] lassen sie hübsch beiseite stehen“ *Rumor*, S. 14.

⁵⁶³ Strauß in *Radix*, S. 171.

Gleichzeitig oder gleichsam als Gegengewicht zu derart extravaganten Ansprüchen ist dem „Normbruder“⁵⁶⁴ nicht nur die *normale* Beschränktheit seiner Zeitgenossenschaft bewusst, sondern er vermisst und sucht⁵⁶⁵ wie Lotte und es interessiert ihn besonders die Banalität ganz 'normaler' Zustände⁵⁶⁶. Die Probleme, die Lotte in ihrer anspruchsvollen und fordernden Suche, ebenso wie in ihrer aufmerksamen und mitfühlenden Art den Leuten in ihrer Nähe bereitet, haben auch Personen aus der Erfahrung der näheren Umgebung von Botho Strauß beschrieben, so etwa Luc Bondy:

„Der Ruf ging ihm voraus, einer der brilliantesten Intellektuellen unserer Generation zu sein. Ein damals wichtiger Kritiker sagte mir: 'Er ist so alt wie du, aber tausendmal intelligenter', Danach wollte ich ihn nicht mehr kennenlernen ... Ich bin inzwischen mit Botho so oft spazierengegangen, ich bin mit ihm verreist, er besuchte mich in der Schweiz, als ich krank war. Mit ihm zusammenzusein ist auch sehr anstrengend, denn seine Forderung nach Zuwendung verlangt höchste Konzentration, ist eine der Voraussetzungen der Freundschaft. Man sitzt einem Wesen gegenüber, das jede Sekunde Zusammenseins als etwas Besonderes fühlen läßt, seine Aufmerksamkeit die eines Diagnostikers, ohne daß man sich dabei untersucht vorkommt. Eines seiner Themen ist die Aufmerksamkeit.“⁵⁶⁷

Diese wie bei Lotte als unzumutbar und anstrengend empfundene Forderung nach höchster Zuwendung und Konzentration hängen eng mit Selbstverständnis, Gesellschaftsbild und künstlerischem Selbstverständnis von Botho Strauß zusammen.

An der durchaus provokativen Behauptung „Wir sind Idiot“⁵⁶⁸ lässt sich einiges zur Frage nach der Gesellschaft im künstlerischen Selbstverständnis von Botho Strauß klären. Es gibt gegenwärtig einen Begriff von Kunst, der sich, um sich vom 'Kultur'-Begriff abzusetzen, von seinem Verhältnis zur

⁵⁶⁴ S.o. Rumor, S. 14

⁵⁶⁵ Z.B. in der Art des späteren Ich-Erzählers in der 'Widmung', S. 7: „Es fehlt überall am Normalem, das ihm jetzt gut täte“ Vgl. Michels, S. 148.

⁵⁶⁶ Vgl. „*Das Interesse für Menschen im Glanz ihrer Alltäglichkeit*“ und „*das Entzücken an der vollendeten Normalität*“. Paare Passanten, S. 186.

⁵⁶⁷ Luc Bondy, Laudatio auf Botho Strauß, S. 175.

⁵⁶⁸ Aus dem Roman 'Rumor' (S. 12), als dessen zentrales Thema das Spannungsverhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft (an dieser Stelle des Romans: ein Institut) angesehen werden kann. Vgl. auch die Begegnung mit den Idioten im Kapitel „Dämmerung“ aus 'Paare Passanten' (S. 125): „*Die Idioten nahmen mich in ihren Kreis auf*“.

Gesellschaft aus definiert, indem er Differenz zur Gesellschaft als ein entscheidendes Kriterium dafür ansieht, ob etwas 'Kunst' genannt werden kann oder nicht. Diese 'Differenz', die sonst als Kriterium für Kunst gilt, ist für Strauß keine unbekannte Erfahrung, doch sie bereitet ihm in seinem Selbstverständnis eher Schwierigkeiten: „er könne sich eigentlich immer nur als Abweichling von der Normalität verstehen und habe da die größten Skrupel.“⁵⁶⁹ Wo liegen dann Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Straußschen Selbstverständnis und dem oben skizzierten? Die Verbalinjurie von der allgemeinen Idiotie ist geeignet, das Problem zu veranschaulichen:

„Ich muß unablässig an die Vernunft denken, wie ein Idiot, der sie verloren hat und ihr trübe nachsinnt.
Wir sind Idiot, wenn es hoch kommt. Wenn es hoch kommt tief gefügig geistesschwach.“⁵⁷⁰

Hier besteht die Differenz zur Gesellschaft höchstens in der Tatsache der Ausformulierung (außer ihm schreibt das niemand), aber inhaltlich besteht diese Differenz nicht. So ist zum Beispiel die Feststellung eines Verunft-Verlusts *per se* noch nicht vernünftig und die Verallgemeinerung von der eigenen Erfahrung zur allgemeinen Einschätzung wird aller Wahrscheinlichkeit nach *Differenzen* zu gesellschaftlichen Selbsteinschätzungen aufweisen, die *der Sache nach* nicht intendiert sind („Wir“). Die Synthese des dialektisch gedachten Verhältnisses zwischen 'Differenz' und 'Indifferenz', zwischen Eigenem und Allgemeinem steckt durchaus in der Aussage 'Wir sind Idiot ...'⁵⁷¹ (*nicht*: Idioten): Wenn man *Idiotie* der griechischen Wortherkunft gemäß als 'Eigenheit' versteht, dann redet der selbst- und gesellschaftskritische Satz von nichts anderem als von 'allgemeiner Eigenheit', von einer Auflösung der Gesellschaft in einen Einheits-Individualismus.

Einige Kritiker und Literaturwissenschaftler⁵⁷² haben aber auch schon in Frage gestellt, ob von einem gesellschaftlichen Interesse in der Straußschen

⁵⁶⁹ Botho Strauß am 14.2.1980 im Gespräch mit Volker Hage, in: Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. S. 197. Schließlich sind für Botho Strauß weder die Abweichung von der Normalität, noch die Skrupel 'per se' eine der Literatur förderliche und deswegen erstrebenswerte Lage:

„Diese Art von Literatur, die sich um das Alleinsein dreht, möchte ich auf keinen Fall fortsetzen. Ich weiß allerdings auch nicht, was ich als nächstes machen soll.“ A.a.O.

⁵⁷⁰ Rumor, S. 12.

⁵⁷¹ Grammatisch korrekt müßte es heißen: Wir sind Idioten. Aber damit wäre der Zustand *verallgemeinerter* Idiotie schon zu *differenziert* ausgedrückt.

⁵⁷² Z.B. Bernd Behrendt, Walter Rügert, Jörg Drews, Michael Schneider, u.v.a.

Kunstauffassung überhaupt noch geredet werden kann. Zwischen den 70er und den 80er Jahren wurden in seinem Werk Widersprüche registriert, die dann als „Weg nach innen“ und damit als Abkehr vom Gesellschaftlichen ins Private verstanden wurden⁵⁷³. Es lohnt sich, das Verständnis dieser Widersprüche anhand zweier Zitate kurz nachzuvollziehen, um sich die Frage nach dem Stellenwert der Gesellschaft im künstlerischen Selbstverständnis von Botho Strauß selbst zu beantworten:

„Kein Text existiert, [...] der nicht Mehr zu verstehen gibt, als der Autor selbst darunter verstanden hat - ich meine daraus folgt, daß dieses Mehr eines Textes in erster Linie von einer politischen Lektüre erschlossen werden kann“⁵⁷⁴,

Diese Aussage zur literarischen Rezeption war in *Theorie der Drohung* (1975) zu lesen. Sie fand bei Literaturwissenschaft und -kritik als Bestätigung eines gewissen 'Mehr'-werts ihrer Arbeit durchaus Gefallen.

Wer die Lektüeranweisung konsequent auf Strauß selbst anwandte, stieß in einem essayistischen Diskurs im 'jungen Mann' (1984) auf eine Stelle, die dann durchaus „politisch“ auch als Affront gegen das erste Zitat verstanden werden konnte:

„In einer Epoche [...] in der jeder Zugang haben könnte zu einer in tausend Richtungen interessanten Welt, werden wir immer noch einseitig erzogen, die sozialen Belange des Menschen, die *Gesellschaft* in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen. Man kann in dieser Gesellschaft aber nicht fruchtbar leben, wenn man unentwegt gesellschaftlich denkt! Man wird verrückt - oder flachköpfig, man vergeudet jedenfalls seine besten Kräfte“⁵⁷⁵

Das Widersprüchliche zwischen 'politischer Lektüre' einerseits und der Absage an die Einseitigkeit gesellschaftlichen Denkens andererseits, das Bernd Behrendt bei diesen Zitaten verstand⁵⁷⁶, indem er die Rezeptionsanweisung des ersten auf das zweite anwandte, ist durchaus nachzuvollziehen. Aber dieses „Mehr“ seiner politischen Lektüre muss nicht unbedingt mit dem zu tun haben, was 'der Autor selbst darunter verstanden hat', denn im weiteren Verlauf des

⁵⁷³ Vgl. Behrendt, S. 77 f.; Rügert, S. 65 ff.

⁵⁷⁴ *Theorie der Drohung*, S. 94.

⁵⁷⁵ *Der junge Mann*, S. 11 f.

⁵⁷⁶ Vgl. Behrendt, S. 77 f. Seinen Protest brachte er auf den einleuchtenden Nenner: „auch Botho Strauß druckt und vertreibt seine Bücher nicht selbst“.

Zitates steht nach der Kritik am 'allgegenwärtigen' (gesellschaftlichen) Denken ein zwar skeptisches, aber immer noch gesellschaftliches Interesse:

„Ein solches Denken, wie es allgegenwärtig ist, macht nicht mutiger und beraubt uns womöglich der letzten Fähigkeiten, Gesellschaft gerade eben noch bilden zu können. Eines Tages wird sie's halten wie die Carrollsche Katze und sich in ein durchsichtiges Lächeln auflösen - das jenen gilt, die sie zu lange besinnungslos angestarrt haben ' So etwas!' dachte Alice; 'ich habe zwar schon oft eine Katze ohne Grinsen gesehen, aber ein Grinsen ohne Katze! das ist doch das Allerseltsamste, was ich je gesehen habe!“,⁵⁷⁷

Hier ist wie in Lottes Entropie-Vision explizit von drohender Auflösung⁵⁷⁸ die Rede und - im Bild der Katze aus Alices Wunderland - von einem Lächeln, das den zuvor kritisierten sozialen Denkern gilt, deren *Betrachtung* der Gesellschaft ihre Auflösung nicht verhindern kann. Der Betrachterstandpunkt, der sich als eigenes und unabhängiges Gegenüber zur Gesellschaft denken muss, ist Botho Strauß in seinem Selbstverständnis suspekt. Von daher ist die Ironisierung der prophetischen Außenseiter in „Der eklige Engel“ zu verstehen. Der Engel ist als unabhängiges Gegenüber, das fragwürdig wirken muss. Denn über das Phänomen der *Suche nach dem eigenen Standpunkt* schrieb Strauß in 'Beginnlosigkeit' von „dem Idioten“ (dem 'Eigenen'), dem jede Richtung die seine werden könnte“, weil er „allerorten nur Identifizierplätze vorfindet, auf denen er sofort zum Appell antritt.“⁵⁷⁹ Ein selbstgewählter Standpunkt gegenüber der Gesellschaft kann für ihn nur als hilflose Hypothese oder als Selbstbetrug gelten⁵⁸⁰. Trotz oder vielleicht sogar wegen seines Soziologiestudiums ist sein Selbstverständnis in gesellschafts-analytischer Hinsicht von einer erstaunlich erkenntniskritischen

⁵⁷⁷ Der junge Mann, S. 12. Vgl. die zitierte Stelle aus 'Alice im Wunderland': Carroll, S. 93. Vgl. auch die Anspielungen auf Lewis Carroll mit der „*verwilderten Alice*“ in 'Angelas Kleider'. Theaterstücke, Bd. II, S. 482 f.

⁵⁷⁸ Zwar wird im Roman auch „*die Idee des Zerfalls*“ als „*Kobold eines verbrauchten Fortschrittsglaubens*“ relativiert, doch im Gegensatz zur wissenschaftlichen Betrachtungsweise, die auch den Gegenstand 'Gesellschaft' künstlich objektiviert, kann sich der Analytiker im 'Jungen Mann' (S. 212) seinem Ergebnis nicht entziehen: „*Natürlich weiß ich besser als jeder andere, daß auch meine Bekundungen nur flüchtige Partikel der allgemeinen Auflösung sind. Auch ich bin gebunden und geschlagen mit allem Vergessen*“.

⁵⁷⁹ Beginnlosigkeit, S. 22.

⁵⁸⁰ „*Das selbstbestimmte Individuum ist die frechste Lüge der Vernunft*“. Beginnlosigkeit, S. 107.

Haltung geprägt⁵⁸¹, durch die er sich nur zu geschärfter Wahrnehmung, nicht aber zu Erklärung und Begründung legitimiert sieht. Was kann man tun „unter dem totalen Regime öffentlichen Bewusstseins“, der Übermacht seiner gesellschaftlich bestimmten Existenz, der man „weder entkommen, noch gehorchen kann?“

„Er wird sich [...] der vorgegebenen Lage noch anpassen anstatt sich ihr verhalten entgegenzustellen. Er wird seine Mittel an ihr verbessern, denn nur die geglückte Anpassung verleiht ihm die nötige Souveränität und Freiheit, um den wahren Gestaltenreichtum, die Mannigfaltigkeit, das spielerische Vermögen seiner Realität zu erkennen. So arg es ihn auch in Bedrängnis bringt, so mächtig bewegt ihn das gesellschaftliche Pleroma.“⁵⁸²

In diesen soziologischen Maximen aus „Der junge Mann“ ist auch die Position des jungen Schachspielers erkennbar, der den Ausbruch der „großen Freizeit“ fürchtet und im Schachklub, in der geglückten Anpassung Zuflucht sucht.

An der Stelle des definitiven Kriteriums einer 'Differenz zur Gesellschaft' bleibt im Kunstverständnis von Botho Strauß das Kriterium der Suche nach 'Differenz in der Gesellschaft'. Die Ergebnisse dieser Suche sind (wie für Lotte) vielfach Enttäuschungen und Verlustanzeigen, die allein aus der Maxime der Anpassung nicht verstanden werden können.

Adorno plädierte in seiner ästhetischen Theorie für eine Geste der Identifikation, die sich scheinbar anpasst, nur um den Gegenstand ihrer Anpassung zu unterlaufen⁵⁸³. Vielleicht ist von daher auch die Straußsche Anpassungsmaxime zu verstehen. Wie sonst käme er nach seiner 'geglückten Anpassung' beispielsweise auf die Idee, in diesem 'gesellschaftlichen Pleroma' mit beißendem Spott das „Varieté der Kinkerlitzchen“, die „Zwergleidenschaften“⁵⁸⁴ und „Schrumpfmelancholien“⁵⁸⁵, Wurzellosigkeiten, Beliebigkeiten und das allgemeine Vergessen zu beklagen?

⁵⁸¹ Vgl. dazu die Aussage in 'Der junge Mann', S. 211 f. : „*daß der menschliche Verstand nicht dazu geschaffen sei, das Verhalten von Sozialsystemen zu verstehen* ...“

Vgl. auch: Rumor, S. 14: „*Das Durchschauen so vollkommen unnütz. Solange du selbst überhaupt nirgendwo drinsteckst und ewig kalt beiseite stehst, da hast du leicht durchschauen.*“ Vgl. dazu auch bei McGowan (S. 71) den Hinweis auf Adornos Kritik am Kritiker als dem 'Beiseitestehenden', der auch Kritik nur als eitle Ideologie aus privaten Interessen betreibt, weil er sich nicht einmischt. 'Minima Moralia', S. 22 Anmerkung 20.

⁵⁸² Der junge Mann, S. 10 f.

⁵⁸³ Adorno, Ästhetische Theorie, S. 260. Vgl. auch Berka, S. 193.

⁵⁸⁴ Vgl. Trilogie des Wiedersehens, Theaterstücke, Bd. I, S. 370.

⁵⁸⁵ Vgl. Die Widmung, S. 120.

Offenbar gibt es für Botho Strauß Maßstäbe, die ihrerseits vergessen oder entwurzelt sein mögen, an denen er aber die Gesellschaft der Gegenwart misst. Auch seinem beißenden Spott auf die Idiotengesellschaft⁵⁸⁶ müssen Normen zugrunde liegen.

Neue gesellschaftliche und ästhetische Normen, aktuelle Handlungs- und Gesinnungsmaximen werden allenthalben gesucht⁵⁸⁷ oder im Stil neuer wissenschaftlicher Ergebnisse erwartet und feilgeboten. Botho Strauß aber, anstatt konstruktive Kritik und vorzeigbare Ergebnisse anzubieten, zieht sich in dieser Angelegenheit auf allgemeine Überlegungen zur Erkenntnistheorie⁵⁸⁸ zurück. Die Norm ist in seinem Selbstverständnis etwas, das ihm abgeht, obwohl er sie als Wahrnehmungskriterium benötigt. Seinen Urteilen über die Gesellschaft, in der er sich vorfindet, ist jedoch zu entnehmen, dass er große Maßstäbe anlegt. Und manchmal findet man auch Hinweise auf ihre Herkunft:

„Niemand ist der Wahrnehmung größer beraubt worden, [...] als wir matt Bestrahlten, die wir jetzt noch denken wollen und sehen wollen und können es nur im Aufschein-Abblitz, einsame Voyeure, deren Welt-Bild vom Schnitt beherrscht wird wie eine Eine-Mark-Peep-Show von der Schlitzblende. Hätte Mörike einmal zwischen sechs TV-Kanälen hin und her geschaltet, immer auf der Suche nach was Neuem!, die Skala der Kurzwellensender auf- und abgefahren, nie wäre ihm eine *entwickelte* Form geglückt ... Dagegen mag sich, wer jetzt schreibt, künstlich abschließen, die Wahrheit seiner Schreibbedingungen bleibt es aber doch.“⁵⁸⁹

Die Normen des 'Normbruders' sind weder originell noch überhaupt im eigenen Selbstverständnis zu suchen. Am Stichwort 'Mörike' wird deutlich, dass es sich um geschichtliche und literarische Maßstäbe handelt, die

⁵⁸⁶ „... tief gefügig, geistesschwach. Hörigkeit und blindes Verfallensein an die ichstarken Naturen, [...] jeder sucht in seiner Nachbarschaft nach seinem Führer, seinem Guru, seinem Atemgeber, sei es nun ein Chef oder ein Dr. med oder ein Aikidomeister.“

Rumor, S. 14

⁵⁸⁷ Beispielsweise sagte Peter Sloterdijk in seiner „Rede über das eigene Land“ (am 10. 12. 89) zum Thema Freiheit: „der Weg zur Freiheit führt mit Notwendigkeit über das eigene Land hinaus. So mündet das Nationalproblem, bei Weltlicht betrachtet, in die Frage, *wie pervers oder wie gesund* - das meine ich **normativ** - *die politische Mutterliebe ist*“. Sloterdijk, S. 81. (Hervorhebungen vom Verfasser)

⁵⁸⁸ „das Erkennen schwankt wie ein leerer Kahn auf den Uferwellen [...] man zählt die Welt zwischen 0 und 1, Das ist bezeichnend genug. Periphel, Aphel, es bleibt dabei: leichte Schaukelei vom Mutterleib bis zum Abtransport, [...] Wen wunderts, daß wir nirgends so geborgen schwanken wie zwischen echten Gegensätzen?“

Hans Blumenberg zum Dank, S. 210.

außerhalb seines künstlerischen Selbstverständnisses liegen, weil dies sich auch selbst - wie alles Zeitgenössische - von diesen Maßstäben getrennt sieht. Das damals Maßgebliche sucht er in der Gegenwart vergebens: „Er fände kaum mehr Spuren einer solchen Kultur, in der er zu irgendeiner Repräsentation befähigt oder **berufen** wäre“⁵⁹⁰, schon das Wort 'Kultur' empfindet er heute als „Emphasezusatz“⁵⁹¹ eines schwer erträglichen Öffentlichkeits-Jargons. Einziger Fund des 'Normbruders' auf der Suche nach seiner Berufung bleibt ein Schwund-Befund, und am Verschwundenen gemessen ergibt sich für ihn anhand gegenwärtig erfahrbarer Normalität sein Befund: die Gefahr eigener und allgemeiner Idiotie. So ist auch in „Groß und klein“ das Ende des Dramas nur konsequent, das Lotte im Wartezimmer eines Arztes zeigt, aus dem sie allerdings nie aufgerufen wird, weil sie offenbar weder krank noch angemeldet ist. Die Leute kommen und gehen, bis Lotte nach Feierabend alleine im Wartezimmer zurückbleibt, sehr zur Verwunderung des Arztes, der sie schließlich hinaus-schickt, um abschließen zu können. Sie wartet „nur so“, denn: „Mir fehlt ja nichts“⁵⁹².

⁵⁸⁹ Paare Passanten, S. 178.

⁵⁹⁰ Die Erde - ein Kopf, S. 178. Hervorhebungen vom Verfasser.

⁵⁹¹ A.a.O., S. 179.

⁵⁹² Theaterstücke, Bd. I, S. 504. Dieses Lebensgefühl, dass sich das Erwarten auch gegen die trügerische Behauptung „fehlt ja nichts“ immer wieder durchsetzt, ist 1989 auch in zeitgeschichtliche Reflexionen eingeflossen:

„Haben wir nicht alles erreicht? Besteht nicht der Irrtum späterer, ideologischer Revolutionäre darin, daß für etwas nach der bürgerlichen Demokratie keine politischen Wünsche mehr frei sind? Gab es nicht sogar eine Revolution zuviel in Europa? Die rote Sonne schmilzt in den blauen Westen ab - und das war einmal unser Morgen! Gerechter soll es unter Menschen nicht werden, freier nicht als hier. Doch was immer bleibt und immer wieder anschwillt ist das Gefühl: Das ist es noch nicht; **irgend etwas war da noch, das fehlt.**“ Aus der Dankrede von Botho Strauß zur Verleihung des Büchnerpreises 1989, die er allerdings nicht selbst vortrug, weil er zur Preisverleihung nicht erschien. Zitiert aus: Der Gebärdensammler, S. 35. Hervorhebungen vom Verfasser.

3.3. Das Jeremia-Zitat in „Besucher“

„Besucher“, ein „Schauspiel über Schauspieler“⁵⁹³, ist unter den Theaterstücken von Botho Strauß das autoreflexivste.

Es reflektiert die Kunst und spielt im eigenen Medium - unter Künstlern. Die Krise eines Schauspielers entpuppt sich als Krise der Kunst. Sie wird im effektvollen Vexierspiegel zwischen Spiel und Wirklichkeit, der Bühne des Lebens und dem Leben auf der Bühne, während und zwischen Theaterproben zwischen Ernst und Komik auf den verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit inszeniert, die einander vielschichtig kommentieren und interpretieren. Zufällig probt man gerade für ein Enthüllungs-Drama⁵⁹⁴.

Darin geht es um einen ins Zwielicht geratenen Gentechniker. So dreht sich auch das Spiel im Spiel wiederum um das Konfliktfeld künstlicher Wirklichkeiten.

Das Selbstverständnis der Kunst, ihr Anspruch und die vielschichtige Gemengelage in der Situation des Künstlers zwischen den disparaten Größen der Diskussion, um Persönlichkeit, Wirklichkeit, Öffentlichkeit, Medienbetrieb etc. sind in diesem Stück nicht verlegt auf eine andere Kunstform, wie in „Trilogie des Wiedersehens“ in das gesellschaftliche Genre der Vernissage, sondern sie finden in einer „Komödie“⁵⁹⁵ über das Theater statt.

Biblische Anspielungen bekommen im Kontext dieser Komödie einen ganz eigenen Charakter, sie haben immer auch mit der Grundfrage des Theaters nach seinem Verhältnis zur Wirklichkeit zu tun, sie müssen jedoch auch unter dem Titel der Gattung 'Komödie' nicht zwingend lustig sein.

Selbstverständlich hat es auch Züge des Komischen, wenn einer im heftigsten Streit mit biblischen Anspielungen argumentiert, der Streitende dabei aber die Namen verwechselt und von seinem streitenden Gegenüber verbessert wird⁵⁹⁶ - oder wenn in einer anderen Szene ein Mann vor Enttäuschung und Entsetzen zum „Himmel!“⁵⁹⁷ ruft und von dort ganz spontan eine Antwort bekommt.

⁵⁹³ Rötzer, S. 461.

⁵⁹⁴ Hier verwischen die Ebenen wie in Luigi Pirandellos 'Sei personaggi in cerca d'autore', „um die Realität der Theaterprobe mit jener der Zuschauer zu vermischen“. Vgl. Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 134 f.

⁵⁹⁵ So die Gattungsbezeichnung im Untertitel vgl. a.a.O., S. 261.

⁵⁹⁶ Vgl. a.a.O., S. 279.

⁵⁹⁷ A.a.O., S. 296.

Im Kontext dieses Genres und der autoreflexiven Thematik des Stückes stellt sich die Frage nach Bedeutung, Funktion und Stellenwert der biblischen Anspielung ähnlich wie in „Groß und klein“. Wie ist es beispielsweise einzuordnen, wenn sich die Hauptfigur des Stückes, der Schauspieler Max Steinberg gegenüber seiner Freundin, die von ihm eine lang ersehnte Liebeserklärung verlangt, nicht mit den erwarteten drei Worten, sondern mit einem Zitat aus dem Propheten Jeremia antwortet?

Das Stück beginnt mit einer Theaterprobe und endet nach dem aus „Kaldewey, Farce“ bekannten Prinzip der Wiederholung⁵⁹⁸ scheinbar ohne jeden Fortschritt genau dort, wo es begonnen hat, mit der Probe derselben Szene, in deren Verlauf die Schauspieler sich in eine Debatte um das Theater schlechthin verstricken. Der weniger bekannte Schauspieler Max und sein Kollege Karl Joseph, der seit langem berühmt ist, sind dabei, eine Szene des Enthüllungsdramas zu proben. Dabei geraten sie in eine Auseinandersetzung um schauspieltechnische Details des Auftretens. Und anstatt zu spielen diskutieren sie schließlich Grundsatzfragen des Theaters:

„Max: Herr Joseph! Sie sind Legende für mich. Mit Ihnen bin ich aufgewachsen. Sie waren mir wichtiger als alle anderen. Warum nicht gemeinsam den Realismus bekämpfen? Wir müssen ein ganz anderes Theater machen. Vom Schauspieler muss etwas ganz Neues, Unbekanntes verlangt werden. Ein neuer Stil eine neue innere Glaubwürdigkeit. Stanislawski, Fehling, Brecht, die haben das Theater vom Schauspieler her erneuert, haben es von falschen, kranken Konventionen befreit. Wir müssen es von den Übeln des kranken Realismus befreien!

Karl Joseph: Wir sind doch mehr oder weniger alle Realisten, ob wir es wollen oder nicht. Der Realismus ist auch gar nicht totzukriegen. Und im Grunde, mit Verstand und Feingefühl angewendet ist und bleibt er die einzig menschliche Methode der Schauspielkunst. Wenn dir damit etwas richtig gelingt, ist es dir immer doppelt gelungen.

Max: Gehen Sie ins Kino! Sehen Sie dort: die Methode erzeugt Gespenster. Realismus-Automaten. Nichts als der nervöse Männer-Realismus auf der Leinwand. New Yorker Neuro-Realismus. Bestes Knowhow der Menschendarstellung, keine Kunst, keine Symbolkraft, kein Stil. Technik, Technik, Alltag,

⁵⁹⁸ Vgl. Kapitel 2.4.

Alltag. Diese Neurotiker zerfetzen die Idee des Schauspielers. Kalte Könner. Ausweglos alle nervös. Leblos, furchtbar gekonnt. Man muß auf dem Theater etwas 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 -

Karl Joseph: Revolutionär? Wohin? Wofür?

Max: Das kann ich noch nicht sagen. Man muß aber bereit sein. Man muß Schneisen schlagen, nicht Girlanden knüpfen. Ich weiß es ganz genau: Wir müssen raus aus diesem goldenen Käfig, wir müssen wieder ins Unbekannte vorstoßen!

Karl Joseph: Wozu Revolution ?

Max: Ich weiß es nicht. Es muß sein.

Karl Joseph: Sie wissen es nicht, ich weiß es nicht. Machen wir also weiter. Revolution um der Revolution willen, das ist l'art pour l'art. Ich bleibe realistisch, mag kommen, was will. Ich bleibe realistisch, meinetwegen bis sie unten alle eingeschlafen sind.⁵⁹⁹

Man kann in dieser Realismus-Debatte trotz aller Ironisierungen von der realen literaturgeschichtlichen Situation des Theaterautors Strauß einiges wiedererkennen. Mit einer kleinen zeitlichen Verzögerung und in der distanzschaffenden Form der Komödie lässt Strauß hier auf der Bühne einen Generationenkonflikt und eine Diskussion stattfinden, die ihr Vorbild in Handkes Kritik am Neo-Realismus der deutschen Nachkriegsliteratur hatte. Sie fand zu Anfang der 80er Jahre auch in den Feuilletons statt und mündete in den Jahren 1985/86 in einer Literaturkritiker-Fehde zwischen der Neuen Züricher Zeitung und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, in der es nicht nur um die ästhetischen Maximen, sondern auch schon um die Einordnung der neuen Namen „Handke“ und „Strauß“ ging⁶⁰⁰.

Die Auseinandersetzung, die in der Feuilleton-Debatte medienwirksam polarisiert wurde, hatte auf anderen Ebenen in der Prosa und im Theater schon stattgefunden. Durch etwas bittere Komik, in der Strauß den Generationenkonflikt auf der Bühne personalisiert, sind die Parallelen zur literaturgeschichtlichen Wirklichkeit in Grundzügen immer noch durchsichtig: Wie Maximilian Steinberg gehört auch Strauß zur zweiten Generation der

⁵⁹⁹ A.a.O., S. 271.

⁶⁰⁰ S.o. im Einleitungs-Kapitel

deutschen Nachkriegsliteratur und auch er bewundert uneingeschränkt die Generation der „großen Schauspieler“⁶⁰¹, deren Arbeit die Bühnenlandschaft der Bundesrepublik prägte.

Auch Strauß suchte als Theaterautor Vorbilder in den berühmten literarischen Vorgängern⁶⁰², deren Namen sich in der deutschen Nachkriegsliteratur nachhaltig eingepreßt haben. Und auch er musste sich stilistisch in der Entwicklung seiner Texte mit dem Kunstverständnis und der Größe seiner Vorgänger und Vorbilder auseinandersetzen.

In der Komödie zeigt die zunehmend unsachliche und verletzende Theaterdiskussion unter den Schauspielern, dass es durchaus nicht nur um Kunstverständnis oder verschiedene Vorstellungen vom Theater geht, sondern um sehr persönliche Dinge wie die Begabung, die Konkurrenz, die Liebe, den Neid, den Hass und die Eifersucht. Die Hauptfigur des Stückes, Maximilian Steinberg, ein eher mittelmäßiger Schauspieler, muss in dieser Probe als ein namenloser mit dem seit langem berühmten Schauspiel-Star Karl Joseph und der alternden Diva Edna Gruber zusammenspielen. Die Ebenen des Stückes zwischen Wirklichkeit, gespielter Wirklichkeit, Spiel und gespieltem Spiel werden wirkungsvoll kontrastiert, verwirrt und auf einer weiteren, noch phantastischer fiktiven Metaebene des Straußschen Theaterstückes, bis hin zur Situation des Zuschauers verschränkt, kommentiert, verwickelt und wieder aufgelöst. So gibt es beispielsweise für Edna Gruber, die ehemals gefeierte Schauspielerin, ein großes moralisches Problem. Denn sie, die schon lange nicht mehr auf der Bühne stand, weil sie seit Jahren, zurückgezogen auf dem Land ein alternatives Leben mit ihren Tieren führt, hat nun die Rolle der Tochter jenes zwielichtigen Gentechnikers zu mimen. Dabei erscheint ihre übergroße Tierliebe wie die des realen Vorbilds Brigitte Bardot als ein

⁶⁰¹ In einer Fußnote am Ende des Stückes „Besucher“ verweist Strauß auf eine Quelle der Bühnendialoge über das Theater und verbindet sie mit einer kleinen Hommage an Will Quadflieg, um Missverständnissen vorzubeugen: *„Einige Bemerkungen, die in den Texten des Karl Joseph vorkommen, sind in abgewandelter Form übernommen aus Will Quadfliegs Lebenserinnerungen `Wir spielen immer`. Ich verdanke dem großen Schauspieler weit mehr als diese Zitate, Theaterstücke, Bd. II, S. 318.*

⁶⁰² Befragt nach literarischen Vorbildern „im Sinne einer Vaterfigur“, verwies Botho Strauß in einem Gespräch mit Volker Hage zunächst auf die starke Opposition zur Väterherrschaft in seiner Generation, um dann auch ein Gefühl des Mangels und des Wünschenswerten zu artikulieren:

„Gern würde er einmal einem alten Mann zuhören, einem älteren Schriftsteller, der Erfahrung hat und eine Autorität für ihn darstellt: so jemanden wie Max Frisch etwa. Es klingt vielleicht ein bißchen komisch, das von einem Fünfunddreißjährigen zu hören“, sagt Strauß, aber er habe eben nicht das Gefühl, besonders `erwachsen` geworden zu sein.

merkwürdig verkehrtes Surrogat der ehemaligen Publikumsliebe. Für Edna Gruber ist es eine Zumutung, eine Frau spielen zu müssen, die Tierversuche befürwortet.

Eine schillernde Rolle zwischen allen Ebenen spielt auch die Frau des Pförtners. Sie ist in der Kostümgarderobe beschäftigt und fürchtet sich vor „**blinden Besuchern**“, „die sich zwischen den Kostümen verstecken, und **plötzlich stehen sie abends mit auf der Bühne**“⁶⁰³.

Ihr Mann, der Pförtner, der mitunter die Probe unterbricht, indem er etwa über die Bühne läuft und sich über Walkie-Talkie mit seiner Frau über das Problem dieser „Besucher“ unterhält, wird in einer späteren Szene auftreten – wie ‘der gute Hirte’ mit einem Lamm auf den Armen - und so das Herz der tierlieben Diva Edna Gruber gewinnen.

Auch die Hauptfigur, der Schauspieler Max ist auf allen Ebenen vertreten. Er spielt auf der Metaebene des Stückes einen Besucher bzw. „Zuschauer“. In einer Zwischenszene, in der ganz unvermittelt auf der Bühne der Vorflur des Saals mit Garderobe gezeigt und damit die Illusionsebenen verdoppelt und dadurch zugleich entzaubert werden, stürzt er aus dem Zuschauerraum heraus und beschwert sich bei der Garderobenfrau über das Theater:

„Der Zuschauer: Was für ein Abend! Ich gehe ins Theater, um mir die Sorgen zu vertreiben. Was sehe ich aber auf der Bühne: haargenau meine Sorgen. Ein Stück, wie es alltäglicher nicht sein könnte. Man kommt von der Garderobe und betritt den Zuschauerraum. Man nimmt Platz. Der Vorhang öffnet sich, und man sieht vor sich wiederum die Garderobe. Ein Mensch tritt auf, einem selbst zum Verwechseln ähnlich, jemand, der offenbar überstürzt ein Schauspiel verlassen hat und sich nun bei der Garderobenfrau darüber beschwert, daß ihm das Theater zu alltäglich, zu gegenwärtig, zu wirklichkeitsnah und persönlich nur allzu bekannt vorkommt. Womit ich mir meine eigenen Worte des Abscheus sparen kann.

Garderobenfrau: Die Leute amüsieren sich. Sie hören es.

Der Zuschauer: Natürlich. Sie amüsieren sich. Sie amüsieren sich über mich. Das ist mir nichts Neues. Das erlebe ich jeden Tag bei mir zu Hause. Dafür brauche ich nicht ins Theater zu gehen und 32 Mark Eintritt zu bezahlen. Man will doch den idealen Menschen sehen, den es

Etwas Ähnliches wie die Tagebücher von Frisch würde er gern einmal schreiben.“ Hage, Séance, S. 201.

⁶⁰³ Theaterstücke, Bd. II, S. 272. Hervorhebungen vom Verfasser.

nur auf der Bühne, in angemessener Entfernung, gibt. Idole will man sehen für sein Geld. Ich halte das ganze Stück im Grunde für eine Anspielung auf meine Person. Genauso stehe ich da, Sie sehen es selbst, wie auf der Bühne. 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. Bertrand Vobis.

Wahrscheinlich ein Pseudonym. Ich habe das Gefühl, er könnte ein Neffe von mir sein. Oder ein Freund meines Bruders. Nein, der ist ein Kretin. Der weiß nichts über mich. Ich gehe da nicht wieder hinein.

Garderobenfrau: Warum gefällt Ihnen das Stück nicht? Es ist ein schönes Stück. Die Schauspieler sind sehr gut.

Der Zuschauer: Wenn das ein schönes Stück ist, so wäre mein Leben schön. Wenn das gute Schauspieler sind, wäre ich ein Naturtalent. Stünde ich selbst auf der Bühne und brauchte mich nicht als Zuschauer über einen Zuschauer auf der Bühne zu ärgern. Ich habe letztlich keinen Schauspieler gesehen, sondern einen glücklosen Mann, den es auf die Bühne verschlagen hat. Letztlich mich selbst, darf ich wohl sagen. Was tut er übrigens, dieser Mann, nachdem er das Schauspiel verließ und sich mit der Garderobenfrau unterhalten hat?

Garderobenfrau: Er geht wieder hinein. Er läßt sich von ihr überzeugen, daß es sich lohnt, das Stück bis zum Ende anzusehen. Sie sagt, daß sie nach der Vorstellung gern mit ihm darüber diskutieren würde. Daraus ergibt sich dann eben die berühmte Liebesgeschichte.

Der Zuschauer: Die berühmte Liebesgeschichte? Berühmt, hm, hm. Na ja. Das ist eben so auf dem Theater. Die Wirklichkeit sieht allemal anders aus.⁶⁰⁴

Wie aber die „Wirklichkeit“ für Maximilian Steinberg wirklich aussieht, ist schwer zu sagen. Für Max, den Zuschauer, gibt es hinsichtlich der ‘berühmten Liebesgeschichte’ drei Varianten.

Seine Freundin außerhalb des Theater ist „Lena, eine reiche junge Frau“⁶⁰⁵.

Sie begleitet ihn auch in seinen schweren Krisenzeiten, in denen er voller Selbstzweifel und gehässiger Unterlegenheitsgefühle nicht nur an seinem Talent sondern auch an ihrer Freundschaft zweifelt:

⁶⁰⁴ Theaterstücke, Bd. II, S. 298 f.

⁶⁰⁵ A.a.O., S. 262. So wird sie im Personenregister aufgeführt.

„Max: 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. Ich muß mich gegen deine Versöhnlichkeit auflehnen. Deine unerschöpfliche Geduld. Dein Verständnis verschlingt mich. Alles ist größer als ich. Nur das Theater hat mich daran gehindert, ein guter Schauspieler zu werden.“⁶⁰⁶

So verstrickt sich der Schauspieler, bis er auch im etymologischen Wortsinn *ver-zwei-*felt ist zwischen den zwei vitalen Polen seines Lebens, der Geliebten und der Liebe zum Theater. Hin-und-her-gerissen weiß er nicht, wen er für die Krise seiner Identität verantwortlich machen soll.

Auf der etwas unwirklicheren Metaebene des Theaterbetriebs wartet auf Max als „Zuschauer“ noch eine andere Frau außerhalb des Theaters, die jedoch im weiteren Sinn durchaus noch zum Theater gehört: von der Garderobenfrau gibt es das Angebot, nach dem Theater, doch gemäß den Illusionsregeln des Theaters, „die berühmte Liebesgeschichte“ zu entwickeln. In der oben zitierten Doppelung der Ebenen hat es die Garderobenfrau allerdings zur Bedingung gemacht, dass der Zuschauer, alias Max sich die Vorstellung zu Ende ansieht. Und tatsächlich geht der erzürnt ausbrechende Zuschauer wieder zurück zur Saaltüre und wird von der Garderobenfrau verabschiedet: „Bis später! Vergessen Sie nicht: Ich warte auf Sie nach der Vorstellung.“⁶⁰⁷

Und es gibt noch eine dritte Frau für Maximilian Steinberg, die Schauspieler-Kollegin Edna Gruber. Auf der ersten Illusionsebene des Stückes, auf der Ebene der Theaterproben empfindet Max nicht nur zutiefst Bewunderung für Edna Gruber, die ehemalige Berühmtheit, er liebt die Diva, die in ihrer wehrlosen Offenheit und Schrulligkeit aus dem Olymp der schauspielerischen Perfektion in die Mittelmäßigkeit zurückgefallen ist, unter der auch Max leidet. Wie er ist sie zu einer Außenseiterin geworden. Der Regisseur (Volker) und der alte Schauspiel-Star (Karl Joseph) lassen die ehemalige Diva ihre Mittelmäßigkeit nicht so brutal spüren wie Maximilian Steinberg, so dass sie sich auch im harten Kampf der Proben zuweilen behaupten kann. In einem der Probendialoge, in denen die verfänglichen Inhalte in allen Nuancen changieren

⁶⁰⁶ A.a.O., S. 274.

⁶⁰⁷ A.a.O., S. 300.

zwischen Rollendialog, beiseite gesprochenen und aus der Rolle fallenden Worten, richtet Edna Gruber auch ein paar sehr persönliche Worte an Max, als sie sich nach einem kleinen Streit mit Karl Joseph um die Rollencharaktere plötzlich von Karl Joseph abwendet und dem danebenstehenden Max in aller Doppeldeutigkeit zwischen Rolle und Realität die Liebe anträgt⁶⁰⁸. So verwundert es kaum, dass Max bei den Proben gegen allen Augenschein ihres schauspielerischen Scheiterns als einziger an ihre künstlerischen Qualitäten glaubt:

„Edna Gruber: /.../ Ich kann keinen Text mehr behalten. Ich kann keine Rolle mehr spielen. Ich kann mich nicht mehr öffnen auf der Bühne. Ich finde meinen Ton nicht mehr. Ich verfliege, ich verfliege wie ein Parfüm am Abend, wie ein Blütenduft. Die Wahrheit ist: Ich habe hier nichts mehr verloren.

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

⁶⁰⁸ „Edna Gruber: Ach, ich habe andere gekannt. Was tun Helden? Helden sind große Schnarcher in der Nacht. Sie wendet sich Max zu. 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?

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.

Edna Gruber: Wie stark du damals warst! Wie stolz und unbeherrscht!

Max: Ja, das sagt sie einmal.

Edna Gruber: Und was sagen Sie darauf?

Max: Ich sage an dieser Stelle - warten Sie - es heißt da ungefähr: 'Ja als unsere Zukunft noch frei war, wild und unberührt, und aller Mut stieg aus einer tiefen Unbesonnenheit, die in uns niemals sterben, niemals zerstört werden darf' -

Edna Gruber: Wie gern werde ich es hören aus deinem Mund!
Wie freue ich mich auf diese Stelle!

Max: Ja, und dann sagt er noch -

Edna Gruber: Psst! Ich will es nicht so genau wissen. Nicht bis in alle Einzelheiten.

... *Sie nimmt ihn beiseite; ernst: Du hast in der Liebe noch einen Versuch frei. Scheiterst du, bleibt dein Herz kalt für immer.*

Max: Sagt sie das?

Edna Gruber: **Ich sage es dir! Ich! Psst! Kein Wort. Es ist ein Wahrspruch, Du kannst ihm nicht ausweichen.**“

A.a.O., S. 281. (Hervorhebungen vom Verfasser)

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 Alltagszweig sein, spürt es, erlebt es durch den Schauer, der nie ausbleibt, wenn Sie, die Schauspielerin, ihn freisprechen von seiner Kläglichkeit -

Edna Gruber: Ach Lieber. .. Was versäume ich - was versäume ich wirklich, wenn ich es lasse? Ist das alles so wichtig? /.../ Tod und Abreise regieren das Leben. Ich hätte längst fortgehen müssen. Aber ich komme nicht los von meinem Platz, nicht los von den Tieren. Ich sage das nur, weil ich so traurig bin und andauernd meinen Text vergesse.“⁶⁰⁹

Edna Gruber ist für Max die personifizierte Versöhnung seines Zwiespalts zwischen dem eigenen Scheitern am Anspruch der Rolle⁶¹⁰ und seiner Leidenschaft fürs Theater. Ihre Selbstzweifel an den eigenen Fähigkeiten, sich auch nur den Text zu merken, oder ihm gar gerecht zu werden und die selbstkritische Skepsis hinsichtlich der Wirkung auf Kollegen und Publikum entsprechen so sehr den Gedanken und Empfindungen ihres Kollegen Max, dass der nicht anders kann, als sie über den Widerspruch hinaus, zu dem ihn Anstand und Höflichkeit verpflichten, auf das Podest seiner eigenen Theaterträume zu heben. In dieser idealen Wirklichkeit gilt ihm das Theater als ein Ort von hehrer Sinnstiftung⁶¹¹ an dem die sakrale Weihe⁶¹² des Spiels jedem, „mag er noch so ein kleiner Alltagszweig sein“, Lösung und Erlösung⁶¹³ verspricht - wie das Theaterspiel der attischen Tragödie, die Aristoteles zufolge, durch Mitleid und Teilhabe an der überwirklichen Größe der Helden, Katharsis und Eleos, Reinigung und Seelengröße verheißt. Zuhause, gegenüber seiner Freundin Lena spricht er außerhalb des Theaters jedoch ganz anders vom Bühnenleben:

„Max: /.../ Weißt du, Theatermenschen - fahrendes Volk, Abend der Gaukler - moralisch gesehen: eine Bande von

⁶⁰⁹ A.a.O., S. 290.

⁶¹⁰ „Ich schaffe es nicht, es ist zu schwer, ich krieg die Tür nicht auf.“ A.a.O., S. 274.

⁶¹¹ „Sie zeigen es uns, Sie beweisen es: Wir Menschen sind Wesen von höherer Art, als uns selbst bewußt ist.“ a.a.O., S. 290.

⁶¹² „Für Sie ist das Spiel noch etwas Heiliges.“ A.a.O.

⁶¹³ „/.../ durch den Schauer, der nie ausbleibt, wenn Sie ihn freisprechen von seiner Kläglichkeit“. A.a.O.

Krüppeln. Uraltes Klischee, weiß ich. Aber ich füge hinzu: es stimmt. Genauso ist es, haarklein, wie es im Buche steht. Nicht weil sie sich außergewöhnlichen oder außergewöhnlich vielen Ausschweifungen hingäben. Darin mag sie heute jeder Versicherungsagent übertreffen. Sondern weil sie keinen Charakter besitzen. Ihre Amoralität besteht darin, daß sie den anderen Menschen, berufsbedingt, nicht ernstnehmen. Es sei denn, er besäße Macht, Ruhm, öffentliches Ansehen. In keiner Zunft wirst du auf engstem Raum so viele finden, die sich das Maul zerreißen über ihresgleichen, so viele mißgünstige, kleinmütige, schäbige Naturen. Wahrscheinlich ist jeder andere Mensch, um seine Charakterfehler zu verbergen, ein sehr viel besserer Schauspieler als ein Schauspieler.“

In dieser Situation der Selbstanklage, in der Max Lena sein Leid beklagt, seine mangelnde Begabung ebenso wie über die fehlende schauspielerische Herausforderung, den „Widerstand“, den er von Lena vergebens erwartet, bleibt auch im Augenblick der wütendsten Autoaggression ein Rest des oben zitierten euphorischen Theaterpathos durchaus noch erhalten:

Das Theater ist in seiner Verfluchung im Vergleich zu einer nicht weniger verlogenen Wirklichkeit außerhalb des Theaters immer noch ein wahrhaftiger Ort, denn die Schauspieler spielen - privat - hinsichtlich ihrer Charakterschwächen sehr viel schwächer ihre Charakter-Rolle als 'jeder andere Mensch'. Dieser Zwiespalt des Schauspielers zwischen Fiktion und Realität, der sich in die vielfältigsten Spaltungen zerklüftet zwischen den Ebenen des Stückes, des Charakters, der Rolle, der Probe, der Publikumswelt außerhalb des Theaters, die noch mit dem Theater in Beziehung steht⁶¹⁴ und der Welt außerhalb, die nichts mit dem Theater zu tun hat, reißt auch zwischen Max und Lena einen Graben, den nur die Komödie überwindet.

Hier drängt sich der Verdacht auf, dass Max nicht nur, weil seine Freundin „Lena“ heißt, sondern auch wegen der grotesken Formen seiner wortreichen Zweifel an der Welt und an sich selbst und seines „vertieften Leer-Empfindens“⁶¹⁵ eigentlich eher „Leonce“ heißen müsste - so sehr entspricht seine Verzweiflung dem, was Strauß in seiner Bühnenpreisrede 1989 nach

⁶¹⁴ „Die eine Hälfte der Welt wird Schauspieler sein, die andere Zuschauer“. A.a.O., S. 275.

⁶¹⁵ Vgl. Die Erde - ein Kopf, S. 176. Anlässlich der Verleihung des Bühnenpreises stellte Strauß 'Leonce und Lena' als das eigene Lustspiel-Theateridol dar, das 'auch für unsere Daseinssorgen' noch Platz hat: „*wir passen aktuell dazu, es schließt uns ein*“.

Büchners Lustspielhelden das *Leonce-Prinzip* nannte: „Das Leonce-Prinzip, das Zeremoniell der künstlichen Kunst wird in seiner Mitte gehalten von Schwermut, von einer Gravitation des Todes.“⁶¹⁶

Die ambivalente Schwermut gipfelt in der Nachricht, dass Max vom Fernsehen eine Einladung zu einer Talkshow erhalten hat.

Er schwankt zwischen dem Gefühl, geehrt zu sein und der zweifelnden Frage, warum man gerade ihn im Fernsehen hören und sehen will. Lenas moderate Vernunft, die es versteht, dem zwischen den Extremen von Größenwahn und Selbstverachtung schwankenden gefährdeten Schauspieler Mut zu machen, schürt bei Max weitere Zweifel:

„Max: Behandelst du mich eigentlich so gut, damit du mich schließlich um so sicherer reinlegen kannst - oder ist das an sich gut gemeint?
Lena: Du gehst zum Quälen über. Frag nicht weiter.“⁶¹⁷

In diesem krisenhaften Dialog zwischen Max und Lena, in dem es zunächst nur darum ging, dass Max zuviel trinkt, der sich dann aber ausdehnte auf die Situation in Beruf und Theater und in einer verwirrenden Gleichzeitigkeit von Zweifeln und Versicherungen, Zuwendung und schonungsloser Offenheit weiter zuspitzt, drängt Lena schließlich, sie habe von ihm noch nie eine Liebeserklärung gehört.

Anstatt der Freundin die ersehnten ‘drei wenigen Worte’ zu sagen, beruft sich Max auf eine Stelle bei Jeremia, die er zwar auch diesmal nicht wörtlich, aber zumindest sinngemäß richtig zitiert:

„Lena: Ich könnte alles sehr gut ertragen. Sogar deine Verdächtigungen und Verletzungen - Wann endlich die drei wenigen Worte? Wie lange noch dieser Zustand der nie erklärten Liebe? Die drei wenigen Worte, Max.
Max: Wie steht es bei Jeremias: Ich will meine Freundin in die Wüste führen und in ihr Herz sprechen!
 Dunkel „⁶¹⁸

Dass die Bibelstelle bei Jeremia, auf die hier angespielt wird, nicht ganz eindeutig zu identifizieren ist, gehört eines Teils zum Wesen der Anspielungen in den Theaterstücken von Botho Strauß, wie Botho Strauß auch schon 1984 in einem Gespräch mit Henriette Herwig äußerte: „In meinen Stücken gibt es

⁶¹⁶ Strauß, *Der Gebärdensammler. Texte zum Theater*, S. 38.

⁶¹⁷ *Theaterstücke*, Bd. II, S. 275.

⁶¹⁸ *A.a.O.*, S. 276

fast keine wörtlichen Zitate“⁶¹⁹ - andererseits liegt es auch daran, dass der Schauspieler Max die Bibel im Wortlaut ebenso lückenhaft kennt wie Edna Gruber den Text ihrer Rolle: das Bibelzitat markiert aber nicht nur die Bildungslücke, sondern immer auch den Hintersinn einer stets mehrdeutigen Freudschen Fehlleistung. Eine solche mehrdeutige Blöße an Bildung und Bibelkenntnis gibt sich Max auch in seinem heftigen Streit mit Karl Joseph, in dem Max die Brutalität des Wortgelechtes um schauspielerische Leistung und Begabung beklagt:

„Karl Joseph: Und Sie sind genau das, wofür ich Sie vom ersten Augenblick an gehalten habe: ein völlig unbedeutendes Hascherl. /.../ Mit der Narrenpritsche gehörs du erschlagen, du Kaspar.

Max: Das ist fast schon wie bei David und Joseph, was wir beide hier treiben.

Karl Joseph: David und Goliath, meinst du.

Max: Ach, Herr Joseph, Sie sehen doch selbst, daß ich einen schier ausweglosen Kampf gegen die eigene Schwäche führe.“⁶²⁰

Der Lapsus mit dem biblischen „Joseph“ ist nicht nur als vordergründiger Wortwitz, als Anspielung auf den Namen „Karl Joseph“ zu verstehen, denn dem berühmten, „großen“⁶²¹ Schauspieler, dem realen Gegner im Wortgelecht gegenüber fühlt sich Max so unterlegen (bzw. so stark) wie der junge biblische David dem legendären Philister-Riesen Goliath⁶²². Aber auch die Anspielung auf den biblischen Joseph ist im Zusammenhang des Wortgelechtes sinnvoll: David und Joseph sind jeweils der jüngste bzw. zweitjüngste Sohn in einer großen Familie mit acht bzw. zwölf Söhnen. Sowohl Joseph als auch David stehen als die zu Unrecht verkannten kleinen Brüder und damit für ein biblisches Motiv, mit dessen Hilfe sich der jüngere Schauspieler gegenüber den beleidigenden Äußerungen des berühmten älteren verteidigen will: dass Alter und Ansehen nicht zwangsläufig über Begabung und Berufung entscheiden⁶²³.

⁶¹⁹ Zitiert aus: Der Gebärdensammler, S. 109.

⁶²⁰ A.a.O., S. 279. Schon in der ersten Auseinandersetzung während der ersten Probe mit Max hatte sich Karl Joseph durch seine besonders ausfällige Wortwahl als der Bühnenfaschist disqualifiziert, als den man in hier wieder kennen lernt: „Karl- Joseph: Ich schlag dich tot. Bursche, ich schlage dich tot -“ Theaterstücke, Bd. II, S. 269.

⁶²¹ A.a.O., S. 318.

⁶²² Vgl. 1 Samuel 17, 1-58.

⁶²³ Vgl. die Geschichte des träumenden Joseph in: Gen 37-49.

Und vgl. parallel dazu die Erzählung von der Berufung Davids, in der erzählt wird, dass der Vater den jungen David bei den Schafen lässt, als der Prophet auf der Suche nach dem neuen

Auch die Gewalt und Wut, der sich Max im Streit mit seinem Schauspielerkollegen ausgesetzt fühlt, passt zur Anspielung auf den biblischen Josef, der aus Neid über seine Begabung von den Brüdern fast „erschlagen“⁶²⁴ worden wäre⁶²⁵. Warum es für eine Figur bei Botho Strauß wie Maximilian Steinberg naheliegend ist, sich trotz Bildungslücken in kritischen Ausnahmesituationen, die die eigene Eloquenz überfordern, in die schlagkräftige Bildlichkeit biblischer Anspielungen zu flüchten, kann ein Zitat aus dem Prosaband „Niemand anderes“ erklären, der 1987 ein Jahr vor „Besucher“ erschien: „Wo ist der Sprachmächtige, der Gebieter, wo ‘das Wort’, wenn es nicht ist der Herr des Alten Testaments?“⁶²⁶

Damit ist eine grundsätzliche Kohärenz zwischen dem Wort und dem biblischen Gott festgehalten, die man später (1990) auch in den literaturtheoretischen Schriften von George Steiner, in „Real Presences“ wiederfindet und die mit einer etwas überraschenden Selbstverständlichkeit eine gewisse Frömmigkeit gegenüber dem Wort verlangen. Konkret wird eine Klärung der kontextuellen Bezüge des Jeremia-Zitates im Alten Testament und eine Einordnung der biblischen Anspielung in den weiteren Kontext des Stückes ein wenig zu der Frage beitragen, wer sich im Theater von Botho Strauß wann und warum zitierend oder anspielungsweise auf die Bibel bezieht. Die von Max als Jeremia-Zitat deklarierte Formulierung findet seine Entsprechung am ehesten in Jeremia 2,2. Dabei handelt es sich um die einleitenden Worte zu einer Bußpredigt, die in drastischen Worten Israels Verhältnis zu seinem Gott personifizierend als das einer abtrünnigen Geliebten beschreibt, die zur Hure verkommen ist. Die Einleitung der Bußpredigt ist bei Jeremia eine Erinnerung an die erste Liebe: „Auf! Rufe es Jerusalem laut ins Ohr: So spricht der Herr: *Ich denke an deine Jugendtreue, an die Liebe*

König den Vater bittet, alle seine Söhne zu versammeln, weil er sich nicht vorstellen kann, dass David gemeint sein könnte. Bei der Musterung der Brüder muss der Herr seinen Propheten ausdrücklich ermahnen, nicht nur „auf Aussehen und stattliche Gestalt“ zu sehen. A.a.O., 16,7.

In: 1 Samuel 16, 1-13.

⁶²⁴ Vgl. bei Strauß den Hass des beleidigten Schauspiel-Stars gegenüber (s.o.) Max: „**Ich schlag dich tot, Bursche**“ (Theaterstücke, Bd. II, S. 269) und: „**Mit der Narrenpritsche gehörst du erschlagen**“ (A.a.O., S. 279).

⁶²⁵ Vgl. in Gen 37 die Mordpläne der Brüder, ihren Neid und Hass auf den kleinen Träumer: „Sie hassten ihn wegen seiner Träume und wegen seiner Worte“ und: „Sie sagten zueinander: Da kommt ja dieser Träumer. Jetzt aber auf, erschlagen wir ihn und werfen ihn in eine der Zisternen.“ Gen 37,19f.

⁶²⁶ Niemand anderes, S. 58.

deiner Brautzeit, wie du mir in der Wüste gefolgt bist, im Land ohne Aussaat“⁶²⁷.

Der Prophet erinnert mit dem Stichwort „Wüste“ sein Volk, das er unter König Jojakim (609-597 v.Chr.) auf politischen Abwegen sieht, an das zweite Buch des Pentateuch, die Erzählungen aus der Wüstenzeit mit dem Bundesangebot (Exodus 19) und den ersten Urkunden des Bundes (Exodus 25-35). Das Bild der persönlichen Liebesbeziehung zwischen Gott und seinem Volk und der gebrochenen Treue, der Prüfung und der Wiederherstellung des Bündnisses in der Wüste kannte Jeremia schon aus den Predigten seines Vorgängers Hosea. Die Formulierung der erneuten Werbung um die abspenstige Geliebte bei Hosea kommt den von Maximilian Steinberg als Jeremia-Zitat ausgegebenen Worten noch näher. Bei Hosea heißt es an der Gelenkstelle zwischen der Verfluchung und dem erneuerten Bundesangebot: *„Darum will ich selbst sie verlocken und sie in die Wüste hinausführen und sie umwerben.“*⁶²⁸

Für den Propheten Hosea, der schon im achten Jahrhundert v.Chr. in seinen Schriften dem religionspluralistisch gesonnenen Volk als der treulosen Braut Gottes mit der ganzen Schärfe der Personalisierung den Prozess eröffnete⁶²⁹, war 'Hure Israel' mehr als eine literarische Metapher. Hosea hatte sich zeichenhaft eine Tempelhure zur Frau genommen und gab den Kindern, die er mit ihr hatte, so aussagekräftige Namen wie „Kein-Erbarmen“, 'Lo-Ruhama' oder „Nicht-Mein-Volk“, 'Lo-Ammi'⁶³⁰.

Das Verhältnis zwischen Wort und Handlung, zwischen der prophetischen Rede und der lebendigen Sprache des realen Lebens bekommt bei Hosea eine besonders anstößige, die Aussage verstärkende Wechselwirkung.

„Wie steht es bei Jeremia: Ich will meine Freundin in die Wüste führen und in ihr Herz sprechen“. Wenn der Schauspieler Maximilian Steinberg auf dem Tiefpunkt seiner Identitätskrise so zu seiner Freundin spricht, dann zitiert er tatsächlich nicht Jeremia, sondern Hosea 2,16.

⁶²⁷ Jer 2,2 in der Einheitsübersetzung. Vgl. dazu die im Sinn der bündnispolitischen Kritik des Propheten deutlichere Übersetzung der Jerusalemer Bibel: *„So spricht Jahwe: Noch denke ich an den Bundessinn deiner Brautzeit, Wie du hinter mir herzogst in der Wüste, im Land ohne Aussaat.“* In der Anmerkung wird die Übersetzung des hebräischen „Chesed“ als 'Bundessinn' mit seinem politischen Konnotationbereich ein wenig relativiert: es bezeichnet die Treue, „wobei auch die Bedeutung herzlicher Zuneigung mitklingt“. Jerusalemer Bibel, A.a.O.

⁶²⁸ Hosea 2, 16.

⁶²⁹ Eine Steigerung dieses poetischen Bildes zwischen den Extremen zärtlichster Zuneigung und grausamer Enttäuschung findet man nur noch in Ezechiels Bearbeitung, in der Geschichte vom Findelkind, Ez 16, 4-42.

⁶³⁰ Hosea 1, 3-9.

Seine biblische Anspielung bleibt so weit im Bild, dass die erwähnten theologischen, politischen und historischen Hintergründe des Prophetenwortes nicht mitgehört werden müssen.

Unabhängig vom Propheten ist „die Wüste“ im Kontext der biblischen Anspielung ein symbolischer Ort: das Durchzugsland, der Ort der ersten Liebe, der ersten Treueschwüre und ersten Treuebrüche - eine Chiffre für Prüfung und Bewährung. Für den Schauspieler Maximilian Steinberg führt diese Prüfung und Bewährung zunächst in eine Talkshow.

Beim Fernsehen spitzt sich seine berufliche Krise insofern noch einmal zu, als er in dieser Diskussionsrunde über das Theater, mit seinem ausfälligen Auftreten und den radikalen, rückwärtsgewandten Ansichten über das Theater in jeder Hinsicht fehl am Platz erscheint: Er kommt nicht nur betrunken ins Studio und bricht dort alle Konventionen der Talkrunde, so dass die Sendung schließlich vorzeitig abgebrochen werden muss, sondern es stellt sich auch heraus, dass die Einladung ein Irrtum war, dass man nicht den Schauspieler Maximilian Steinberg, sondern einen Regisseur namens Axel Steinberg in der Fernsehdiskussion hören wollte.

In den reizvollen Brechungen theatergeschichtlicher Selbstironie zeigt das Stück den TV-Talk mit Maximilian Steinberg in der Form einer Teichoskopie. Aus der Perspektive des Regieraums erlebt der Zuschauer die TV-Sendung. Die harmlose und alltägliche Form der Fernsehdiskussion wird technisch so vermittelt, wie man im Theater sonst nur Naturkatastrophen oder Kriege auf die Bühne bringt, so dass aus dem Talk über das Theater etwas nicht Darstellbares, Monströses, Kriegerisches wird - ein 'richtiges Gemetzel', wie Lena es schließlich kommentiert:

„Im Hintergrund eine Tür mit roter Lampe: ‚Achtung! Sendung! Daneben sitzt Lena vor einem Monitor. Eine junge Redakteurin tritt zu ihr, sieht mit auf den Bildschirm.“

Redakteurin: Sehen Sie das? Der Kerl ist voll wie eine Natter. . . Scheiße. Das geht auf mich nieder. Ich habe das vermasselt. Ein Glück, die halten ihn scharf raus mit der Kamera. Aber der quasselt dauernd im Off dazwischen!

Lena: Er sagt doch lauter Wahrheiten! Er hat recht. Er bringt die besseren Argumente. Warum läßt man ihn nicht ins Bild?

Redakteurin: Daß mir das passieren mußte! Ich bin noch ganz neu hier in dem Laden. Ich wollte natürlich den Regisseur,

Axel Steinberg, den wollte ich. Der da heißt Maximilian Steinberg, dieser Idiot.

Lena: Ich weiß. Ich lebe mit ihm.

Redakteurin: Was? Na, ich gratuliere. Warum haben Sie ihn nicht zurückgehalten? Der gehört doch nicht vor eine Kamera in dem Zustand, was haben Sie mir da eingebrockt!?! So! Schluß! Sie haben abgebrochen. Das wird ein Skandal. Den überleb ich nicht, ich weiß es, die werden mich lynchen... *Sie geht ab. Die Lampe über der Tür erlischt. Max kommt heraus.*

Max: Na? Wie war's? Hast du alles gesehen?

Lena: Du warst großartig.

Max: Ja. Ich habe mich ziemlich zusammengenommen. Ich bin wahrscheinlich noch ganz rot im Gesicht.

Lena: Eine Schlacht war's, ein richtiges Gemetzel.

Max: Ich habe ziemlich geladen, weißt du. Ich war ein bißchen aufgeregt vorher. Ist mir auch prompt was schiefgelaufen, als ich nämlich sagte: Es gibt heute keinen Napoleon mehr unter den Schauspielern.

Lena: Du warst großartig. Ich liebe dich.

Max: Was ist denn los? Diese Geistermimen gehen alle an mir vorbei, ohne auf Wiedersehen zu sagen. He! Auf Wiedersehen!

Lena: Laß doch, nicht, bitte!

Max: He! Hans Söhnker! Kennst du mich nicht mehr?!"

Indem sich Max durch seinen Fernsehauftritt nicht nur bei den alten Bekannten, bei Theaterfreunden und Schauspielerkollegen, sondern vor dem wirklich großen Publikum, dem ganz großen anonymen 'Gegenüber' der sogenannten Öffentlichkeit lächerlich gemacht hat, steigert sich die Ausbildung der existenziellen persönlichen und beruflichen Krise ins Extrem. Sein grundsätzlicher Protest, der auch nach der Talkrunde nicht verstummt, weitet sich zur Groteske. Nachdem die Livesendung vorbei ist, beschimpft er die Schauspielwelt weiter, wie ein wütender Straßenprediger, der sich immer noch lautstark ereifert und wettet, wenn auch schon lange keiner mehr zuhört:

„Max: /.../ Ja, ergeht euch nur in diesem riesigen Vergnügungspark mit seinen Horrorspielen, Untergangsballetten, wo keiner weiß vom anderen, ob er noch Besucher oder schon ein ausgestopftes Exemplar“⁶³¹.

⁶³¹ Theaterstücke, Bd. II, S. 293.

Als Lena ihn zu beruhigen versucht und warnt: „Du sprichst dich fest, bis es zischt und dampft wie Kolbenfraß“⁶³² kommt in seiner Zerrissenheit zwischen dem hohen Ideal und der schlechten Realität seines Schauspielberufs, zwischen der allzu schwachen Künstlichkeit und der widerlichen Wirklichkeit die zweite Dimension der Krise ins Spiel, die auch in der Bildlichkeit des Jeremia-Zitates mitzuhören war: Maximilian Steinberg steckt nicht nur im Zwiespalt zwischen Schauspielerei und bürgerlicher Identität, er steht dementsprechend auch zwischen den beiden Frauen, die er liebt, der Schauspielerin Edna und der Freundin Lena⁶³³.

Eine Entscheidung bahnt sich erst durch eine unfreiwillig auf der Probenbühne beobachtete Szene an, in der die Lächerlichkeit des 'Wortes', der vielen uneigentlichen und der viel zu großen Worte im Kontext der Schauspieler-Wirklichkeit offensichtlich wird: Zu seiner großen Pein muss Maximilian zusehen, wie die von ihm so verehrte und geliebte Edna Gruber dem Pförtner die selben hehren Liebesworte zuflüstert, die ihm zuvor die höchste Verheißung bedeuteten⁶³⁴. So wird auch hier dem Verehrer ebenso wie dem Schauspieler die Rolle neu besetzt, indem nun der nächstbeste Dahergelaufene,

⁶³² A.a.O.

⁶³³ Die Art, in der Maximilian Lena seine Unentschiedenheit erklärt, lässt Edna und Lena als Personifizierungen seines Zwiespalts zwischen Theater und Wirklichkeit erscheinen. So bekommen das Jeremias-Zitat und die Anspielungen auf die Wüste als Bewährungszeit doch wieder den überpersonalen Bedeutungskontext.

So wie sich Karl Joseph und Maximilian bei den Proben gelegentlich darüber unterhielten, dass man keine Frau heiraten sollte, die die ganze Leidenschaft des Mannes ausfüllt, so bekommt hier die Frage der Ausschließlichkeit einer Leidenschaft in der grotesken Übermalung der Wirklichkeiten und emotionalen Verstrickungen wieder seine biblische Konnotation zurück:

Der Konflikt zwischen Schein und Sein zielt auf die ganze Person des Schauspielers, denn gerade die Scheinwirklichkeit des Theaters fordert, wie ein eifersüchtiger Liebhaber, bzw. wie der Herr in der Bibel, vom Schauspieler die absolute Hingabe: du sollst neben mir keine anderen Götter haben. Doch dieser Forderung nach absoluter Künstlichkeit steht die 'übrige Welt' mit ihren natürlichen Regeln der Ausschließlichkeit entgegen, die Lena aufs normalste reagieren lässt, nämlich eifersüchtig:

„Max: Lena, Liebste, Beste, sag mir, was soll ich tun? Was soll ich nur tun? 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 müßt ich folgen.** Sie ist es, sie ganz allein, arm und groß, ohne jede Habe, ohne eignes Sein - **die nur so tut als ob und damit doch mehr tut als die ganze übrige Welt.**

Lena: Ich Sorge für dich! Ich! Ja, laß mich schreien! Ich dulde nicht, daß es da noch eine andere gibt. Ich reiße mich ab, damit du gerade stehst. Ich ertrag dein Unglücklichsein, glaubst du, für mich ist es eine Freude? Ich schenk dir mein Leben und du mißachtetest es schon! Ich glaube, du weißt nicht, was du tust! Hör auf! Ich rate dir gut. Laß sie in Ruh - laß sie sofort in Ruhe. /.../

Max: Laß uns was trinken. Irgend etwas mache ich immer falsch. Meine Hände zittern. Ich habe Angst. Laß uns was trinken.

Lena: Nein. **Es ist vorbei.**“ A.a.O. (Hervorhebungen vom Verfasser).

⁶³⁴ Vgl. Seite 296 und S. 281.

der Pförtner, die Aufmerksamkeit der alternden Diva über ihre Tierliebe gewinnt, die lächerlichste und jämmerlichste ihrer vielen Schwächen. Doch selbst die Empörung des Schauspielers Maximilian über Verrat und Verstellung wird auf der Metaebene des Stückes mit den Mitteln des Theaters ironisiert:

„Max *für sich* : Ich denke, ich träume. Ich wache auf: und
träum immer noch - so bös, so bös...! *Ruft nach*
oben: Himmel! - Kein Wort?
Himmel: Wozu? Beweg dich und schmilz!“⁶³⁵

Die angerufene außerweltliche Instanz verweigert die geforderte Beurteilung. Die Dinge, die Dialoge und die Situationen müssen unabhängig von der Aussageebene für sich selbst sprechen. Ein Schiedsspruch ist von keiner noch so künstlichen und von keiner noch so kunstkritischen Position außerhalb zu erwarten. Nicht entschiedener kommentiert der Autor selbst das Stück: „Alles ist Theater und alles ist Leben“⁶³⁶.

Auch Maximilian Steinberg wird sich am Ende seines slapstickartigen Ringens um künstlerische Wahrhaftigkeit am Ende des Stückes verdoppeln in den *einen* Maximilian, der auf der Bühne probt und den *anderen* Maximilian (alias der „Zuschauer“), der nun parallel zu seinem Double auftritt und zusammen mit Lena das Theater verlässt, während der eine weiter spielt.

Das Jeremia-Zitat illustriert im Bild der prüfenden Liebesbeziehung die Krise bzw. den Testfall für die grundsätzlichen Probleme des Theatermenschen mit den verschiedenen Schichtungen von Wahrheit, Authentizität und Identität. Der Schauspieler und im weiteren Sinn auch der Autor, also allgemein der Kunstschaffende für das Theater weiß, dass die Hingebung, die er vom Publikum verlangt, provoziert ist: produziert, kalkuliert und inszeniert. Solche Mitwisserschaft kann zu einem Problem mit vielen Folgeproblemen werden - Stoff genug für eine Komödie. Die biblische Anspielung erhöht im Beziehungskonflikt und in der Identitätskrise des Schauspielers die Fallhöhe, aus der die Komödie die hohen Theaterideale der Hauptperson abstürzen lässt. Sie spitzt im Wechselspiel von Realität und Illusion die Berechtigung und Fragwürdigkeit der Forderung nach Hingabe zu: „Wo ist zu meiner Treue der Herr?“⁶³⁷

⁶³⁵ A.a.O., S. 296.

⁶³⁶ Botho Strauß über „Besucher“ Vgl. Rötzer, S. 461.

3.4. David und Bathseba in „Schlußchor“

Die Variationsbreite der Charaktere, der aktuellen, gesellschaftlich typisierenden oder zeitgeschichtlich reflektierenden Ansätze und Versatzstücke in 'Schlußchor' betrachteten Theaterbesucher und Kritiker oft als unauflösbare Verrätselung⁶³⁸. Das Rätselhafte des Stückes ist jedoch nicht zuletzt in der Fülle der kunst- und kulturgeschichtlichen, mythischen und biblischen Anspielungen begründet. Benjamin Henrichs hat das Stück „die Mikroskopierung des Mikrodramas“ genannt: „die kürzesten und schnellsten Stücke der Welt: jeder Satz ein Drama für sich“⁶³⁹. Zugleich sah er in diesem Stück „so etwas wie die Schlußversammlung aller bisher bekannten Botho-Strauß-Gesichter und - Gefühle. Ein Scherbenhaufen, ein Wühltisch, eine Krabbelkiste der schönsten Sätze und Effekte“⁶⁴⁰.

Gerade im Bereich der Anspielungen handelt es sich um eines der dichtesten und sprachgewaltigsten Stücke - „Viel Sprache ist kein Mengen- sondern ein Dichtewert“⁶⁴¹.

Doch wird selbst in den scheinbar vollkommen zusammenhangslosen Teilen des Theaterstückes ein hohes Maß an Redundanz und Verständlichkeit als Gestaltungsmuster erkennbar: „Auge und Augenblick“ nannte Strauß das fast schon zu eindeutige Motiv, das „Schlußchor“ mit einer dem Autor fast peinlichen ('plumpen') Aufdringlichkeit Szene für Szene und Akt für Akt insistierend wiederholt und variiert⁶⁴².

'Schlußchor' wurde von der Theaterkritik nicht sehr begeistert aufgenommen⁶⁴³. Seit den ersten Kritiken zur Uraufführung an den Münchner Kammerspielen war in vielen Zeitungen über mehrere Jahre und verschiedene

⁶³⁷ Strauß, Rumor, S. 78.

⁶³⁸ Vgl. Andreas Rossmann (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.6.91) oder Ursula Hübner (Neue Züricher Zeitung, 5.2.91).

⁶³⁹ Henrichs, 'Deutschland vor! Noch ein Chor!' In: Die Zeit. 7.2.1991.

⁶⁴⁰ A.a.O.

⁶⁴¹ Distanz ertragen, S. 117.

⁶⁴² Im Verlauf der turbulenten Rezeptionssgeschichte sah Strauß sich gezwungen, selber in einer Antwort auf grobe Missverständnisse der Gräfin Dönhoff (Vgl. die im Hitler-Vergleich gipfelnde Empörung der Gräfin in: Die Zeit, 21.6.91) kommentierend Stellung zu beziehen: „Schlußchor [...] handelt in allen drei Teilen vom Auge und vom Augenblick, den man nicht gewärtigen, nicht 'sehen' kann. Plumper kann man es eigentlich nicht machen“. Strauß, Auge und Augenblick. In: Die Zeit Nr. 32, 2.8.1991.

⁶⁴³ Am deutlichsten wurde Robin Detje (Die Zeit, 14.2.92) mit seiner Forderung: „Bühne frei für andere, menschenfreundlichere Dramen!“

Inszenierungen hinweg das Urteil zu lesen, die Inszenierung sei ganz gut geglückt, das Stück selbst aber eher schlecht⁶⁴⁴.

Das Spannungsverhältnis zwischen thematischer Breite und idealer Vereinfachung wird in *'Schlußchor'* ungewöhnlich hoch aufgebaut. Vielleicht ist die Polarität im Verhältnis „alltäglicher Einzelheiten“ zu ihrer „Konzentration“⁶⁴⁵ schon so stark strapaziert, dass sich daraus im Rezeptionsvorgang für den Beobachter eine verunsichernde Gleichberechtigung von Unschärfe und Prägnanz ergibt. Die spezielle Rezeption und Rezension von Gräfin Dönhoff forderte den Autor auch diesbezüglich zur Stellungnahme heraus:

„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.“⁶⁴⁶

Sicher ist es eine Zumutung, „die Unschärfe selbst“ zum Helden eines Theaterstücks zu erklären. Diese Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit, die der 'Schwankungsbreite des Realen annähernd Wahrnehmungsgerechtigkeit' gewährleisten soll, leistet jedem erdenklichen Missverständnis Vorschub. Diese Spannung zwischen Deutlichkeit und Vieldeutigkeit favorisierte Botho Strauß schon in seinen Überlegungen als Theaterkritiker⁶⁴⁷. Durch ein solches Verfahren, das für einen Zusammenhang sehr verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten nicht nur zulässt, sondern beabsichtigt, steht der Anspruch auf Interpretierbarkeit grundsätzlich zur Disposition⁶⁴⁸. Das nahezu technisch an einer Wortbedeutung festgemachte Verständnis des vielschichtigen Kunstwerks als 'Ver-Dichtung' einer ebenso vielschichtigen wie inkohärenten

⁶⁴⁴ Vgl. zur Münchner Inszenierung: Ursula Hübner (N.Z.Z., 5.2.91). Hübner beurteilte das Stück als „sprachlich geschraubt bis enigmatisch“ (= verrätselt. Anm.d.Verf.), die Inszenierung aber als „versiert und präzise“. Und: Marion Gräfin Dönhoff (Die Zeit, 26.6.91): „schade, daß so viele begabte Schauspieler und eine glänzende Inszenierung auf ein so ärmliches Stück verwendet werden.“ Auf diese Unterscheidung und ganz ähnliche Urteile verfielen auch Kritiker der Berliner Inszenierung: Vgl. Maria E.Gwalter (N.Z.Z., 6.2.92): „Einem schwächeren Stück hat die Inszenierung auf die Beine geholfen.“ Und Robin Detje (Die Zeit, 8.2.92): „Der Schlußchor ist spielbar, ja. Genießbar ist er nicht.“ Auch Georg Hensel (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.2.92), der die Münchner und die Berliner Inszenierung verglich kam zu dem Schluß, das Stück „Schlußchor ist eine mittlere Lustbarkeit“, aber: „langweilig sind beide Aufführungen nicht eine Sekunde“.

⁶⁴⁵ Begriffe der 'Theaterkritischen Schriften' von Pirandello, Chaos, S. 90.

⁶⁴⁶ Strauß, Auge und Augenblick. Die Zeit Nr. 32, 2. 8. 1991.

⁶⁴⁷ Vgl. Versuch, politische und ästhetische Ereignisse zusammenzudenken, S. 227 f.

Wirklichkeit heißt konkret, dass in einem Satz potentiell sehr viele andere gesprochener enthalten sind⁶⁴⁹. Entgegen den Erwartungen aus dem technischen Konnotationsbereich von Verdichtung sind die drei Akte alles andere als homogen, sondern in strukturalistischer Konsequenz so unzusammenhängend wie die unverdichtet wahr-genommene Wirklichkeit⁶⁵⁰. Die Dramaturgie des Stückes ist derart offen, dass das Stück von der Kritik auch als „völlig undramatisch“ bezeichnet wurde: „die drei Akte formal disparat bis zur Zusammenhanglosigkeit.“⁶⁵¹ Weder ist eine Fabel⁶⁵² auszumachen, noch kann auf den ersten Blick ein Zusammenhang zwischen den Akten in der Handlung durch die Personen, den Ort oder die Zeit hergestellt werden. Die Waghalsigkeit im Experimentieren mit der offenen Form⁶⁵³ hat sich von 'Trilogie des Wiedersehens'⁶⁵⁴ (1976) über 'Groß und Klein' (1978), 'Kaldewey, Farce' (1981) und 'Besucher` (1988) bis zur formalen Selbständigkeit der Dramenteile in 'Sieben Türen' (1988) und 'Schlußchor' (1991) stetig radikalisiert.

⁶⁴⁸ Die Beleuchtung aller Möglichkeiten führt unweigerlich zur Überinterpretation und: „es gibt keine 'Überinterpretation', die nicht auch schon falsch wäre“ Szondi, Über philologische Erkenntnis, S. 14.

⁶⁴⁹ „*In der Sprache ist Verstehen der unterdrückte Anklang tausendfältigen Verstehens.*“ Beginnlosigkeit, S. 36. Anders ausgedrückt: „Jeder gelungene literarische Text birgt ein ‚Versprechen auf mediale und materiale Selbstüberschreitung“. Hier zitiert von Apel über Hans-Ulrich Treichel (Apel, Nur keine Aufregung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.8.200) Vgl. zum Verhältnis von Verdichtung und Bedeutungsvielfalt auch Claude Regy: „Le Simple et l'infini d'un seul regard.“ Regy, Sur Grand et Petit de Botho Strauß. In: Revue d'Esthétique. 1986, Nr. 16.

⁶⁵⁰ Michels brachte das Phänomen einer zerrissenen Einheit und Ganzheit im künstlerischen Verdichtungsvorgang in einen ursächlichen Zusammenhang mit dem Prozess autoreflexiver Kritik der Kunst am eigenen Scheincharakter, der vereinzelt schon im 19. und am deutlichsten im 20. Jahrhundert in Gang kam:

„Als erkennendes und Erkenntnis stiftendes reflektiert das Kunstwerk in der eigenen Gestalt seinen Scheincharakter, es wird fragmentarisch und kritisch. Innerhalb ihres Scheins, versuchen die Werke den Schein selber aufzulösen.“ Michels, S. 146.

⁶⁵¹ Gümbel, Vor dem Reichtum meines Deutschs. Zitty, 5/92, S. 38.

⁶⁵² Ein ähnliches Phänomen stellte Michels auch schon in den frühen Prosaarbeiten fest und interpretierte es dahingehend, daß mit dem Fehlen einer Fabel die Unmittelbarkeit des Gegenwärtigen gesteigert werde: „Wollte man die Fabel der 'Widmung' wiedergeben, dann täuschte man eine Kontinuitätsstruktur vor, die die Behauptung setzte, daß eine Geschichte sei. Diese könnte man nacherzählen, indem man die Fabel wiederholte. Das Geschehen wäre dann als Vergangenes veranschaulicht, nicht als Gegenwärtiges.“ Michels, S. 147.

⁶⁵³ Ausgehend von mehr oder weniger stringenten inhaltlichen und raum-zeitlichen Zusammenhängen experimentierte Strauß vor allem über den Weg der Abstraktion mit der Auflösung konventioneller Sehgewohnheiten zu montierten Splitterstücken, die nur noch mit dem von Volker Klotz eingeführten Begriff der „metaphorischen Verklammerung“ (Klotz, geschlossene und offene Form im Drama, S. 106 f) zusammenzuhalten ist.

⁶⁵⁴ 'Trilogie' spielt zwar in allen drei Akten im selben Raum (Vgl. die Regiebemerkung „*Derselbe Raum*“, Theaterstücke, Bd. I, S. 353 und 378), doch zeigt sich schon hier „die Auflösung der dreiaktigen Struktur“ Plümer, Zur Entwicklung der Dramaturgie, S. 105.

In den meisten Schlußchor-Inszenierungen⁶⁵⁵ wurde der fehlende Personen- und Handlungsstrang dadurch überbrückt, dass offensichtlich und ohne großen Maskierungsaufwand die gleichen Schauspieler in den verschiedenen Akten in verschiedenen Rollen auftraten⁶⁵⁶. Darüber hinaus die Zusammenhänge zwischen den Akten herauszulesen, blieb Sache der Zuschauer.

Auf den ersten Blick ist das Geschehen nur dynamisch, und bei genauerem Hinsehen sind eine Menge versteckter Zusammenhänge, Spiegelungen, Überschneidungen und Verdoppelungen vorhanden. Die Stetigkeit in der Variation des einzigen Motivs⁶⁵⁷ erzeugt die strukturelle Redundanz, die es möglich macht in drei vollkommen verschiedenen Akten je die gleichen Gesichtspunkte wiederzufinden: Gemeinsam ist allen drei Akten die Thematisierung des emergenten Augenblicks, der im I. Akt zwischen Einzelem und Gesellschaft, im II. Akt zwischen Mann und Frau und im III. Akt in einer kleinen intellektuellen Gesellschaft unvermittelt auftaucht und Verwirrung stiftet. Immer geht es um Voraussetzungen und Geschichte des Versagens vor dem großen (emergenten) Augenblick.

Dabei kommt auf der Ebene der Anspielungen vielfach der mythische und stellenweise auch der biblische Subtext zum Vorschein, der im Kontext der szenischen und sprachlichen 'Plattheiten'⁶⁵⁸ die tragische Fallhöhe vor dem uneingelösten Anspruch des Augenblicks um diese archaische Dimension bereichert.

⁶⁵⁵ Von Winter 1990/91 bis Sommer 1992 waren die drei wichtigsten (in zeitlicher Abfolge) an den Münchner Kammerspielen (von Dieter Dorn), im Düsseldorfer Schauspielhaus (von Wilfried Minks) und in der Schaubühne am Lehninger Platz in Berlin (von Luc Bondy). Beachtung fanden auch Inszenierungen in Wiesbaden (von Annegret Ritzel) und Wien (von Hans Hollmann).

⁶⁵⁶ Maja E. Gwalter machte die Doppelbesetzungen Bondys Berliner Inszenierung sogar zum Ausgangspunkt ihrer Interpretation. (Delia wird mit der Photographin identifiziert, ihr voraussehbares Scheitern am Chor wäre dann „im Sinngefüge der Doppelbesetzung eine Art ausgleichender Gerechtigkeit“) Vgl. Gwalter, Deutscher Adler leibhaftig: befreit zum Tod. N.Z.Z., 6.2.1992.

⁶⁵⁷ „Es handelt in allen drei Teilen vom Auge und vom Augenblick, den man nicht gewärtigen, nicht 'sehen' kann.“ s.o.

⁶⁵⁸ Im Gespräch mit Volker Hage sagte Strauß über seine Theaterstücke: „Ich wünschte, es würde einmal jemand sehen, aus wie vielen Substanzen so ein Stück zusammengesetzt ist. Es gibt Passagen, die von einem höheren literarischen Wollen durchtränkt sind, und andere von absoluter Plattheit. Es gibt komische und einsame Stellen. Das interessiert mich: das alles zu bündeln.“ Hage, Schreiben ist eine Séance, S. 200.

Auch wenn das Versagen in jedem Fall tödliche Konsequenzen - und somit jeder Akt seine Leiche hat, kann das Stück insgesamt auch als eine Komödie angesehen werden⁶⁵⁹.

Der zweite Akt, überschrieben mit der Überschrift „Lorenz vor dem Spiegel“ und dem mehrdeutigen Untertitel „Aus der Welt des Versehens“, variiert das Motiv von Auge und Augenblick im zwischengeschlechtlichen Spannungsfeld, das geladen von höchsten Erwartungen, Hoffnungen, Ängsten und Enttäuschungen schon durch die Zudringlichkeit des Auges zu einer konfliktträchtigen Projektionsfläche für die Emergenz wird - jenen „Augenblick, den man nicht gewärtigen, nicht 'sehen' kann“⁶⁶⁰.

Mit den bereits beschriebenen Anspielungen auf den Mythos von Diana und Aktaion⁶⁶¹ und den biblischen Anspielungen auf David und Bathseba erhält diese zeitlose zwischengeschlechtliche Projektionsfläche die entsprechend harte kulturgeschichtliche Hintergrundbeleuchtung. Sie konturiert den Konflikt um verschiedene Deutungen ein und desselben Augenblicks noch schärfer. Auf jener nicht unmittelbar sichtbaren⁶⁶² Motivebene beginnt sich die Handlung in immer deutlicher konzentrischen Anspielungen und Motivzyklen um Probleme der Erkenntnis und der Sprache zu drehen.

Das bereits problematisierte „Versehen“⁶⁶³ ist parallel zur Konkurrenz zwischen biblischen und mythischen Anspielungen dialektisch angelegt. Das Ver-sehen ist vor allem in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes, welcher die Partygesellschaft vor dem Garderobenspiegel vorführt, durchaus auch als ein Ausdruck falschen Sehens, trügerischer Wahrnehmung und Selbstbespiegelung.

Im Gegensatz zu diesen Konnotationen des Trugs wird am Anfang eine Art Offenbarungsakt⁶⁶⁴ dargestellt: Das 'Versehen' ist zuerst der außergewöhnliche Blick auf das gewöhnlich Verhüllte, schamlose 'Ein-sicht' in den Bereich des Tabus und ein offenes Anschauen des 'Geheimen'.

⁶⁵⁹ Vgl. aus der Kritik : Lutz Gümbel (Zitty, 5/92): „Slapstick“, Maja E. Gwalter (Neue Züricher Zeitung, 6.2.92): „Ein Running gag“ und Georg Hensel (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.2.92): Die Figuren „haben scharfe komische Konturen“ .

⁶⁶⁰ Strauß, Auge und Augenblick. Die Zeit Nr. 32, 2. 8. 1991.

⁶⁶¹ Vgl. Kapitel 2.2.

⁶⁶² Darstellbar und reflektierbar erscheint sie vor allem im Kontext der Miniatur- und „Mikro“-Dramen (Vgl. Benjamin Henrichs, a.a.O.) in der zweiten Szene des zweiten Aktes, durch die Dialoge und Monologe vor dem Garderoben-Spiegel der Partygesellschaft durchaus.

⁶⁶³ Vgl. Kapitel 2.2.

⁶⁶⁴ Das lateinische 'Revelatio' heißt wörtlich das 'Wegziehen eines Tuches'.

Die beliebte Aufklärungsmetapher des Theaters, am Anfang, noch vor Erleuchtung der Bühne eine Figur im Dunkel tappen zu lassen⁶⁶⁵, wird zum Beginn des II. Aktes von der hintergründigen Frage verstärkt: „*Kein Licht ... Gibt's nirgends Licht ?*“, um gleich im nächsten Satz die Genesis-Reminiszenz: „es werde Licht“⁶⁶⁶ im neuen technischen Zusammenhang zu persiflieren⁶⁶⁷: „... *Wo ist der Schalter?*“⁶⁶⁸

So irrt der Architekt Lorenz durch das Haus seiner Kundin Delia, reißt versehentlich die falsche Türe auf und sieht im ersten Licht geblendet die Nacktheit seiner Auftraggeberin - ein Anblick, der ihn im Verlauf der weiteren Verwicklungen des zweiten Aktes so weit verstrickt, dass er ihm schließlich das Leben kostet⁶⁶⁹.

Gleichsam als Gegenentwurf zum gewaltsamen Ausbruch jener unumstößlichen Logik, die in jedem Anfang auch das Ende schon zwangsläufig inbegriffen sieht, fließt in den Dialog dieser Szene eine biblische Anspielung auf die Geschichte von David und Bathseba ein.

Das in vielfältigen Ebenen und Bedeutungen changierende Kundengespräch zwischen Lorenz und Delia, in dem neben der Erörterung verschiedener architektonischer Lösungen auch der 'Vorfall' und die möglichen Konsequenzen immer wieder angeschnitten werden, gerät auch auf dem Gebiet der Architektur schon zur doppelbödigen Diskussion um eine besonders interessante biblische Topographie - die Dachterrasse. Schon in der biblischen Tradition verbinden sich mit diesem Ort die bekannten Gefahren der Ausgesetztheit, Offenheit und Ungeschützttheit, denen auch architektonisch abgeholfen werden kann⁶⁷⁰.

⁶⁶⁵ Vgl. Den Anfang des Stückes „Ich Feuerbach“, von Tankred Dorst, oder den lange hinausgezögerten, bzw. auf Tappen und Schlurfen reduzierten Auftritt des „John Gabriel Borkmann“ am Anfang des gleichnamigen Theaterstückes von Henrik Ibsen.

⁶⁶⁶ Gen 1.3.

⁶⁶⁷ Vgl. auch die technische Aktualisierung biblischer Lichtmetaphorik am Anfang des Stückes „Merlin oder das wüste Land“ von Tankred Dorst:

„Der von tausend Glühbirnen illuminierte Christus vertreibt die heidnischen Götter. Blitze zerreißen den Himmel. Gebrüll. Schrilles Gekreisch. Scheinwerfer stöbern die heidnischen Götter auf. Sie fallen von hoch oben ins Dunkel. Sie flüchten in die Wälder, sie verstecken sich in den Städten.“ Dorst, Merlin. S. 19.

⁶⁶⁸ Theaterstücke, Bd. II, S.426.

⁶⁶⁹ Vgl. die Anspielungen zum Mythos von Diana und Aktaion in Kapitel 2.2.

⁶⁷⁰ Im fünften Buch Mose, Deuteronomium, Kapitel 22 wird im Kontext etlicher praktischer Regelungen problematischer Alltagsfragen auch auf die Gefährlichkeit von Dachterrassen und die möglichen architektonischen Maßnahmen hingewiesen. Neben den verschiedensten sozialen und juristischen Problem, zwischen Fragen der Kredithilfe, des Erbrechts, der Schonung des Baumbestands oder des Umgangs mit gefundenem Gut findet man als einziges architektonisches Problem das der Dachterrasse:

Der Dialog ist zu lang und im Detail zu beziehungsreich, um in jeder Entfaltung seiner Ambiguität, semantischer Parallelen und morphischer Überschneidungen der verschiedenen Bedeutungsebenen analytisch erschlossen zu. Etwas längere Zitate, immer noch unvollständige Ausschnitte, geben davon eine Vorstellung:

- „Delia: Ah! Die Entwürfe haben Sie schon mitgebracht? Das ging schnell. Sie greifen wohl auf Erprobtes zurück?
- Lorenz: Im Gegenteil. Ich streikte ein Weile nach unserem letzten Gespräch. Ich laborierte an ihrer Idee herum, sie sprachen von einer Art Patio innerhalb des Dachbereichs
- Delia *nebenbei, indem sie die Entwürfe betrachtet:* Das hätte nicht passieren dürfen, mein Lieber.
- Lorenz *ebenso:* Entschuldigen Sie: ein Versehen. /.../
- Delia: /.../ Liegt der Patio bei Ihnen ganz unter freiem Himmel? Soll er kein Schutzdach haben?
- Lorenz: Muß das sein? Eine fahrbare Dachkonstruktion für diese Fläche, das bringt Ihnen Mehrkosten von fünfzig bis siebzigtausend Mark. /.../
- Delia: Man wird die Ecke aber wenigstens begrünen dürfen? Das Schlimmste ist: mag kommen was will. Sie haben im Versehen schon alles gesehen /.../
- Lorenz: Die Stufen gefallen mir dort überhaupt nicht mehr. Sie schneiden in den Raum. *Er geht zur zweiten Stellwand, befestigt einen anderen Entwurf.* Jetzt glaub ich, laufe ich rot wie ein Puter an, jetzt erst, wo wir davon sprechen, erscheinen Sie mir hüllenlos ...
- 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. 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.
- Lorenz: Also gut. Unterbrechen wir den Dachausbau. Beugen wir uns ungestört über den Vorfall, wie er nun einmal

„Wenn du ein Haus baust, sollst du um die Dachterasse eine Brüstung ziehen, Du sollst nicht dadurch, daß jemand herunterfällt, Blutschuld auf dein Haus legen.“ Dt 22,8.

geschah. Überlassen wir uns seiner kaltblütigen
Erörterung.

Delia: Die Auslegung wird Sie töten, Fremder. Vorsicht!“⁶⁷¹

Der sich hier einbildet, 'kaltblütig' erörtern zu können, ist in Wahrheit schon heiß entflammt, während auf der anderen Seite bei Delia die emotionale Verwirrung des Vorfalls zunächst in kühle Ablehnung⁶⁷², dann auch in Hass, Wut und Rache umschlägt. Diesen beiden konträren emotionalen Reaktionen sind zwei konträre Anspielungen auf Urbilder verschiedener Provenienz zugeordnet: Während Delia in ihrer Version der Geschichte auf den Mythos von Diana und Aktaion anspielt, beruft sich Lorenz in seiner Sicht der Dinge auf die biblische Geschichte von David und Bathseba. Abgesehen von der Motivgleichheit der beim Baden beobachteten Nacktheit bzw. des zudringlichen, verbotenen Blickes gibt es kaum mehr Gemeinsamkeiten zwischen den Geschichten und also auch keine Verständigungsmöglichkeit zwischen Lorenz und Delia. Der weitere Verlauf des Stückes wird zwar der fatalen Gewalt des Mythos recht geben, doch es lohnt sich auf den biblischen Einspruch etwas genauer einzugehen⁶⁷³, auch wenn es sich im Kontext der Handlung nur um den kleinen vergeblichen Versuch handelt, der unerwarteten, leicht verunglückten aber immer noch ambivalenten Situation des „Versehens“ eine vergleichsweise glücklichere Wendung zu geben:

„Lorenz: 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 sandte einen Boten hin und ließ sie holen. Und da sie zu ihm hineinkam, schlief er bei ihr.

Delia: Sie aber reinigte sich von ihrer Unreinigkeit und kehrte wieder zu ihrem Haus. Es gibt ein zweites Waschen in der Geschichte.“⁶⁷⁴

Die Funktion dieser biblischen Anspielung ist im Kontext des spannungsgeladenen Dialogs als Antwort auf die vorausgehende Anspielung

⁶⁷¹ Theaterstücke, Bd. II, S. 427 f.

⁶⁷² „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.“ A.a.O., S. 429.

⁶⁷³ Wolfgang Braungart sieht im Namen noch eine weitere biblische Anspielung: „Angespielt wird /.../ im Namen Delia auf die Geschichte von Samson und Delia (Buch Richter)“. Braungart, Theophane Herrlichkeit, S. 308.

⁶⁷⁴ A.a.O., S. 430.

aus der griechischen Mythologie⁶⁷⁵ unschwer zu durchschauen: Lorenz versucht gegenüber Delias Wut und Rachephantasien die für ihn vorteilhaftere Version einer Deutung des peinlichen Vorfalles ins Spiel zu bringen.

Sein Versuch, in der Rolle eines König David nicht nur die eigene Haut zu retten, sondern im Schlagabtausch der kulturgeschichtlichen Anspielungen auch noch die des streitbaren Gegenübers zu gewinnen, wirkt zunächst vor allem ein wenig lächerlich. Zu durchsichtig sind die ungestümen Eroberungsabsichten und zu unglaubwürdig vertritt er die Attitüde des archaischen Machismo. Durch den weiteren Verlauf der Geschichte ist die Figur des Lorenz schon zu sehr auf die närrische Rolle des ‚versehentlich‘ in die falsche Frau vernarrten Liebesabenteurers festgelegt.

Ein Vergleich dieser biblischen Anspielung auf David und Bathseba mit der entsprechenden Textstelle im 2. Buch Samuel zeigt, dass der Beginn der Geschichte nur wenig verkürzt, stellenweise sogar wörtlich zitiert ist. An der entscheidenden Stelle, dem Vorgang des Waschens und seiner Bedeutung im Kontext der Geschichte wurde die zentrale Metapher in Delias Erwiderung jedoch falsch interpretiert oder einfach missverstanden. Im grammatischen Detail einer Zeitform des reflexiven Verbs 'sich waschen' liegt der kleine Unterschied. Der biblische Text redet davon, dass Bathseba sich gewaschen *hatte* als sie zu David kam: „Als David einmal zur Abendzeit von seinem Lager aufstand und auf dem Flachdach des Königspalastes hin und her ging, sah er von dort aus eine Frau, die badete. Die Frau war sehr schön anzusehen. David schickte jemanden hin und erkundigte sich nach ihr. Man sagte ihm: Das ist Bathseba, die Tochter Ammiëls, die Frau des Hetiters Urija. Darauf schickte David Boten zu ihr und ließ sie holen, sie kam zu ihm und er schlief mit ihr – sie hatte sich gerade von ihrer Unreinheit gereinigt. Dann kehrte sie in ihr Haus zurück. Die Frau war aber schwanger geworden und schickte deshalb zu David und ließ ihm mitteilen: Ich bin schwanger.“⁶⁷⁶

Delias Einspruch lautete: „Sie aber reinigte sich von ihrer Unreinigkeit und kehrte wieder zu ihrem Haus. Es gibt ein zweites Waschen in der Geschichte.“⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ „Delia: Den Erblicker zu zerreißen birgt die Gefahr aus jedem seiner Fetzen wüchs ein neuer. Ein Arm ein Rippenbogen, ein Knie, ein Stück vom Hals: jedes Teil ein neuer Ganzer. Und außerdem sind keine Hunde hier. Nichts könnte ich pfeilschnell umgestalten. Keinen Hirschbalg mit dem Jäger stopfen. Ihr Untergang muß neu erfunden werden.“ A.a.O., S. 429. S.o. Kapitel 2.3.

⁶⁷⁶ 2 Samuel 11, 2-5.

⁶⁷⁷ Theaterstücke, Bd. II, S. 430.

Das Waschen wird hier wie eine Reinigung von Davids frevelhafter Zudringlichkeit verstanden. Es ist so wie Delia es den zweifelhaften König-David-Phantasien ihres Besuchers entgegenhält nur symbolisch oder hygienisch oder auch als verspäteter Verhütungsversuch interpretierbar. In der biblischen Geschichte hat die Erwähnung des Waschens eine Bedeutung, die späten Lesern dieser Geschichte, den späten christlichen, aber auch den rein literarisch Interessierten und den symbolischen Interpreten nicht mehr unmittelbar zugänglich ist. Der erklärende Hintergrund dieses Details ist die kultische Unterscheidung von der Reinheit und Unreinheit der Frau, die den Frauen sieben Tage nach der Regel eine ausgiebige Reinigung vorschreibt⁶⁷⁸. Ihren Ursprung hat diese Vorschrift in den Gesetzen der Thora (Vgl. Levitikus 15, 19 ff), die deswegen jüdischen Zuhörern nicht näher erklärt werden musste: in der biblischen Geschichte gilt die Waschung Bathsebas *vor* ihrem Besuch bei David als Beweis ihrer periodischen Empfängnisbereitschaft, so dass für die im übernächsten Satz erzählte Schwangerschaft Bathsebas gegen jeden Zweifel an der Vaterschaft auch juristisch unmissverständlich David verantwortlich ist. Das Missverständnis des Waschens in der biblischen Anspielung bei Botho Strauß assoziiert im Unterschied zum biblischen Urtext in diesem Detail der Reinigung *nach* dem Besuch bei David schon das Schuldhaftige in Davids Verhalten, indem es seine Zudringlichkeit als abzulehnende Verunreinigung wertet.

Die Aufklärung der Schuld Davids findet in der biblischen Erzählung erst viel später durch den Propheten Nathan statt, der David durch die Erzählung der Parabel vom Raub des Reichen das eigene Todesurteil entlockt: „Da geriet David in heftigen Zorn über den Mann und sagte zu Nathan: So wahr der Herr lebt: Der Mann, der das getan hat, verdient den Tod. /.../ Da sagte Nathan: du selbst bist der Mann.“⁶⁷⁹

Für Lorenz wichtig ist an der Anspielung auf die Geschichte von David und Bathseba offensichtlich nicht so sehr der todeswürdige Übergriff, also die Schuld Davids, sondern die Tatsache, dass David mit und trotz seiner Schuld

⁶⁷⁸ Vgl. G. Hentschel in seinem Kommentar zu 2 Samuel: „Der Rückblick auf die Reinigung nach der Menstruation stellt sicher, daß Bathseba bisher noch nicht schwanger war.“ Hentschel, 2 Samuel, Die neue Echter Bibel, S. 46. Etwas zurückhaltender Interpretiert H.W. Hertzberg die Stelle: „Erwähnt wird nur, daß es die vorangegangene Waschung, die Davids Sinnlichkeit geweckt hat, mit den Bräuchen der Heiligung nach der monatlichen Unreinheit zu tun gehabt hat. Vielleicht wird das auch deswegen hervorgehoben, weil dieser Zeitpunkt nach der schon in alten Zeiten bekannten Erfahrung als besonders empfängnisgünstig gilt.“ Hertzberg, Die Samuelbücher, Das AT Deutsch, Bd. I0, S. 254.

⁶⁷⁹ 2 Samuel 12, 5 und 7.

weiterlebt. Im Unterschied zu der Geschichte von Aktaion, dessen unschuldiger Übergriff sich nur auf den verbotenen Augen-Blick bezog, erzählt der biblische Stoff von Versehen, Vergehen, Strafwürdigkeit und Strafe in so vollkommen anderen Kategorien, dass er sich für Lorenz vergleichsweise als Inbegriff von Hoffnung eignet, obwohl auch der biblische Text von Vergehen und Strafe erzählt.

Auf diese Ebene der Geschichte verweist der zunächst eher rätselhafte Hinweis Delias: „Es gibt ein zweites Waschen in der Geschichte“. Dieses 'zweite Waschen' hat gerade als Anspielung auf die Ebene des Schuldhaften im Verhältnis zwischen David und Bathseba einen biblischen Hintersinn, der sich auch inhaltlich als Einspruch einer modernen Frau gegen diesen mächtigen Mann der Geschichte, den Lorenz, treffend in den Zusammenhang des Streites fügt. Tatsächlich gibt es auch in der biblischen Geschichte ein zweites Waschen, das mit dem Konfliktfall der verschiedenen möglichen Interpretation eines Vorfalls hinsichtlich Schuld und Vergeltung in direktem Zusammenhang steht. Das 'zweite Waschen in der Geschichte' ist jedoch ein Waschen Davids. Das Prophetenwort Nathans hatte David wissen lassen, dass nicht der König selbst, wohl aber das im Ehebruch gezeugte Kind sterben wird. Als das Kind dann wirklich krank wird, versucht der König sieben Tage lang den Tod des Kindes abzuwenden indem er trauert, fastet und auf dem Boden schläft. Nach dem Tod des Kindes wird von einem zweiten Waschen in der Geschichte erzählt, das selbst die Diener Davids in Staunen versetzt, denn er hatte so streng getrauert, dass es zunächst keiner der Diener wagte, ihm den Tod des Kindes zu vermelden - *„David jedoch sah, daß seine Diener miteinander flüsterten, und merkte daran, daß das Kind tot war. Er fragte seine Diener: Ist das Kind tot? Sie antworteten: Ja, es ist tot. **Da erhob sich David von der Erde, wusch sich, salbte sich, wechselte seine Kleider, ging zum Haus des Herrn und warf sich davor nieder. Als er dann nachhause zurückkehrte, verlangt er zu essen. Man setzt ihm etwas vor und er aß. Da fragten ihn seine Diener: Was soll das bedeuten, was du getan hast? Als das Kind noch am Leben war, hast du gefastet und geweint. Nachdem das Kind aber tot ist, stehst du auf und ißt. Er antwortete: /.../ ich dachte: Wer weiß, vielleicht ist der Herr mir gnädig, und das Kind bleibt am leben. Jetzt aber, da es tot ist, warum soll ich da noch fasten? Kann ich es zurückholen? Ich werde einmal zu ihm gehen, aber es kommt***

*nicht zu mir zurück. Und David tröstete seine Frau Bathseba; er ging zu ihr hinein und schlief mit ihr. und sie gebar einen Sohn, und er gab ihm den Namen Salomo. Der Herr liebte Salomo“.*⁶⁸⁰

Etwas von der Aufregung der Diener über die Pietätlosigkeit Davids liegt auch in Delias erregter Anspielung: „es gibt ein z w e i t e s Waschen in der Geschichte“. Im Zusammenhang aller vorausgehenden und aller folgenden Themen und Teilen des Dialogs zwischen Lorenz und Delia ist dieses von Delia falsch zitierte aber auch im biblischen Sinn richtig interpretierbare Detail, die Erregung über die Rolle des Waschens in der biblischen Anspielung ihres Gegenübers der einzige kurze Moment, in dem von annähernd derselben Sache die Rede ist. Ansonsten sprechen die beiden jeweils von vollkommen verschiedenen Dingen. Delia benennt das Unüberwindliche: „Da empfinden Opfer und Täter offenbar nicht das selbe“⁶⁸¹. Die Unvereinbarkeit der Perspektiven kulminiert in der grundsätzlichen Disparität der Anspielungen auf Bathseba Schicksal mit David einerseits und auf Aktions Schicksal mit Diana andererseits. Das Missverstehen zwischen Lorenz und Delia zeichnet sich schon ab: Während er von Kunst spricht, in der Manier von Goethes lyrischer Kunstreflexion von der Natürlichkeit in der Kunst schwärmt und das im Versehen Erblickte mit der berückenden Schönheit in Frauenbildern von Edgar Degas vergleicht⁶⁸², sieht sie sich nur beleidigt, herabgesetzt, eingereicht in eine „Galerie von Aktmodellen“⁶⁸³.

Diese reduzierten Kommunikationsmöglichkeiten und die extremen Ausschläge verfehlter Verständigung, die sich auf der Ebene der Anspielungen zuspitzen zu einer unmittelbaren Konfrontation zwischen dem griechischen, mythischen Zitat auf der einen und dem biblischen Gegenentwurf auf der anderen, kumulieren im zweiten Akt in der zweiten Szene. In dieser Partyszene, in der sich Lorenz vergeblich Delia gegenüber zu erklären versucht, gerät der ursprüngliche Konflikt um die Deutung des Vorfalls mehr und mehr zu einem Kampf um die Sprache bzw. gegen die Sprache. So expandiert die

⁶⁸⁰ 2 Samuel 12, 19-24 (Hervorhebung vom Verfasser).

⁶⁸¹ Theaterstücke, Bd. II, S. 428.

⁶⁸² „Lorenz: Denken Sie an die Frauen nach dem Bad, die der alte Degas von Mal zu Mal schöner gekrümmt, schöner gerundet, zu ihrem Fuß gerückt, die Zehen trocknend, immer deutlicher, immer entblößter gemalt hat, bis er, an der Grenze des Erlahmens, ihre Nacktheit endlich e r s c h a f f e n hatte - bis das Gesicht ihres Leibes hervortrat. Solche Schönheit muß erst erschaffen werden! Die Welt ist wirklich leer, das ist kein bitteres Wort, das ist die nüchterne Physik, wirre schwarze Strahlung alles, wenn nicht das Auge Schöpfer wär!“ Theaterstücke, Bd. II, S. 429.

⁶⁸³ A.a.O.

konfliktträchtige Unmöglichkeit, sich über Schuld und Unschuld des verbotenen bzw. versehentlichen Blickes zu verständigen zur umfassenden Krise der Sprache und es entbrennt ein nicht zu gewinnender autoaggressiver Kampf zwischen Sprecher und Sprache. Nach Hans Blumenberg ist dieser Konflikt auch nüchtern als die poetologische Fragestellung beschreibbar, „was der Sprache zugetraut wird, ob man sich ihr als dem leitenden Konstruktionsgrund überläßt oder sich ihr als dem zu bewältigenden Material, dem zu bezwingenden Widerstand gegenüber sieht“⁶⁸⁴.

Am sperrigen und ungelenken Umgang mit seiner Sprache verzweifelt Lorenz so effektiv, wie gewisse Slapstickhelden aus der Stummfilm-Ära an den normalen kleinen Alltagsproblemen und der ewig gegen sie verschworenen Tücke des Objekts: „Ich stehe wie gelähmt vor dem Reichtum meines Deutschs.“⁶⁸⁵

Die Suche nach den richtigen Worten, die den hohen Anspruch erfüllen müssen, nicht nur dem Augenblick angemessen zu sein, sondern das Glücken dieses Augenblicks sprachlich zu bewirken oder - im Fall des Versagens - ihn zu verderben, ist das zentrale Thema des zweiten Aktes.

Vergeblich versucht Lorenz vor dem Spiegel, sich sein Deutsch dienstbar zu machen. Das Spiegelbild, das nur optisch als Korrektiv zu gebrauchen ist, sucht Lorenz immer wieder, um die Wirkung seiner Worte zu prüfen und zu verbessern⁶⁸⁶. Die Komik dieser Bemühungen um Klugheit und Brillanz im Ausdruck liegt nicht nur an den ulkigen Ergebnissen - sie entsteht vor allem im Kontrast zur Größe des erwarteten Augenblicks, dem seine 'weltliche Klugheit'⁶⁸⁷ und die Zweckmäßigkeit und 'Mittelmäßigkeit' aller Sprachtaktik hoffnungslos unterlegen sind. Lorenz wird im zweiten Teil des zweiten Aktes auf seinem Weg des Scheiterns liebevoll lächerlich gemacht: Die verzweifelten Versuche, mit der richtigen sprachlichen Leistung den Augenblick gefügig zu machen, wirken rührend hilflos: Wie mit einem unhandlichen Werkzeug kämpft Lorenz mit der Sprache den tragikomischen Ringkampf der Brauchbarkeit. Indem sie sich gegen den Gebrauch sperrt, bleibt von der

⁶⁸⁴ Blumenberg, Sprachsituation und immanente Poetik. S. 141.

⁶⁸⁵ A.a.O., S. 433.

⁶⁸⁷ Kierkegaard schrieb dazu (kurz vor seinem Tod in der letzten Nummer seiner Zeitschrift) unter dem Titel „Wann kommt der 'Augenblick'?“: „Wofern nichts anderes ins Spiel kommt als weltliche Klugheit und Mittelmäßigkeit, kommt der Augenblick nie. Es kann 100 000 und Millionen von Jahren andauern, ständig dasselbe: vielleicht sieht es so aus, als müsse er jetzt bald kommen; solange aber nur weltliche Klugheit und Mittelmäßigkeit u. dgl. herrschen, kommt der Augenblick nicht, sowenig wie Unfruchtbarkeit Kinder erzeugt.“ Kierkegaard, Der Augenblick, S. 253.

Sprache über den komischen Effekt hinaus ein Eindruck ihrer autonomen Würde:

„Jede verfehlte Sprachleistung, [...] jeder Ausbruch ihres Unvermögens, ihrer Selbstentfremdung führt zu einer Rückung, zu einer Strukturverbesserung im Innern, in der Kernmacht der Sprache. Ihr 'heiliger Bezirk' wird umso stiller und anziehender, je ohnmächtiger draußen in der Breite mit ihr operiert, herumgewörtert wird. [...] Die Sprache soll keiner Kommunikation 'dienen', sie soll *communio* sein jederzeit: wie Christen in jeder Epoche gleichzeitig sind mit Christus (Kierkegaard), so Sprache zu jeder Zeit einig mit ihrer Stiftung, ihrem schöpferischen Element [...]. Es gibt keinen nicht-werdenden Augenblick, keine Nicht-Neuigkeit der Sprache.“⁶⁸⁸

Das Verhältnis dieses Liebesritters 'von der traurigen Gestalt' zu seiner Sprache gleicht immer mehr dem Verhältnis zu Delia und gibt damit dem zentralen Motiv des Augenblicks eine weitere Bedeutung, die in wirkungsvoller Spannung zur biblischen Anspielung in der vorausgegangenen Szene steht.

Der Versuch des Architekten, mit Sprachgewalt die widrigen Umstände zu beherrschen, versagt so vollkommen, als gälte es mit Lorenz den 'Mann des Augenblickes' von Kierkegaard zu kontrastieren:

„nur wenn der Mann da ist und wenn er so viel wagt, wie gewagt werden muß (was weltliche Klugheit und Mittelmäßigkeit gerade vermeiden will), dann ist der Augenblick da - und dem Manne des Augenblicks gehorchen dann die Umstände.“⁶⁸⁹

Das Scheitern des Augenblicks geht einher mit einer Umkehrung dieses Verhältnisses vom Gehorchen der Umstände zur Hörigkeit des Menschen unter schicksalhaft ausgemalten 'Umständen'⁶⁹⁰.

Konkret versagt Lorenz bei dem Versuch, die Sprache für den Augenblick zu instrumentalisieren :

„Die Sprache, kaum verlautet, liegt auch schon wie ein leeres schrumpeliges Glitzerkostüm im Arenastaub, das eine Tänzerin vom Hochseil abwarf in heiligem Zorn über die wiederholten Fehlgriffe ihres Partners.“⁶⁹¹

⁶⁸⁸ Beginnlosigkeit, S. 108 f.

⁶⁸⁹ Kierkegaard, Der Augenblick, S. 253.

⁶⁹⁰ Die 'Umstände' bekamen ihren Nimbus der Unentrinnbarkeit schon mit der Anspielung auf die griechische Mythologie nach dem ersten 'Versehen'.

Das offene Scheitern der sprachlichen Möglichkeiten stürzt schließlich auch die Liebe ins Verderben ihres halluzinatorischen Spiegelbildes. Wie im I. Akt des Stückes, in dem der Photograph von der Menge zerrissen wird, hat dieses Scheitern vor dem Augenblick und vor dem Spiegelbild einen deutlich erkenntniskritischen Hintergrund: Wo im I. Akt das Medium Fotografie den Vordergrund des Bühnengeschehens beherrscht und die Meute dem Fotografen und seiner beschwörenden Apologie „Erkannte wollen Sie sein!“ eine deutliche Absage erteilt, da dominiert hier „*in der Mitte der Szene ein sehr großer gekippter Spiegel*“ die Bühne⁶⁹².

Im Zentrum des Geschehens nehmen im zweiten Akt die biblische Erkenntnismetapher von Mann und Frau⁶⁹³ und die Metapher des 'unverhüllten Anblicks' eine so exponierte Stellung ein, dass man eine deutliche Parallele zwischen dem Medium 'Fotografie' und dem Medium 'Spiegelbild' feststellen kann. Das gezeigte Versagen aller Medien - einschließlich der Sprache - ist ein unübersehbares Kennzeichen Straußscher Erkenntniskritik. Die Entsprechungen zwischen Fotografie und Bespiegelung aus dem Blickwinkel des menschlichen Misstrauens gegenüber der Objektivierung hat Walter Benjamin 'Das Befremden' genannt, als er Wirkung des fotografischen Abbilds beschrieb: „Das Befremden [...], ist von Haus aus von der gleichen Art, wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel“⁶⁹⁴.

Schon im ersten Theaterstück „Die Hypochonder“ (UA 1972) wurde das Thema der Selbstreflexion der Personen, die fundamentalen Täuschungen und Enttäuschungen über ihre eigene Wirklichkeit zu einem philosophischen Spiel mit der Frage nach dem Subjekt der Geschichte⁶⁹⁵, das bis zu

⁶⁹¹ Fragmente der Undeutlichkeit, S. 46.

⁶⁹² Theaterstücke, Bd. II, S. 430.

⁶⁹³ S.o., Kap. IV.2.2. und vgl. den synonymen Zusammenhang zwischen Erkenntnis und Geschlechtsbeziehung. Gen. 4, 1.: „Adam erkannte seine Frau; sie wurde schwanger“.

⁶⁹⁴ Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 31.

⁶⁹⁵ Vgl. Richard Herzingers erkenntnistheoretische Deutung zu „Die Hypochonder“ von Botho Strauß in: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000, S.715: „Die Figuren täuschen sich über ihr eigenes Leben, irren sich über Ursachen und Folgen ihrer Taten und darin, wieviel Macht sie über ihr eigenes Schicksal besitzen. Soziale und gesellschaftliche Ordnungen gehen aus dem Leim, weil sich Identität und damit auch Wahrnehmung von Wirklichkeit auflöst. /.../ Nichts ist wie es scheint. Deshalb wird die Sprache auch als Spiel verfügbar. Selbstreflexion bringt keine Wahrheit hervor, sondern nur Zeichen. /.../ Strauß' Figuren sind ‚Hypochonder‘, weil sie sich ihre Wirklichkeit nur einbilden. Der frühe Botho Strauß beschränkt sich auf die Diagnose des fortschreitenden Realitätsverlustes, den die moderne (bürgerliche) Welt in dieser Sprach- und Bewußtseinsentleerung erleidet. Undeutlich bleibt, ob Strauß diesen Zusammenhang als unentrinnbar betrachtet, oder ob er einen Weg zurück zur authentischen Wirklichkeit und

„Lotphantasie“ (UA 1999) immer wieder als eine zentrale Frage im dramatischen Werk von Botho Strauß auftaucht⁶⁹⁶.

Indem Strauß Fotografie und Bespiegelung als Problem der Imitation und Selbstimitation darstellt, tritt er in einen der ältesten literarischen und philosophischen Erkenntnisdiskurse ein. Platons Klassifizierung der Möglichkeiten aus dem Höhlengleichnis⁶⁹⁷ käme dem Straußschen Vergleich zwischen Fotografie und Spiegel nahe und – was hinsichtlich des Straußschen Kunstdiskurses interessant ist – einem Vergleich zwischen Kunst und Spiegel zugute: Dem Spiegelbild (den 'Dingen im Wasser') wurde von Platon keine größere Erkenntnisqualität zugesprochen, als den 'Bildern der Menschen'⁶⁹⁸. In diesem Punkt könnte 'Schlußchor' als moderne Version des Höhlengleichnisses gelten, wäre da nicht das verkehrte Gefälle auf dem 'Weg der Erkenntnis': Während die Figuren Platons ans Licht der Erkenntnis klettern, stürzen die Straußschen Figuren tief in die Verwirrung⁶⁹⁹.

Der Spiegel zeigt sowohl von dem sich bespiegelnden Selbst als auch von der Welt, die der Betrachter im Spiegel 'hinter sich gelassen hat'⁷⁰⁰, nicht die Wirklichkeit, sondern nur Abbilder⁷⁰¹, phänomenologisch gesehen Nicht-Objekte⁷⁰²: Löcher in der Welt⁷⁰³.

Zum *Circulus vitiosus* dieser Löcher wird die Bespiegelung im zweiten Akt, an dessen Ende der Protagonist versehentlich eine Pistole in die Hand spielt

damit auch zu einer authentischen Sprache erhofft. Jakob, der Übervater, ist in den Hypochondern eine Schöpferfigur, so etwas wie das personifizierte Subjekt der Geschichte. Er hat die Geschicke Nellys gelekt, ohne daß sie es merkte. Als sie dies erkennt, überläßt er sie sich selbst. Aber die Freiheit, in die er sie entläßt, ist nur eine andere, im Grunde noch ausweglosere Form der Unfreiheit.“

⁶⁹⁶ Vgl. Kapitel 3.5. und Theaterstücke, Bd. III, S.372.

⁶⁹⁷ Vgl. auch die erkenntniskritischen Anspielungen auf Platons Höhlengleichnis in 'Angelas Kleider', Theaterstücke, Bd. II, S. 487 ff.

⁶⁹⁸ Vgl. Platon, Der Staat, 7. Buch, 3.3. Werke, Bd. IV, S. 514 f.

⁶⁹⁹ Vgl. auch die „Schlußchor“-Interpretation und die medienkritische Assoziation auf das Höhlengleichnis bei Steffen Damm, Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Werken von Botho Strauß, S. 38. Damm sieht im geschlossenen Rund der Höhle auch das passende „topographische Vorbild“ für den zyklischen Zeitbegriff „in der platonischen Höhle, deren Bewohner in einer Art medientheoretischen Urszene die Trugbilder des Feuerscheins an den Wänden mit der Wirklichkeit selbst verwechseln“.

⁷⁰⁰ Vgl. Landauer, Skepsis und Mystik, S. 2.

⁷⁰¹ Schon Meister Eckehart kam bei der Erörterung der Frage, wo man das Sein des Spiegelbilds zu suchen habe, „im Spiegel oder in dem, wovon es ausgeht“ zu dem Ergebnis: „Es ist eigentlicher in dem, wovon es ausgeht. Das Bild ist in mir, von mir, zu mir.“ Meister Eckehart: Deutsche Predigten und Traktate. (Hg.: Josef Quint) München, 1963., S. 199. Vgl. Peez, S. 13.

⁷⁰² Vgl. Barthes, S. 126.

⁷⁰³ Vgl. den Schriftsteller Peter in „Trilogie des Wiedersehens“, der auch diese Theorie von Barthes zitiert. Theaterstücke, Bd. I, S. 339. Vgl. dazu Kazubko, S. 28.

bekommt und sich mit einem Loch im Kopf aus der verwirrenden Welt stiehlt . Der vergebliche Versuch, im Zwiegespräch mit dem Spiegel die eigenen Möglichkeiten und Wirkungen zu erkennen und zu optimieren, denunziert einen modernen Selbstverwirklichungsmythos als Verwirrung. Das Motiv des 'Versehens' aus der ersten Szene verändert seine metaphorische Bedeutung durch das 'Versehen' im Spiegel: Aus einer Erkenntnismetapher, die den Anblick einer 'unverhüllten' Frau für den Augenblick einer unverhofften Einsicht in die 'nackte Wahrheit' nimmt, entsteht vor dem Spiegel eine Metaphorik des Irrtums: Das 'Ver'-sehen wird zum 'falschen' Sehen, das sich selbst 'in die Tasche lügt'⁷⁰⁴. In der Verwirrung führt der Wirklichkeitsverlust zum Verlust des Lebens. Steffen Damm⁷⁰⁵, hat in seiner Schlußchor-Analyse aus der kurzen Sentenz, die der Photograph im ersten Akt kurz vor der Zerreißung durch den Mob des Chores zu seiner Verteidigung vorbringt seine „Theorie des Versehens“⁷⁰⁶ entwickelt. Der Hinweis auf das allegorische Auge Gottes, das im symbolischen Dreieck der Trinität noch barocke Kirchendecken zierte, das der „Photograph vor seiner Überwältigung dem Chor noch zu bedenken gibt, zielt auf eine theologische Rechtfertigung seiner Anwesenheit als konstituierende Bezugsgröße einer ansonsten unbeglaubigten Subjektpräsenz: ‚Sein ist Gesehenwerden‘.⁷⁰⁷ Damm hält diesen Ansatz für „ketzerisch“⁷⁰⁸. Inwiefern das in der biblischen Tradition verwurzelte Bild dennoch als Schlüsselsentenz der Lesbarkeit des Straußschen Welt- und Selbstverständnisses dennoch dienlich sein kann, kann abschließend erst am Ende der analytischen Arbeit erwogen werden⁷⁰⁹.

⁷⁰⁴ 'vernarrt' (verliebt), 'vernagelt', 'verbohrt' wären entsprechende metaphorische Adjektive dieses 'Versehens'. Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 439:

„Henriette: Du: Tss ... wie eine Fliege an der Scheibe, obwohl nebenan das Fenster offensteht! Du zupfst an einer Frau, die gerade überschwenglich mit einem anderen zugange ist, diesem neuen Schwarm aus der Schweden-Kolonie.

Lorenz: Überschwenglich? [...] Sie legt ihm nicht einmal die sanften Hände um die Faust, wenn er ihr Feuer gibt! [...]kennt man schließlich von jedem windigen Balkon in einer Nacht, kennt man anfangs von so ziemlich jeder Frau, die langen Hände, die sich sanft um deine Faust legen, wenn du das Feuer hältst ...“

⁷⁰⁵ Vgl. Damm, Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Werken von Botho Strauß, S. 62 ff.

⁷⁰⁶ So die Kapitelüberschrift (a.a.O.): „Vor dem Spiegel. Zu einer Theorie des Versehens“.

⁷⁰⁷ A.a.O., S. 62. Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 422.

⁷⁰⁸ „Ketzerisch ist diese Formulierung insofern, als sie die Existenz Gottes kausal von seiner Wahrnehmung durch den Gläubigen abhängig macht. Gott ist in dieser Lesart das Resultat eines Bekenntnisses zu Gott, das sich im Zuge religiöser Anschauungen seiner spirituellen Referenzgröße versichert. Ohne den Menschen, der seine Offenbarung bezeugt, wäre er nicht ebenso wie umgekehrt der Mensch zur Vergewisserung seiner selbst einen ideellen Beobachter benötigt.“ Damm, a.a.O.

⁷⁰⁹ S.u. Kapitel 5.

Die Frage nach Schuld und Unschuld des ersten 'versehentlichen' Blickes wird im zweiten Akt ebensowenig wie im ersten beantwortet, sondern von der fatalistischen Wirklichkeit des Mythos von Diana und Aktaion 'gelöst'. Doch einen Toten gibt es auch in der Geschichte von David und Bathseba: Urija, Bathsebas Ehemann, wird von David zunächst aus dem Krieg zurückbeordert, um durch einen Heimaturlaub die Peinlichkeit zu vertuschen, dass in seiner Abwesenheit Bathseba von David geschwängert wurde. Nachdem Urija, einer der besten Offiziere Davids, sich jedoch aus Solidarität mit seinen Soldaten im Feld weigert zuhause zu schlafen, lässt David ihn mit eigenem Todesurteil⁷¹⁰ wieder in den Krieg zurückschicken, um sich schließlich die Witwe zur Frau zu nehmen. David überlebt jedoch seine Schuldgeschichte, während sich Lorenz den Unweigerlichkeiten des Mythos gehorchend, am Ende durchaus absichtlich aber im doppelten Wortsinn auch aus 'Versehen' erschießt. Das Motiv der tödlichen Katastrophe, die ein unverschuldeter, doch nicht unschuldiger Blick mit mythischer Schicksalsmacht heraufbeschwört, gibt es in drastischer Vorform und als spiegelverkehrtes Modell auch schon in einem früheren Prosawerk: In 'Kongreß' (1989) erzählen sich der Protagonist Friedrich Aminghaus („der Leser“) und Hermetia, die „Buchfee“⁷¹¹ (die 'Muse') gegenseitig erotische Geschichten, um verbal die Erfüllung ihrer Liebe vorwegzunehmen, bzw. die Begierde nach einer Erfüllung wachzuhalten, die dann doch nicht erreicht wird. Dieses verbale und zerebrale Zelebrieren realer Abwesenheit von 'Erfüllung' wird im Untertitel „Die Kette der Demütigungen“ genannt. Im Mittelpunkt der letzten Binnenerzählungen des 'Lesers', also dem letzten Glied in der 'Kette der Demütigungen', steht das Motiv der schicksalhaft erwarteten Folgen eines Augen-Blicks, wie es auch in 'Schlußchor' auftaucht. Es ist der vermeintlich harmlose Blick des Ich-Erzählers auf eine Frau, dem diese vergeblich zu entgehen versucht und der für sie unverzeihlich ist:

„Warum aber wollte sie mich keines Blickes würdigen? Weil es ihr zu lästig war, von mir wie von jedem anderen angestarrt zu werden? Weil sie fürchtete, sogleich angesprochen zu werden, wenn sie meinen Blick erwiderte? Nein, es gab einen viel tieferen,

⁷¹⁰ „Am anderen Morgen schrieb David einen Brief an Joab und ließ ihn durch Urija überbringen. Er schrieb in dem Brief: Stellt Urija nach vorn, wo der Kampf am heftigsten ist, dann zieht euch zurück, so daß er getroffen wird und den Tod findet.“ 2 Sam 11, 14-15.

⁷¹¹ Kongreß. Die Kette der Demütigungen, S. 9.

schlimmeren Grund. Sie fühlte, sie halluzinierte, wie ich bald erfahren mußte, daß *ich* ihre Schönheit zerstören, schänden, zerschneiden würde. Ja, sie sah alles kommen [...] ich blieb an der Tür und stammelte meine Bitte um Entschuldigung. **Sie erwiderte zu meiner Überraschung fest und deutlich: für den Vorfall, der sich zwischen ihr und mir ereignen werde, vielleicht unabwendbar ereignen müsse, könne es niemals ein Verzeihen geben.** Er ziehe die gräßlichste Strafe ihres Lebens nach sich, Strafe für alle Kälte und Gemeinheit, mit der sie so viele Menschen behandelt habe, die es unbedingt gut mit ihr meinten. Ich verstand nicht, war aber durch die aufrichtige Erregung ihrer Voraussage davon überzeugt, daß ich mich längst im Einzugsbereich irgendeines unheilvollen Geschehens befand. Ja, es war mir jetzt auf das dunkelste gewiß, daß mein allererster Blick zum Nebentisch mich zum Missetäter vorausbestimmt hatte.⁷¹²

Aufgrund versteckt vorhandener, mythischer Ängste vor der ständig lauerten Zerstörung des Schönen scheucht das schaulustige Auge hier einen Schrecken auf, der passenderweise nach einem griechischen Gott 'panisch' genannt wird. Die Unabwendbarkeit des unheilvollen Geschehens ergibt sich in 'Schlußchor' aus dem Zitat des Aktaion-Mythos, den Delia schon in der ersten Szene heraufbeschwört⁷¹³.

Den fatalen Schreckensautomatismus dieses zitierten Mythos versucht Lorenz mit einem ebenso alten Zitat schlagfertig abzuwenden indem er die Geschichte König Davids für sich geltend macht⁷¹⁴. Für Lorenz steht bis zum bitteren Ende die ebenso unbedingte wie unbegründete Hoffnung auf eine gemeinsame *Geschichte* im Vordergrund. Delia hatte ihm aber schon in dem raffiniert doppelbödigen Gespräch über die Architektur und die Liebe erklärt, dass und warum aus dem Versehen keine Geschichte entstehen kann:

„Delia: Das Schlimmste ist: Mag kommen was will. Sie haben im Versehen schon alles gesehen [...] Sie wollten 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. Ich aber will.

Lorenz: Was?

Delia: Ich will ihn mir wiederholen, diesen Blick, von Ihnen.“⁷¹⁵

⁷¹² A.a.O., S. 174 f. Hervorhebung vom Verfasser. Das Hineinstolpern in 'Schlußchor' hat im Gegensatz zu diesem harmlos interessierten Blick den Charakter des 'emergenten' Geschehens.

⁷¹³ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 429.

⁷¹⁴ A.a.O., S. 430.

⁷¹⁵ A.a.O., S. 427 ff.

Tatsächlich erfüllt sich - in 'Schlußchor' nicht anders als in 'Kongreß' - der Fluch, den die Frau kommen sah wie ein delphisches Orakel: so wie angesagt, aber anders als erwartet⁷¹⁶. Von der ersten davidischen Eroberungslust bleibt Lorenz nichts, als sich in das vorhergesagte Schicksal zu ergeben. Er hatte versucht, sich einen zweiten Augenblick mit Hilfe der Sprache gefügig zu machen, und konnte noch nicht einmal die Sprache der Göttin (bzw. seiner 'Angebeteten') verstehen⁷¹⁷.

Der Augenblick des unverhüllten Anblicks entwickelt sich von der erhofften Aufklärungsmetapher, dem Synonym von Liebe und Erkennen⁷¹⁸, zum Ursprung für Verwirrung und unverschuldete Schuldverstrickung. Das unschuldige 'Versehen' wird zum unverzeihlichen 'Vergehen', das Erotische bleibt eine Peinlichkeit, die 'nicht hätte passieren dürfen'⁷¹⁹. Diese einzig auf Peinlichkeit reduzierte Episode einer Liebe kennt kein Entkommen: sie hinterlässt nur noch die Frage, wer als 'Peiniger' und wer als 'Gepeinigter' daraus hervorgeht⁷²⁰.

Die Katastrophe kommt dadurch zustande, dass die beteiligten Personen auf verschiedenen Ebenen vor dem Anspruch des entscheidenden Augenblicks versagen: Das erste, noch aus dem I. Akt offene Problem, ist die Frage nach der persönlichen Schuld oder nach dem Unrecht, in das sich der Einzelne 'unversehens', d.h. von einem Augenblick auf den anderen gestürzt sieht. Ebenso unbeantwortet bleibt die Frage nach dem Wesen der Erkenntnis, die in den beiden ersten Akten in ihren verschiedenen Bedeutungen beschworen wird⁷²¹: als Synonym der Liebe, ebenso wie als Aufklärungsprozess und Verständnisvorgang. In einem furiosen Finale lösen sich die hohen und vielfältigen Ideale der Erkenntnis schließlich in Knall und Rauch auf: Nachdem sich der Spiegel für die verwirrten Sinne des Architekten als

⁷¹⁶ In der Binnenerzählung aus 'Kongreß' wird nicht die eigene „Schönheit“ zerstört, sondern „der Photograph“, ihr Geliebter. Vgl. a.a.O., S. 179.

⁷¹⁷ Vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 428 ff.

⁷¹⁸ S.o. und vgl. Gen 4,1. Vgl. dazu auch Braungart, Theophane Herrlichkeit, S. 309.

⁷¹⁹ „Das hätte nicht passieren dürfen, mein Lieber.“ Theaterstücke, Bd. II, S. 426.

⁷²⁰ Lorenz' Abgang hat eine unübersehbare Ähnlichkeit zu Goethes Werther. Dennoch ist der Selbstmord hier nicht zu verwechseln mit dem romantischen Martyrium für die hohen Ideale der unerfüllten Liebe: Selbstmordgedanken verursacht nicht nur die unerfüllte, sondern auch die erfüllte Liebe des alten Paares, das sich die Waffe besorgt hatte. Vgl. A.a.O., S. 433 f.

⁷²¹ In den Problemkreis der Erkenntnis gehört nicht nur das Medium Fotografie („FOTOGRAF [...] Erkannte wollen Sie sein“), sondern auch der 'unverhüllte' Augenblick und der große Garderobenspiegel im zweiten Akt, in dem sich jeder anschaut:

Erkenntnismedium ungeeignet und die Sprache als hinderlich für die gewünschte Verständigung erwiesen haben, kulminiert die Katastrophe noch ein letztes Mal in Missverständnis und Sinnestäuschung. Spätestens nachdem der 'Vernarrte' sein Leben und seine Liebe zu dem „Eiswürfel“⁷²², sich 'kalt gemacht' hat, sind auch die letzten Zuschauerhoffnungen auf ein Happy-End der Liebesgeschichte zerplatzt. Das Finale wiederholt⁷²³ noch einmal den *emergenten* Augenblick vom Anfang des Aktes: Delia *taucht* „nackt wie zu Beginn“⁷²⁴ im Spiegel *auf*. Eine deutliche Parallele zu diesem Ende gibt es in der ganz frühen Erzählung *'Theorie der Drohung'*. Auch diese Geschichte zwischen Mann und Frau „endet bekanntlich vor dem Spiegel“⁷²⁵. Auch hier ist es der Mann (der Erzähler), der in den Spiegel blickt und darin plötzlich die Frau (Lea) sieht. Doch in *'Theorie der Drohung'* geht der Tod des Mannes platonischer vor sich: die Frau im Spiegel ist er tatsächlich selbst - der Mann, der er war, verschwindet in einer kafkaesken Verwandlung:

„Als ich mich wieder aufgerichtet hatte, sah ich mich mit einer mir unbekanntem Klarheit im Spiegel ... Ja es war ihre Frisur, ihre Art, die Haare über den Schläfen hochzustecken, es war ihr Make-up, die dunkelgrünen Lidschatten, die clownhaft breit geschminkten Lippen [...] ich war Lea.“⁷²⁶

Diese 'unbekannte Klarheit' ist eine Art ideelle Liebe, eine Vereinigung der Spiegelbilder, im engeren Sinne des Höhlengleichnisses eine Vereinigung der Schatten, reine θεωρία, Schau, die als platonische Versöhnung mit der realen materiellen Trennungssituation gelten kann. Von einem derart versöhnlichen visionären Augenblick kann Lorenz nicht erzählen, denn der Augenblick des 'Versehens', den Delia sich zurückholt⁷²⁷ trübt ihm den Blick für immer: Die Tragikomödie endet in einem Selbstmord, dessen Stringenz sich auf verschiedenen Wegen aus dem Vorhergehenden ergibt. Delias „Siehst du ...“ -

Sogar 'Der Häßliche' „befördert einen nach dem anderen in den Saal, bis er schließlich allein auf der Diele ist und für einen Augenblick in den Spiegel sieht. Bei seinem Anblick schüttelt er den Kopf und murmelt: 'Wahnsinn ... Wahnsinn' „, A.a.O., S. 423 und S. 438.

⁷²² A.a.O., S. 440.

⁷²³ Vgl. a.a.O., S. 429.

⁷²⁴ A.a.O., S. 446.

⁷²⁵ „... vor dem Spiegel einer Flugzeugtoilette.“ Sommerhage, S. 193.

⁷²⁶ Theorie der Drohung. In: Marlenes Schwester, S. 104 f.

Der Tod ist auch in dieser Erzählung - vermittelt durch Anspielung auf die griechische Mythologie - zuvor schon angekündigt: „Sappho spricht einmal den Charon mit den Worten an: 'Du bist sanfter als gedacht' und es ist [...] der Sinn dieser Zeile einfach der: du, Tod nimmst mich gewaltloser als ich es befürchten mußte.“ A.a.O., S. 96 f.

ihr letztes Wort, bevor sich Lorenz erschießt, enthält verdichtet in seiner pragmatischen Unschärfe die doppelte Logik des tödlichen Endes. Eine sprechakttheoretische Aufgliederung kann die Äquivokation dieser beiden Worte veranschaulichen: Lokutiv (syntaktisch) handelt es sich um eine echte Frage - die Frage nach der Fähigkeit bzw. Unfähigkeit des anderen, (etwas) zu sehen. Illokutiv ist es aber weniger direktiv⁷²⁸ als vielmehr repräsentativ konventionalisiert und entspricht ungefähr der Behauptung: 'Ich habe (behalte) Recht!' In der ersten Bedeutung ist das Sehen im eigentlichen Sinn und darüber hinaus möglicherweise auch noch im emphatischen Sinn als Metapher der Aufklärung verstehbar, während die zweite Bedeutung dem Aktaion-Mythos Recht gibt, indem das letzte Wort den Triumph des verletzten Tabus, das erfüllte Fatum aus der Diana-Drohung⁷²⁹ unterstreicht. In dieser Zweideutigkeit hält der letzte Satz die Schweben zwischen einer aufklärerischen und aufklärungskritisch-fatalistischen Intention: zwischen dem *tragischen* Ende einer fatal endgültigen Konsequenz aus unglücklicher Liebe und der drastisch-*komischen* Satire auf jenes letzte dumme Missverständnis, an dem jedes Mühen um Aufklärung scheitern muss. Strauß bietet keine Antwort auf diese offene Frage, doch er artikuliert vorsichtig seine Hoffnung auf die Möglichkeiten der Kunst, nach den weltanschaulichen Erosionen in einer Wüstenei sinnenleerer Beliebigkeit ein 'geläutertes Erwarten' zu ermöglichen. Für das noch unbekanntes Ziel der Erwartung - eine 'andere Sicht der Dinge' - benützte er das alte Bild vom 'Scheitelauge', das auch 'oculus imaginationis' genannt wurde⁷³⁰. Im Gegensatz zur psychologischen Versionen introspektiver 'oculi', die neue Welten aus den Traumwelten des *Un*-Bewussten oder aus irrationalen Tiefen des *Unter*-Bewusstseins zu schöpfen versuchen, öffnet das Straußsche Scheitelauge ein 'weiteres' Bewusstsein, das in der doppelten Bedeutung des Wortes nicht nur ein '*zweites*' Bewusstsein ist, sondern auch ein größeres, eines '*von größerer Weite*':

⁷²⁷ Bzw. 'wieder-holt': „Ich will ihn wiederholen, diesen Blick, von Ihnen, mir, bei einer anderen Gelegenheit.“ A.a.O., S. 429.

⁷²⁸ Die Begriffe beziehen sich auf die Gliederung des illokutiven Aspekts. Die Frage, die eine Antwort fordert, gehört zu den 'Direktiva', eine Behauptung zu den 'Representativa'.

⁷²⁹ „Den Erblicker zu zerreißen [...] Ihr Untergang muß neu erfunden werden.“ Theaterstücke, Bd. II, S. 429.

⁷³⁰ Vgl. die Illustration aus Robert Fludds Kosmologie „Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica atque technica Historia“ (1619), S. 326.

„Und doch spüre ich immer deutlicher, daß hinter unserem Bewußtsein ein weiteres hockt. es wird sich schon Bahn brechen. Es wird sich das Scheitelaug öffnen.“⁷³¹

Es spricht dafür, an der beschriebenen Äquivokation der 'Weite' festzuhalten⁷³², wenn Strauß in dem Kapitel Odeon aus dem Prosawerk 'Niemand anderes' feststellt: „Es gibt keine andere Welt, es gibt nur eine weitere“⁷³³. Aus der adversativen Gegenüberstellung der Wortbedeutungen kann geschlossen werden, dass auch mit dem 'weiteren' Bewusstsein nicht ausschließlich ein 'anderes, zweites' zu verstehen ist, sondern vor allem auch ein 'weniger enges'. Wahrscheinlich sind die hier beschriebenen Erwartungen, mit dem Stichwort ‚Bewusstseinerweiterung‘ nicht angemessen beschrieben. Dass unbestreitbare geistige Qualitäten wie die Intelligenz für die von Strauß beschriebene Erwartungshaltung nicht genügt, wird in dem Gedicht 'kleine Predigt' aus dem Zyklus 'Fahrtland' prägnant formuliert:

„Der kleine Freche wackelt die Ruine
verunglückter Sitten... *Maria hättest du abgetrieben,
der Papst wär uns erspart geblieben ...*
Intelligent sind sie alle. Wer aber würde
an seinem Ort aufstehen und langklingend
sagen, daß es nicht genügt,
Wer aufstehen und dahinterkommen?
Ein Warten, gründlicher als alle Geschichte,
formt zäh aus Mensch ein Gesicht.“⁷³⁴

Vom erhebenden Gedanken bis zur ätzenden Kritik wird in ‚Fahrtland‘ die ganze Breite des Intelligiblen von der kleinen Einsicht relativiert, 'daß es nicht genügt'. Wenn Strauß also in den Reflexionen über die Beginnlosigkeit sagt: „die Frage des Anfangs wird eine Frage des Glaubens sein“⁷³⁵, dann mit Sicherheit nicht in der Absicht, religiöse 'Mentalprodukte'⁷³⁶ als Hoffnungsträger eines möglichen Neuanfangs zu propagieren. Er zielt eher auf

⁷³¹ Der junge Mann, S. 368 f.

⁷³² Vgl. dazu das Plädoyer gegen die Auflösung von Äquivokationen zu „eindeutig gemeinten“ Bedeutungen in Peter Szondi's 'Traktat über philologische Erkenntnis', S. 27 ff.

⁷³³ Niemand anderes, S. 135.

⁷³⁴ Fahrtland, S. 217.

⁷³⁵ Beginnlosigkeit, S. 29.

⁷³⁶ Es ist heute für den „kulturellen Synkretisten nicht schwer, sich nacheinander und probeweise in einen Hindu, einen Marxisten, einen theosophischen Spiritisten, ja selbst in die Denkgewohnheiten des Neandertalers zu versetzen. Glauben, Meinen, Empfinden und sonstige Mentalprodukte aller Herren Länder und Zeiten stehen einem intuitiven Tourismus offen.“ A.a.O., S. 51 f.

das Gegenteil: um in dieser *conditio sine qua non* („eine Frage des Glaubens“) seine Skepsis zu artikulieren, die von der Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit eines Anfangs überzeugt ist, der nach Maßgabe vernünftiger Einschätzungen weder in utopisch ferner Zukunft noch in vergoldeter, verlorener Vergangenheit 'irgendwo ursprünglich anzunehmen' ist, weil er mehr als ein 'Mentalprodukt' sein muss. Speziell die in 'Beginnlosigkeit' formulierte Kritik an der Annahme eines heilen, paradiesischen Anfangs in grauer (bzw. *goldener*) Vorzeit konkretisierte das Ziel der Erwartungshaltung:

„Die ganze schöne Geschichte von der verlorenen Einheit. Lüge; weder Unschuld, noch Paradies sind irgendwo ursprünglich anzunehmen, sie befinden sich als Zufall und als Stunde im Geheimnis jeder Zeit und jedes Alters“⁷³⁷.

Wenn das 'summum bonum' der Philosophen weder als Trost noch als Stachel an irgendeinen verlorenen paradiesischen Ursprung verlegt werden kann, dann nimmt der Augenblick die Stelle dieser Anfangsprojektion ein, und auf ihn wird alle Anfangserwartung fokussiert.

⁷³⁷ A.a.O., S. 178.

3.5. Die Bibel-Adaptation in „Lotphantasie“

Als „Lotphantasie“ 1999 im Rahmen der Wiener Festwochen inszeniert von Luc Bondy zur Uraufführung kam, waren die Reaktionen der Theaterkritik von einer gewissen Ratlosigkeit geprägt: Was sollte dieser biblischen Inzestgeschichte als Botschaft für das ausgehende zwanzigste Jahrhundert zu entnehmen sein? Was interessierte Strauß an diesem Stoff? An eine gewisse Sperrigkeit in Sprache und Stil hatte sich die Kritik bereits gewöhnt. Zur Einordnung stand mit einem Blick in die Literaturgeschichte auch bald die passende Begrifflichkeit zur Hand: *'Neoklassik'*⁷³⁸ ist ein solcher Begriff, der nach bald hundert Jahren schon wieder geeignet erschien; offensichtlich fühlte man sich im sprachlichen Anspruch an den Stil von Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt, Stefan George oder Rainer-Maria Rilke erinnert. Rätselhafter blieben die biblischen Anspielungen. Worauf zielt die Inszenierung einer Thematik, die zwar sittlich brisant aber immer noch zu wenig schlüpfrig erscheint, um wirklich als Skandal zu taugen⁷³⁹? Der inhaltlich durchaus naheliegende, fast schon aufdringliche Gedanke einer Vergleichbarkeit bzw. Aktualität von Sodom als Archetyp untergangswürdiger Sitten, als Urbild oder Chiffre aller vergesellschafteten Übel, schien als Botschaft der Kritik etwas zu schier und leicht verständlich.

⁷³⁸ „Neuklassische Sprachgebirge“ Uwe Matheiss, Bothos bibelfeste Töchter. In: Süddeutsche Zeitung, 2.6.1999. Die auch in der Kritik stets hervorgehobene, sprachlich beeindruckende Aktualität in der Theatersprache von Botho Strauß hat in dieser Begrifflichkeit kaum Platz. Vgl. a.a.O.: „Im schnellen Rücklauf gleitet Botho Strauß hinüber aus der Gegenwart auf die Höhen des alttestamentarischen Horizonts. Aus der behenden Jonglage mit Versatzstücken der Alltagssprache, mit der die ersten Szenen an den frühen Botho Strauß anknüpfen, wächst wiederum jenes neuklassische Sprachgebirge, das die jüngeren Straußstücke auszeichnet. Also wird auf der Höhe antikisierender Formen geschändet. Luc Bondys Theaterlabor bei den Wiener Festwochen meditiert unter Botho Strauß' Anleitung über das 1. Buch Mose Kapitel 19.“ Ähnlich fühlt sich Köhler durch „das zeitweilige Schwanken des Stils zwischen sentenziösem späten Goethe und den Verstiegenheiten eines jungen George“ bei Botho Strauß an den hohen Formwillen erinnert, für den der Begriff der Neoklassik steht. Köhler, Gottes Optiker. Botho Strauß zückt „das Partikular“. In: Neue Züricher Zeitung, 15./16.4.2000.

⁷³⁹ Vgl. Andreas Müry, Der Bibel-Kopist. In: Die Zeit, 11.6.1999. „Für die Bühne stellt sich das, pardon, haarige Problem: Wie inszeniert man den doppelten Samendiebstahl, den die Töchter zwecks Fortpflanzung des Stammes am betrunken gemachten Vater begehen? Bei Bondy gibt's zur Einstimmung eine anmutige spreizbeinige Körperwaschung Zibbias, bei der Lot scheu wegschaut; dann einen (von Lucinda Childs choreographierten) Balztanz mit rutschenden Spaghettiträgern, bei dem Abbia ein heftiges 'Matrimonium! Matrimonium!' (man höre: Mutterschaft!) stampt; und schließlich die mit kostbarem Graulicht weich gezeichnete Ganzkörperenthüllung der Elevinnen, die Lot mit dem Temperament einer

Obwohl man den radikalen Verwerfungsgestus leicht wiedererkennen konnte, den man in den Arbeiten von Botho Strauß über Jahre hinweg mit Humor konstatierte und erst seit 1993 politisch verdächtigt, empfand man hier den Gedanken an eine Aktualität von Sodom als Botschaft zu platt, zu schlicht und auch ein wenig zu unverschämt:

„Die Botschaft hat zu lauten: 'Sodom ist immer. Nur sehr wenige Augenblicke unter den Menschen sind frei von Sodom'. Da sind wir aber schon erstaunt. Und wie äußert sich das Sodomitische heute? Durch diese Theaterarbeit haben wir es nicht erfahren.“⁷⁴⁰

Mit dem Zitat aus Lots Schlussmonolog „Sodom ist immer“⁷⁴¹ hatte die Kritik ihre Schlüsselformulierung gefunden. Herausgerissen aus der Binnenlogik der biblischen Anspielung blieb diese Aussage aber entweder unverständlich oder banal⁷⁴². Denn als allgemeines Verdikt über die Gegenwart, als welches die Kritiker das Stück verstanden haben wollten, bot der Schlüsselsatz kaum Erkenntniswert. Die Ratlosigkeit in der Kritik wird besonders deutlich, wo sie etwa enttäuscht feststellen muss, dass sich „Lotphantasie“ nicht als ein aktueller Kommentar zur gegenwärtigen Missbrauchsdebatte eignet⁷⁴³.

Erst der Vergleich mit den eigenen, vom Genre der Talkshow bestimmten ästhetischen Kategorien stößt die Kritik auf die Andersartigkeit des Stückes: „Wäre der Abend eine Talkshow, man müsste sagen, es wurden die falschen Gäste geladen. Über ein Talkshow-Thema wie: Wir diskutieren die schlüpfrigsten Stellen aus der Bibel und behandeln die Frage, wie lüstern sind unserer Töchter! kann man sich nicht mit zugeknöpfter Dezenz und würdiger Miene retten. Da wäre enthemmter Exhibitionismus noch ehrlicher.“⁷⁴⁴

Diese Andersartigkeit von „Lotphantasie“ ist umfassender von der biblischen Anspielung geprägt, als alle früheren Theaterstücke von Botho Strauß.

Schließlich rettete sich vor allem die wohlwollendere Kritik in den Gedanken, das Stück sei ohnehin auch in der Werkgeschichte der Theaterarbeiten nicht aktuell, es handle sich um eine alte Arbeit, die Strauß eher aus Gefälligkeit,

bandagierten Mumie über sich ergehen lässt. Das ist, mit Verlaub, zu geschmackvoll, um wahr zu sein“.

⁷⁴⁰ Reiterer, Der neue Botho Strauß ist jetzt schon verstaubt. Berliner Morgenpost, 2.6.1999.

⁷⁴¹ Theaterstücke, Bd. III, S. 372.

⁷⁴² Vergleichbar dem Lied-Refrain aus der Witzkiste der deutschen Popkultur (Erste Allgemeine Verunsicherung, „Banküberfall“): Das Böse ist immer und überall.

⁷⁴³ „Worauf der Autor hinauswill ist schwer zu entschlüsseln: Auf mißbrauchte Töchter, die sich in Wartehäuschen nach den Vätern sehnen? Darauf, daß Werte sich wandeln und sexueller Mißbrauch und Inzest von Gott schon einmal für gut befunden wurde?“ Fritsch, Röhrenphantasien im Schummerlicht. In: Die Welt, 2.6.1999.

⁷⁴⁴ Karin Cerny, Warten auf David Hamilton. In: Berliner Zeitung, 1.6.1999.

gleichsam als einen nur halb autorisierten Übungstext für das Theaterlabor, bzw. für die Schauspielschüler am Wiener Max-Reinhardt-Seminar, oder speziell für seinen alten Bekannten Luc Bondy aus der Schublade gezogen habe⁷⁴⁵. So schwankten die Reaktionen auf dieses Stück in der Kritik von Ratlosigkeit vor dem Ungewissen, Kryptischen, Unverstehbaren⁷⁴⁶ bis zu dem Verdacht, dass alles schon klar, viel zu oft gesagt, längst gehört und alt bekannt sei⁷⁴⁷.

Der Aufbau des Stückes ist sehr einfach, er beschränkt sich auf zwei Spielorte, die zugleich zwei verschiedene Zeitebene bzw. Zeit-Räume sind: Der Kern der „Lotphantasie“ spielt in der Entfernung biblischer Vorzeit, aber das Spiel beginnt und endet in einem nicht näher bestimmten Heute, in einem Buswartehäuschen am Rande einer Großstadt.

Abbia beginnt in dieser „funkelnagelneuen Wartebox“⁷⁴⁸ ein Gespräch mit der Neonröhre, bis aus dem Zeitvertreib plötzlich die ‚Lotphantasie‘, die biblische Szenerie der Höhle von Lot und seinen Töchtern am Rand einer Salzwüste erscheint.

Der Ort des Geschehens erscheint auf beiden Ebenen programmatisch: Warteräume sind in der dramaturgischen Konzeption der Theaterstücke von Botho Strauß als Schauplätze immer spannend und höchst wirkungsvoll als Brennpunkt für labile, vielschichtige, mehrdirektionale und polyvalente Konstellationen. Die symbolische Aufladung des Warteraums als Übergangs- und Zwischenraum macht diese Spielorte für die Labilität einer Schwellensituation bereit, die jeder erdenklichen Entwicklung Vorschub leistet und auch der unwahrscheinlichsten Ebene zwischen Faktizität und Eventualität noch Raum geben kann.

Schwellenräume auf der Bühne wirken ungleich stärker als die Flure, Lounges, Garderoben oder Wartezimmer des Alltags. So spielt beispielsweise in „Kalldewey Farce“ das Vorzimmer des großen Therapeuten eine wichtigere Rolle als der Therapeut selbst. Und am Ende von „Groß und Klein“ klafft die Schere der dramaturgischen Linien zwischen Ausbruch und Geschlossenheit

⁷⁴⁵ Vgl. zu dieser Marginalisierung z.B.: Paul Kruntorad, Endzeit, ironisch grundiert. In: Frankfurter Rundschau, 2.6.1999. und Ruediger Engerth, Tiefe Sehnsucht. In: Handelsblatt, 2.6.1999.

⁷⁴⁶ „Je länger man über das neue Stück von Botho Strauß nachdenkt, desto verrätselnder und kryptischer wird einem“. Cerny Warten auf David Hamilton. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' „Lotphantasie“ im Rabenhof. In: Berliner Zeitung, 1.6.1999.

⁷⁴⁷ Z.B. wirft Jürgen Berger die Frage auf, „ob der Ankläger der maroden Moderne mit seinem alttestamentarischen Exkurs etwas zu sagen hat, das er nicht schon mehrmals gesagt hätte...“ Berger, Die Rumpffamilie in der Salzwüste. In: Rheinlandpfalz-Zeitung, 4.6.1999.

so weit auseinander, dass es nur noch in einem Wartezimmer enden kann⁷⁴⁹. Auch zwanzig Jahre später, 1999 in „Die Ähnlichen“ ist mit dem Warteraum im Theater von Botho Strauß ein höchst bühnenwirksamer Genius loci verbunden⁷⁵⁰. Dieses dramatische Warten steht auf der Bühne durchaus in Becketts Tradition, aber auch in Prosabänden, wie etwa in „Kongreß“⁷⁵¹ oder in „Wohnen Dämmern Lügen“ wird es immer wieder als krisenhafte Situation beschworen, oder als Szene vorgestellt.

„Wann merkt ein Mann, daß er auf einem stillgelegten Bahnhof sitzt und vergeblich seinen Zug erwartet?“⁷⁵²

Ähnlichkeit und Wiederholung der Orte und Motive des Übergangs, des erwarteten aber unmöglichen Aufbruchs in Prosa und Theatertexten sind offensichtlich. Im Unterschied dem aufgelassenen Bahnhof, aus dem kein Zug mehr fährt, handelt es sich bei dem Warthäuschen in „Lotphantasie“ um die Haltestelle einer *noch nicht* in Betrieb genommene Linie. Als Schwellenraum ist das „Streckenhäuschen“⁷⁵³ der „Lotphantasie“ also ebenso ziellos wie ein aufgellassener Bahnhof, doch immerhin mit der Hoffnung verbunden, dass man von hier aus eines Tages, in nicht allzu ferner Zukunft⁷⁵⁴ weiter kommen würde. Obwohl der Ort seiner Bestimmung noch gar nicht zugeführt wurde, ist er schon von den Streckenarbeitern verdeckt:

⁷⁴⁸ Theaterstücke, Bd. III, S. 347.

⁷⁴⁹ Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S. 503. und s.o., Kapitel 3.2.

⁷⁵⁰ So beginnt die Szene 'Der Kuß': „*Rückwand mit Tür und Stuhlreihe. Warteraum wie im Einwohnermeldeamt. Streifenrolle und Nummernanzeige. Ein, zwei Personen gehen oder kommen. Etwa fünf Männer und Frauen sitzen auf den Stühlen. Ricarda im Jogginganzug betritt den Warteraum und setzt sich neben den ersten Mann der Reihe, Herrn Jelke.*

Ricarda: Kann ich hier singen? Ich muß vor Fremden singen. Ich habe eine Wette verloren.“ Theaterstücke, Bd. III, S. 293.

⁷⁵¹ Vgl. Kongreß, S. 73 ff. Hermetia (die Buchfee) und Friedrich (der Leser) erzählen sich pikante Geschichten, um sich eine nächtliche Wartezeit zu verkürzen, die sich am Ende nicht als eine des Aufschubs, sondern als Warten auf eine Entscheidung herausstellt (Vgl. a.a.O., S. 180-189).

⁷⁵² Wohnen Dämmern Lügen, S. 7. Der ganze erste Abschnitt kreist wie ein Vorwort oder ein Motto zum rätselhaften Titel-Trikolon um diese Szene und um den Mann, der vergeblich wartet, weil er nach langem Fußmarsch vor lauter Müdigkeit in trügerischer Sicherheit nicht merkt, dass hier kein Zug mehr hält: „Denn es ist schwer, vielleicht unmöglich, in einem Wartesaal einzukehren, um seine erschöpften Beine auszuruhen, und gegen den Raumsinn zu empfinden, daß hier kein Warten mehr belohnt wird.“ A.a.O., S. 8.

⁷⁵³ Theaterstücke, Bd. III, S. 343.

⁷⁵⁴ Die erstaunlich präzise Auskunft der Röhre: „vom Januar an im nächsten Jahr.“ (a.a.O., S. 347) konnte 1999, im Jahr der Uraufführung besondere Assoziationen der 'Naherwartung' im Kontext einer mehr oder weniger aufgeregten Millennium-Hysterie und Millennium-Feierlaune erregen.

„Die Röhre: Du sitzt in einer funkelnagelneuen Wartebox, an der der Bus noch lang nicht hält. Hier hält der Bus vom Januar an im nächsten Jahr. Heute kommt kein Bus.
 Abbia: So? kommt nicht? Wird schon kommen.
 Die Röhre: Die Strecke ist noch nicht eingerichtet. Der Bus kommt erst noch. Das Wartehäuschen wurde gerade erst aufgebaut.
 Abbia: Und schon besudelt. Schon bekackt. „
 Röhre: Wer, glaubst du, hat es getan?
 Abbia: Die Arbeiter haben es getan. Sie haben vierzig Tage in der Wüste ausgehalten. Streckenarbeiter. In der Vorstadtwüste. Hitze und Durst. Keine Frauen. Immer in den engen Waggons. Bauwagen. Da schlichen sie her, hier in mein Kabuff, um sich zu amüsieren. Sie schmierten's an die Wände, was sie sich gerade wünschten /.../ Wie die Kerle das damals schon taten, die erste Sorte Streckenarbeiter, in den Höhlen, wo sie Bisons malten, die sie gerne auf den Rücken gelegt hätten.“⁷⁵⁵

Durch eine erste biblische Anspielung, die von der Bau-Arbeit als von „vierzig Tagen in der Wüste“ redet, wird die Lage der Streckenarbeiter zum biblischen Bild der Übergangssituation⁷⁵⁶ zwischen Aufbruch (Exodus) und Ziel

⁷⁵⁵ A.a.O. S. 347.

⁷⁵⁶ Ähnlich dem Wüstenbild in der biblischen Anspielung auf Jeremia in „Besucher“ S.o. Kapitel 3.3. Zur Anspielung auf die „vierzig Tage in der Wüste“: Die Zahl 40 ist in Jahren mit dem ägyptischen Exodus verbunden. Diese 40 Jahre stehen als die Zeitspanne einer Generation für die Glaubenswahrheit, dass der Weg aus der Sklaverei ins Gelobte Land von jeder Generation neu gefunden werden muss bzw. dass die ganze Generation der Murrenden aussterben muss und nur die Kinder das Land der Verheißung erreichen. Als neutestamentliche Anspielung auf die Wüstenzeit Israels ist die 40 auch in Tagen als Zeit der Versuchung im Neuen Testament geläufig. Vgl. Mt 4, 1-11; Mk 1,12-13 und Lk 4, 1-13. Die vierzig Tage sind eine konsequente Übertragung der biblischen Symbolzahl, die als Zeitraum von Jahren oder Tagen (nie Monaten) eine herausgehobene Bewährungszeit im kleinen ebenso wie die Bewährung oder ganz einfach die Zeit für eine ganze Generation bedeutet. Vgl. z.B.:
 Numeri 14, 34 „Nach der Zahl der Tage, die ihr das Land ausgekundschaftet habt, vierzig Tage, je einen Tag für ein Jahr, sollt ihr vierzig Jahre lang eure Ungerechtigkeiten tragen, und ihr sollt erfahren, was es ist, wenn ich mich abwende!“
 Numeri 32, 13 „Der Zorn des Herrn entbrannte gegen Israel, und er ließ sie vierzig Jahre lang in der Wüste umherirren, bis das ganze Geschlecht aufgerieben war, welches getan hatte, was in seinen Augen böse war.“
 Deuteronomium 8, 2 „Und du sollst gedenken des ganzen Weges, den der Herr, dein Gott, dich hat wandern lassen diese vierzig Jahre in der Wüste, um dich gefügig zu machen, und dich zu prüfen. Er wollte erkennen, wie du dich entscheiden würdest, ob du seine Gebote beachtest oder nicht.“
 Deuteronomium 8, 4 „Dein Kleid ist nicht an dir zerfallen, und dein Fuß ist nicht geschwollen diese vierzig Jahre.“
 Deuteronomium 10, 10 „Zu mir aber, als ich wie beim erstenmal vierzig Tage und vierzig Nächte lang auf dem Berg blieb und als der Herr mich auch diesmal erhörte, weil er dich nicht

(verheißenem Land). Die von den Streckenarbeitern hinterlassenen Schmierereien avancieren durch den Vergleich mit den Höhlenmalereien der Steinzeitjäger zum Archetyp künstlerischer Äußerung. In dieser Betrachtung der von den Bauarbeitern im Wartehäuschen verewigten Graffitis sind kunsttheoretische Erklärungsmuster von Substitution und Sublimierung⁷⁵⁷ wiederzuerkennen, die von unmittelbaren Kausalzusammenhänge zwischen Kunst und Triebstruktur ausgehen. Die überraschende kunsttheoretische Metaphorik von 'Schmutz' und 'Schmiererei' erinnert aber auch ein wenig an das Meisterwerk, das ‚Osterwunder‘ des Künstlers Pirosmanni aus „Trilogie des Wiedersehens“⁷⁵⁸. Von Anfang an hat die „Lotphantasie“ als „Phantasie“ also auch das kunsttheoretische Vorzeichen des Autoreflexiven, das sich bei Botho Strauß auch in der Prosa immer wieder durch die Ebene des Fiktiven, Vorgestellten in den Vordergrund drängt.

Die Assoziation vom ‚Schmutz‘ der Streckenarbeiter, über ihre ‚schmutzige‘ Phantasie zur Entfaltung der Lotphantasie bildet eine Brücke vom zeitgenössischen Vorstadtszenario zur biblischen Geschichte, die in der

dem Verderben preisgeben wollte, sprach der Herr: Steh auf, und tritt zum Aufbruch an die Spitze des Volkes! Sie sollen in das Land hineinziehen und es in Besitz nehmen, das Land, von dem du weißt: Ich habe es ihren Vätern geschworen, es ihnen zu geben.“

Josua 5, 6 „vierzig Jahre lang wanderten die Israeliten durch die Wüste, bis das ganze Volk der Kriegerleute, die aus Ägypten auszogen, aufgerieben war, weil sie nicht auf die Stimme des Herrn gehört hatten.“

Richter 5, 31 „So gehen all deine Feinde zugrunde, Herr! Aber die ihn lieben, sind wie die Sonne, die aufgeht in ihrer Kraft! Und das Land hatte vierzig Jahre lang Ruhe.“ (vgl. mit nahezu identischem Wortlaut auch Richter 3, 11 und Richter 8, 28.)

Richter 13, 1 „Die Israeliten taten wieder, was dem Herrn mißfiel. Deshalb gab sie der Herr vierzig Jahre lang in die Hand der Philister.“

1 Samuel 4, 18 „als er die Lade Gottes erwähnte, da fiel Eli rücklings vom Stuhl, an der Seite des Tores, brach das Genick und starb, denn er war ein alter und schwerfälliger Mann. Er war vierzig Jahre lang Richter in Israel gewesen.“

1 Samuel 17, 16 „Der Philister (Goliath) kam jeden Morgen und Abend und stellte sich kampfbereit hin, vierzig Tage lang.“

1 Könige 2, 11 „die Zeit, die David über Israel regierte, waren vierzig Jahre.“

Die Liste der Zitate wäre noch fortsetzbar, bestünde dann aber zunehmend aus autoreflexiven Zitaten und symbolsprachlich redundanten Anspielungen auf die bis hierher zitierten Stellen.⁷⁵⁷ Um Substitution und Sublimierung drehen sich die Reflexionen die sich schließlich zuspitzen zum Gedanken der Genese der Schriftlichkeit aus dem Ursprung des Bildes bzw. des zotigen Graffiti: „Die Geschlechtsteile, die sie so pingelig gemalt haben, werden immer kleiner, immer zierlicher, immer winziger je dichter die Schrift ringsum, je länger die Wünsche drumherum. Schön war’s, als die Kerle noch richtig malen mußten, weil sie kein Wort schreiben konnten. Damals hätten sie eine Frau gemalt, groß und fett, wenn sie nicht genug davon gehabt hätten, nur Bisons hatten sie nicht genug“. Theaterstücke, Bd. III, S. 348.

⁷⁵⁸ S.o., Kapitel 3.1. und vgl. Theaterstücke, Bd. I, S. 351: „Das Meisterwerk erscheint als etwas Liegengebliebenes, Verlorenes, Ausgeschiedenes. gleichgültige Hinterlassenschaft, Kot. Etwas, das man selbst nicht mehr wegräumen kann.“

Salzwüste einsetzt, *nach* der Zerstörung Sodoms, *nach* der Errettung von Lot und seinen Töchtern, die nun denken, sie seien die letzten Überlebenden.

Lot dagegen hofft auf Hilfe durch seinen Onkel Abram:

„Lot: Höre da draußen sind Schritte! Abram kommt. Es ist Abram.
Er kommt um mich ein zweites Mal zu retten aus der
Not. Gesegnet seist du! Herr! Errettetest und führst uns
fort über das Salzmeer!

Zibbia: Es ist nicht dein Abram, Vater, es ist nur die Salzkruste,
die in der Sonne ächzt.“⁷⁵⁹

Dieses Detail wird zum dramatischen Grundkonflikt des Stückes, dass Lot im Unterschied zu seinen Töchtern nicht aufhört auf seinen Onkel zu hoffen. Nur manchmal geht er hin und leckt ein wenig an der Salzkruste, „die in der Sonne ächzt“. Sie ist einmal Lots Frau gewesen und steht nun als Salzsäule im Bühnenhintergrund⁷⁶⁰. Die Formulierung „er kommt um mich ein zweites Mal zu retten aus der Not“ spielt auf die Vorgeschichte von Abraham und Lot an, insbesondere auf das 14. Kapitel im Buch Genesis. Die Vorgeschichte zur ersten Rettungsaktion Abrahams erzählt davon, wie sie sich, nachdem Lot mit Abraham ins Land gekommen ist, nach Streitigkeit unter ihren Hirten um die besseren Weideplätze friedlich trennten und Lot sein Siedlungsgebiet in der besseren Gegend der Städte wählte⁷⁶¹, wie Lot in der kriegerischen Politik der Stadtkönige in Gefangenschaft gerät, und Abraham schließlich durch Boten von der Verschleppung Lots erfährt. Mit 318 Mann macht er sich auf den Weg und befreit Lots Sippe in einem nächtlichen Überfall aus der Gewalt der Stadtkönige⁷⁶².

In „Lotphantasie“ lässt Strauß den alten Lot noch einmal auf eine solche Rettung durch die Sippe seines Onkels hoffen, der ihm aus der ausweglosen Lage heraushelfen könnte, in der er nun mit seinen Töchtern in der Salzwüste sitzt. Allein seine Töchter teilen diese Hoffnung nicht. Sie gehen davon aus,

⁷⁵⁹ Theaterstücke, Bd. III, S. 350.

⁷⁶⁰ Vgl. Regieanweisung, S. 352.

⁷⁶¹ „Da sagte Abram zu Lot: Zwischen mir und dir, zwischen meinen und deinen Hirten soll es keinen Streit geben; wir sind doch Brüder. Liegt nicht das ganze Land vor dir? Trenn dich also von mir! Wenn du nach links willst, gehe ich nach rechts; wenn du nach rechts willst, gehe ich nach links. Lot blickte auf und sah, dass die ganze Jordangegend bewässert war. Bevor der Herr Sodom und Gomorra vernichtete, war sie bis Zoar hin wie der Garten des Herrn, wie das Land Ägypten. Da wählte sich Lot die ganze Jordangegend aus. Lot brach nach Osten hin auf, und sie trennten sich voneinander. Abram lies sich in Kanaan nieder, während Lot sich in den Städten jener Gegend niederließ und seine Zelte bis Sodom hin aufschlug.“
Gen 13, 8-12.

⁷⁶² Für dieses beeindruckende Beispiel solidarischen Handelns wird Abraham vom heidnischen Priester Melchisedek gesegnet. Vgl. Gen 14, 13-20.

sie seien die letzten Menschen und deswegen gezwungen, sich durch den Inzest selbst zu helfen.

Dieser dramatische Konflikt um die Hoffnung ist nicht wörtlich als ein Element der Erzählung von Lot und seinen Töchtern⁷⁶³ zu betrachten, aber er entspringt stringent der Widersprüchlichkeit der biblischen Vorlage. Die Textkritik dieser biblischen Sage nimmt an, dass es sich bei der Geschichte von Lot und seinen Töchtern nicht ursprünglich um eine Erzählung aus dem Kreis der Abraham-Sagen handelte, sondern um eine eigene Erzähltradition, in der auch der Untergang der Städte Sodom und Gomorrah ein allgemeingültiges, der Sintflutsage vergleichbares Gewicht hatte⁷⁶⁴. Die Widersprüche zwischen Lots Vorgeschichte mit Abraham und der Haltung der Töchter, die davon ausgehen, man müsse und könne sich nur selber helfen, wurden von Gunkel auch als Indiz ihrer verschiedenen literarischen Herkunft angesehen. „Die Sage ist ethnologischer Art: sie handelt vom Ursprung der Völker Moab und Ammon, der Söhne Lots, zugleich erklärt sie beider Namen“⁷⁶⁵. Die Volksetymologie dieser Erzählung versteht ‚Mo-ab‘ als ‚vom Vater (empfangen)‘, hebräisch: me-ab⁷⁶⁶ und ‚Söhne Ammons‘ - ‚Bnei Ami‘, nicht als „Söhne meines Volkes“, sondern in einem weiteren, besonders im Arabischen vorkommenden, weiteren Sinne von מִנִּי ebenso als ‚Söhne vom eigenen Vater‘⁷⁶⁷. Im Hebräischen hat die Erzählung einige sprachspielerische Pointen, die auf die inzestuöse Interpretation der Namen Moab und Ammon hinzielen⁷⁶⁸. Im erzählerischen Zusammenhang der Abraham-Sagen, der zu

⁷⁶³ Gen 19, 30-38

⁷⁶⁴ Hermann Gunkel, der Nestor einer literarischen, textkritischen und religionsgeschichtlichen Exegese der Genesis, kommentierte die Textstelle aus Gen 19, 31 „Kein Mann mehr auf Erden“ im Kontext seiner Sagenkranz-Thesen: „Die Sage scheint vorauszusetzen, daß alle Menschen von der Katastrophe betroffen worden sind, die also ursprünglich der Sintflut ähnlich gedacht worden ist. Die Sage ist also hier im Begriff, ebenso wie die Sintflutgeschichte, eine ursprünglich lokale Katastrophe in eine allgemeine zu verwandeln.“ Gunkel, Genesis, S. 219.

⁷⁶⁵ Gunkel, a.a.O., S. 217.

⁷⁶⁶ „מֵאֲבִי nimm sie im Sinne von מִנִּי.“ a.a.O. (Ebenso Haag, S. 1162)

⁷⁶⁷ Vgl. Gunkel, a.a.O., S. 220. Anders Haag, S. 60, dort wird „ammon“ als aramäischer Stamm mit „kleiner Oheim“ übersetzt.

⁷⁶⁸ „Der aufmerksame Hörer hat wahrgenommen, daß im vorhergehenden das Wort מִנִּי häufig (achtmal) und besonderes die Bildungen מִנִּי מִנִּי מִנִּי mehrmals (dreimal) vorgekommen sind. Damit wurde eine Pointe vorbereitet. Jetzt (Vers 37) erfolgt die Aufklärung: das Ziel war das Wort מִנִּי. Das ist nach dem Geschmack der Erzähler geistreich: wir sollen uns freuen. Bei dieser Etymologie muß man sich zwar die Hauptsache hinzudenken; indessen auch sonst sind die Etymologien der Genesis nicht viel besser (Vgl. 4, 2a; 2a, 32.34; 30, 23.24). Es wäre ein prinzipieller Fehler, in diese naiven Namensklärungen wissenschaftlichen Ernst bringen zu wollen.“ Gunkel, S. 219.

den Namen in Abrahams Linie führt – über Isaak, „das Lachen“⁷⁶⁹ zu Israel, „dem Streiter“⁷⁷⁰ – erklärt die biblische Erzählung von Lots Töchtern⁷⁷¹ durch personifizierende Ethnologie das schwierige Verhältnis Israels zu seinen Nachbarvölkern im heutigen Jordanien: Man fühlt sich in Israel zwar weitläufig mit diesen Nachbarn verwandt, doch den Unterschied hält man in dieser etwas anderen Rettungsgeschichte fest. Die Rettung der Nachkommenschaft durch listige Selbsthilfe erscheint einerseits durchaus heroisch, andererseits auch ein wenig lächerlich und im Zusammenhang der biblischen Genesis-Sagen und der vergleichsweise nicht weniger riskanten Geschichte der Nachkommen Abrahams⁷⁷² grundsätzlich als etwas ‚schief gelaufen‘. Nach dem Untergang Sodoms, aus dem die fremden Gäste Lot mit Frau und Töchtern in letzter Minute in die Wüste herausgeführt hatten, setzt die biblische Erzählung von den Töchtern Lots ein. Die Verlobten der Töchtern hatten sich nicht zum Mitkommen überreden lassen⁷⁷³ und Lots Frau war zur Salzsäule erstarrt, als sie sich entgegen der Warnung nach der Stadt umdrehte, die gerade in Feuer und Schwefel versank⁷⁷⁴. So bleiben Lots Töchter bei ihrem Vater alleine:

„³¹ Eines Tages sagte die Ältere zur Jüngerer: Unser Vater ist alt, und es ist kein Mann mehr auf Erden, der zu uns kommen könnte nach aller Welt Weise. ³²So komm, laß uns unserem Vater Wein zu trinken geben und bei ihm liegen, damit wir durch unseren Vater unseren Stamm erhalten! ³³Und sie gaben ihrem Vater in jener Nacht Wein zu trinken, und die Ältere ging hinein und legte sich zu ihrem Vater; er aber merkte nicht, wie sie sich hinlegte und wie sie aufstand. ³⁴Am anderen Tag sagte die Ältere zu der Jüngerer: Ich habe gestern abend bei meinem Vater gelegen. Geben wir ihm doch auch diese Nacht Wein zu trinken, dann geh und leg du dich zu ihm, damit wir durch unseren Vater unseren Stamm erhalten! ³⁵ Da gaben sie auch in dieser

⁷⁶⁹ Vgl. Gen 21, 6f.

⁷⁷⁰ Vgl. Gen 32, 29.

⁷⁷¹ Vgl. Gen 19, 31-38

⁷⁷² Vgl. Gen 18, 11-15 und Gen 22, 1-19.

⁷⁷³ Vgl. Gen 19, 12-14: „Die Männer sagten dann zu Lot: Hast du hier noch einen Schwiegersohn, Söhne, Töchter oder sonst jemand in der Stadt? Bringe sie weg! Wir wollen nämlich diesen Ort vernichten; denn schwer ist die Klage, die über die Leute zum Herrn gedrungen ist. Der Herr hat uns geschickt, die Stadt zu vernichten. Da ging Lot hinaus, redete auf seine Schwiegersöhne ein, die seine Töchter heiraten wollten, und sagte: Macht euch auf, und verlaßt diesen Ort; denn der Herr will die Stadt vernichten. Aber seine Schwiegersöhne meinten, er mache nur Spaß“.

⁷⁷⁴ Vgl. a.a.O., Vers 17 und Vers 26.

Nacht ihrem Vater Wein zu trinken, und die Jüngere stand auf und lag bei ihm; er aber merkte nicht, wie sie sich hinlegte und wie sie aufstand.³⁶ Beide Töchter Lots wurden von ihrem Vater schwanger.³⁷ Die Ältere gebar einen Sohn, und nannte ihn Moab; der ist der Stammvater der Moabiter bis heute.³⁸ Und auch die Jüngere gebar einen Sohn, und sie nannte ihn Ben-Ammi. Der gilt als der Stammvater der Ammoniter bis heute.⁷⁷⁵

Die oben erwähnten Widersprüche in der Binnenlogik der biblischen Erzählung zwischen der Angst der Töchter („kein Mann mehr auf Erden“) und der Hoffnung des Vaters auf die Hilfe der weitläufigeren Verwandtschaft von seinem Fürsprecher und Befreier Abram werden in der dramatischen Adaptation der biblischen Geschichte bei Strauß nicht aufgelöst, sondern konsequent im biblischen Kontext der vorausgegangenen und nachfolgenden Erzählungen ausgeschmückt. Die Tendenz dieser interpretierenden Ausgestaltung, die im Unterschied zur biblischen Vorlage explizit Lots Hoffnung auf Hilfe durch den Onkel Abraham laut werden lässt, entspricht durchaus auch den Beobachtungen der textkritischen Exegese, die neben der Untersuchung verschiedener Erzähltraditionen in der Geschichte von Lots Töchtern ein konstitutives Element der Abraham-Sagen sieht, als ethnogenetischer Kontrast zu den Nachkommen Abrahams: als „ein notwendiges Stück des Sagenkranzes von Abraham und Lot, das Gegenstück zu der ursprünglich unmittelbar folgenden Erzählung von Isaacs Geburt.“⁷⁷⁶ Die in der biblischen Erzählung gar nicht explizit artikulierte Möglichkeit, dass Abram noch lebt und man nicht aufhören sollte, auf ihn zu hoffen, wird in Strauß „Lotphantasie“ immer wieder ins Spiel gebracht. Solche Details verbinden im Unterschied zu vielen anderen Ausschmückungen der Legende von Lots Töchtern⁷⁷⁷ die relativ kurze, eher anekdotenhaft zugespitzte biblische Inzest-Geschichte mit dem gesamten Komplex der Erzählungen von Abraham und Lot. So räsoniert Lot in seiner Not der Wüsteneinsamkeit mit seinen Töchtern, nachdem die Frau zur Salzsäule erstarrte:

⁷⁷⁵ Gen 19, 31-38.

⁷⁷⁶ Gunkel, a.a.O., S. 217.

⁷⁷⁷ Dazu gehören z.B. auch die Namen Abbia und Zibbia. Die biblischen Töchter Lots haben keine Namen, sie sind nur als die Ältere und die Jüngere bekannt. Ihre Namenlosigkeit in Gen 19 kontrastiert wirkungsvoll mit den Namen ihrer vom Vater empfangenen Kinder „Moab“ und Ben-Ammi“, auf deren volksetymologische Deutung die Erzählung abzielt.

„Lot: Wie Abram wohl damit fertig geworden wäre?
Denn Gott war immer mit Abram. Und Abram hat
mich befreit vom Zwang des Königs Kedor-Laomor.
So ist Abram. Für sich selbst nichts. Für andere alles.
Und war immer ein Vorbild seinem Neffen Lot.“⁷⁷⁸

In der Erinnerung an die gemeinsam mit Abraham verbrachte Zeit tauchen weitere Erzählstränge aus dem Kreis der Abraham-Sagen auf. Auch die schwächeren Stunden Abrahams bringt Lot mitfühlend, stark idealisierend bis rührselig in Erinnerung. So etwa die Geschichte von Abraham und Sarah in Ägypten⁷⁷⁹, die erzählt, wie Abraham aus Feigheit gegenüber dem Pharao seine Frau Sarai als Schwester ausgibt, weil er fürchtet, er könnte als ihr Mann ihrer Schönheit wegen sein Leben verlieren:

„Und da wir nun Sarai in Ägypten dem Pharao
schickten und ihm sagten, es sei Abrams Schwester,
da weinte Abram und ich, sein Neffe, weinte auch.
Eine ganze Nacht beteten wir beide, daß sie ihre
Jungfräulichkeit bewahren möge.“⁷⁸⁰

Dieses Schwärmen Lots für Abrams Keuschheit und Frömmigkeit lässt bei Strauß die logischen Brüche der biblischen Erzählung psychologisch schlüssig erscheinen: Die Töchter haben andere Probleme, sie können Lots sentimentale Anhänglichkeit an den Onkel nicht verstehen und beharren auf dem engeren Gesichtskreis, dem Realismus ihres Überlebenswillens: „Abram, das ist Abram. Ist Lot aber Lot?“⁷⁸¹

So wird aus der Haltung der Töchter gegenüber den Erzählungen von Abram auch ihre feste Vorstellung klar, die in der biblischen Erzählung im Kontext der Abram-Sagen gegen die vorausgehende Geschichte von Abrams Solidarität mit Lot⁷⁸² nur als Irrtum oder Einbildung der Töchter zu deuten ist. In der Kürze der biblischen Erzählung ist es kaum einzusehen, warum sie davon ausgehen, sie seien die letzten Frauen der Menschheit und es gäbe auf Erden außer dem Vater keinen Mann mehr. „Lotphantasie“ gestaltet diesen inneren Aspekt der Inzestgeschichte psychologisch aus. Auch die biblische Erzählung lässt die

⁷⁷⁸ Theaterstücke, Bd. III, S. 253.

⁷⁷⁹ Gen 12, 10-20.

⁷⁸⁰ Theaterstücke, Bd. III S. 357. Die Art, in der sich Lot hier auch Abrahams Kinderlosigkeit aus dessen konsequenter Keuschheit heraus erklärt, ist nicht biblisch, der Gedanke verstärkt aber den dramatischen Konflikt im Kontrast zwischen dem idealen Onkel und der Familie aus Sodom.

⁷⁸¹ Theaterstücke, Bd. III, S. 356.

Töchter durchaus direkt zu Wort kommen. Aber ihre Reden sind bewusst stereotyp gehalten, was durch die Verdoppelung und die fast wörtliche Gleichförmigkeit in der Wiederholung von Rede und Handlung noch unterstrichen wird⁷⁸³. Das Theaterstück musste schon als unvergleichlich umfangreicherer Text die Töchter als Charaktere plastischer gestalten. Strauß lässt die beiden namenlosen biblischen Gestalten als in Sodom sozialisierte Großstadtgören lebendig werden: als halb schon abgebrühte, halb noch unreife große Mädchen bzw. junge Frauen verspüren sie trotz der Katastrophe⁷⁸⁴ ein gewisses Heimweh nach der Stadt. Am deutlichsten wird die Sodom-Nostalgie der Älteren, die retrospektiv einen sehr aktuellen, lebendigen Eindruck der Stadt vermittelt:

„Zibbia wäscht sich: Nicht alles war schlecht in Sodom. Der schmierigste Jüngling lebte neben dem keuschen Asketen. Der übelste Betrüger neben dem vornehmen Geist. /.../ Und alle vertrugen sich miteinander. Es gab Errungenschaften, die das Leben sehr erleichterten. Die Waren konnte man kaufen zu niedrigem Preis. Der Bau der Häuser wurde von geschickten Händen ausgeführt. Und es gab, für jeden erschwinglich, eine Fülle von Heilmitteln, denn auf die Sauberkeit und die Gesundheit der Bewohner wurde viel gehalten, die besten Abflußkanäle gab es in Zeboim. Es gab ein blühendes Gemeinwesen, vernünftige Räte, Männer von großem Sachverstand standen der Verwaltung vor. Da man in allem geschickter wurde, wurde man es auch in den Genüssen, und die einfachen Sitten genügten nicht mehr. Das Leben in Sodom verfeinerte sich, und ein immer vernünftigeres, immer sachkundigeres Leben blendete uns und hinderte uns daran, es für schlecht und verfehlt zu halten.“⁷⁸⁵

⁷⁸² Vgl. Gen 14, 13-20 und die entsprechende Anspielung im Stück S. 353, Lot: „Abram hat mich befreit vom Zwang des Königs Kedor-Laomor.“

⁷⁸³ Vgl. Gen 19, 31-34. Vgl. dazu auch den Kommentar von Gunkel, Genesis, S. 218: „Der Stil der Erzählung ist ganz eigentümlich: die beiden Beilager werden fast mit den selben Worten erzählt 33.35; ebenso die beiden Aufforderungen 32. 34 b; im weiteren Sinn entsprechen sich auch die Aufforderungen und die Beilager; schließlich auch die beiden Geburten. Diese Parallelismen sind kein Zufall, sondern Absicht: die zweite Aufforderung 34 wäre für den Fortgang der Handlung nicht nötig gewesen und ist nur des Gegenstücks wegen da. Die Erzählung ist demnach besonders kunstvoll“.

⁷⁸⁴ „Zibbia lehnt am Ausgang, über die Salzwüste zurückblickend: Die hochgebaute Stadt liegt wüst und dampfend wie ein halb leer gegessener Hirsnapf.“ Theaterstücke, Bd. III, S. 353.

⁷⁸⁵ Theaterstücke, Bd. III, S 354.

Die jüngere Schwester Abbia bringt gegen Zibbias Schwärmen von Sodom die gemeinsamen unangenehmen Erfahrungen mit der Fremdenfeindlichkeit⁷⁸⁶ in Erinnerung.⁷⁸⁷ Die Töchter hatten selbst darunter zu leiden, als Lot Besuch bekam von den Fremden, die „Engel, als Fremde verkleidet“ in die Stadt kamen, um Lot vor der Zerstörung der Stadt zu warnen⁷⁸⁸, die Fremden von den Sodomitern bedrängt wurden und Lot zum Schutz seiner Gäste den Mob besänftigte, indem er ihm seine Töchter hinausschickte. Diese aus heutiger Sicht zweifelhafteste und unverständlichste Tat des Gerechten Lot war für eine Zuhörerschaft der archaischen Gesellschaft eindeutiger zu verstehen: Das Gastrecht war dieser Nomadenkultur so heilig, dass die Preisgabe der Töchter zum Schutz der Gäste als ruhmreiche Heldentat und Beweis einer ganz erstaunlichen Gerechtigkeit, Größe und Selbstlosigkeit gewertet wurde⁷⁸⁹. Aus der betroffenen Sicht der Töchter wird auf diesen Vorgang auch gesprächsweise angespielt. Die Art, in der die jüngere Tochter Abbia das Verhalten des Vaters versteht und bewertet, bleibt bei aller Empörung über die Teil-Kapitulation des Patriarchen vor der Gewalt der Sodomiter doch ganz in der Logik des nomadischen Gastethos, in dem persönlicher Ruhm und Gastfreundlichkeit direkt proportional zu verstehen sind: „Abbia: Du schmücktest deine Töchter für die Buhlerei und ließest sie von der Menge der Lüstling schänden. Dir zum Ruhm! Witwer Lot!“⁷⁹⁰

Die beiden Töchter bestimmen bei Strauß wie ihre biblischen Vorbilder den Verlauf der Geschichte, sie agieren entschlossen, unverzüglich und bestimmt.

⁷⁸⁶ Dieses Detail ist biblisch - vgl. Gen 19, 5; 9.

⁷⁸⁷ „Und jeder, der einen Fremden beherbergte, war des Todes in Sodom! Wie oft sahen wir zu bei dem grausigen Schauspiel, wenn ein Fremder, der sich in die Stadt verirrt und vielleicht größer war als ein Sodomiter, ergriffen wurde und an den Füßen gewaltsam verkürzt. Oder einer, der kleiner war, gewaltsam in die Länge gezogen auf der Folterbank. Denn die Leute von Sodom waren sehr knauserig und sie sagten: Da wir ein Land besitzen, in dem es Brot und Goldstaub in reichlicher Menge gibt, wozu da diese vielen Fremden und Durchreisenden? Die kommen ja nur, um uns den Besitz zu schmälern! So war es. Und schlecht waren auch wir.“ Theaterstücke, Bd. III, S. 355.

⁷⁸⁸ Vgl. Gen 19, 4-10 und Theaterstücke, Bd. III, S. 357:

„Zibbia: Du bist Lot, der in Sodom für gerecht befunden wurde?

Lot: Ja der bin ich. Ich habe die Engel, als Fremde verkleidet, aufgenommen in mein Haus. Zibbia: Doch als die Hundepriester in dein Haus eindringen wollten, um deine Gäste, die schönsten Männer, die sie je gesehen hatten, zu vergewaltigen, da hast du die Menge zurückgehalten und ihnen die jüngsten Töchter, die noch keinen Mannesumgang hatten, vor die Tür geschickt: Gebraucht sie, wie ihr wollt, hast du gerufen, nur diesen beiden Männern tut nichts schändlicherweise!“

⁷⁸⁹ Gunkel, S. 208 f.: „Uns Modernen erscheint allerdings diese Preisgabe seiner Töchter in anderem Lichte; der alte Israelit aber hält es für einen bewunderungswürdigen Edelmut, die eigenen Töchter um der fremden Gäste willen hinzugeben. /.../ Die Heiligkeit des Gastrechts hat auf jener Kulturstufe hohe Bedeutung“.

⁷⁹⁰ Theaterstücke, Bd. III, S. 358.

In der verschiedenen Ausgestaltung der beiden Charaktere bei Strauß leidet die jüngere, Abbia stärker unter dieser Erinnerung an den gewalttätigen Mob von Sodom. Die wenigen Worte, die unmittelbar auf den Inzest anspielen, zeigen, dass Abbia den Inzest anders als ihre Schwester auch sinnlich auskostet und ihn als Rache am Vater versteht:

„Wir ließen den Mann ein wenig auf allen Vieren kriechen. Wir ließen ihn seine Hände erheben und um Abbitte flehen dafür, daß er uns schänden ließ auf der Straße des Wohlgeruchs. Dafür schlugen wir ihn ein wenig. Dafür traten wir ihn ein wenig in seine Weiche.“⁷⁹¹

Während Zibbia sich in den Gedanken, sie seien die letzten Überlebenden der Menschheit, so sehr hineingesteigert hat, dass ihr nie ein Zweifel an der Idee aufkommt, sie sei berufen, mit der Selbstüberwindung⁷⁹² zum Inzest einen neuen Anfang zu setzen, hofft ihre Jüngere Schwester noch auf einen anderen Ausgang der Geschichte, auf den Fremden⁷⁹³. Auch wenn es sich bei Abbias Schwarm vom Fremden um den Traum einer Begegnung mit dem vollkommen Unbekannten handelt, hat diese Erwartung des Fremden zwei bekannte

⁷⁹¹ A.a.O., S. 361 f.

⁷⁹² „Zibbia: Wir empfangen den Mann im Entsetzen und nicht in der Lust.

Allein der blinde Beginn war unser Auftrag. Der Beginn! Der Beginn!“ a.a.O., S. 362.

⁷⁹³ Vgl. a.a.O., S.360 „Abbia: Wenn nur endlich **ein Fremder** käme ... wenn nur bald in der Tiefe der Ebene **der vollkommen Fremde** erschiene ... **einer, der ankommt**, weit entfernt noch von mir, einer, den ich in meinem Rücken erwarte, dessen Schatten an meinen Nacken stößt, während ich fieberhaft in die Höhle starre, anstatt mich dem Eintreffenden zuzuwenden. »Du sprichst nicht unsere Sprache?« »Komm! Komm!« rufe ich. Oder flüstere: »Warum bleibst du so weit? Du kommst und näherst dich nicht. Ich fühle dein Haar, deine Schultern, deinen Schritt. Komm doch! Was ist so unüberwindlich an dieser letzten Strecke? Du kannst doch schreiten, schreite doch! ... Nein, ich darf mich nicht umdrehen (wenn es das ist?). Nicht umdrehen. Warten muß ich, bis du hinter mir angekommen bist. Ich will dich angekommen sehen oder will dich nie im Leben sehen. Hier stand ich, ausgesprochen hoffnungslos, schon sehr lange, kaum länger möglich und stehen bleib ich, selbst wenn Erwartung mich aufzehrt wie Feuer das trockne Reisig. Komm, hier gibt es nichts zu tun. Untätig sollst du sein und dich ausruhen. Komm, und wenn du unsere Sprache nicht sprichst, dann grüß mich. Grüß mich. Warum tust du's nicht ? Warum läßt du mich endlos rufen und reden? Den Gruß! Damit ich stumm erwidern kann. Den Gruß! Damit ich mein Ja! drauf schweige. Du bist nie hier in der Gegend gewesen. Du kommst hier an zum ersten Mal. Du weißt nicht, wo du bist. Du kommst nicht näher, obgleich du nicht aufhörst, vorwärts zu gehen. Frag nicht, in welcher Gegend du dich befindest. Frag nicht nach dem **O r t**, frag nach der atmenden Stelle hier, dem Leib, dem einzigen Wegweiser in der wüsten Ebene, frag: »Wer bist du?« in deiner Sprache, und zur Antwort bekommst du einen Menschen, warm und lebendig, das ist mehr als ein Ort, ein Reich, ein Erdkreis.“ (Hervorhebungen vom Verfasser).

Auf dieses Zwiegespräch mit dem abwesenden, ertäumten Fremden gibt ihre ältere Schwester zu bedenken:

Entsprechungen im Kontext der biblischen Anspielung, die das Unbekannte konkretisieren bzw. auf DAS Fremde schlechthin erweitern können: Als der „Fremde“ wurde Lot in Sodom beschimpft⁷⁹⁴, weil er seine Gäste vor dem Mob schützen wollte und als „Fremde“ erschienen auch die Engel in Sodom, die in der biblischen Geschichte immer nur „die Männer“⁷⁹⁵ genannt werden, wie zuvor schon, als sie Abraham bei den Eichen von Mamre besuchten⁷⁹⁶. Gegenüber dieser Erwartungshaltung der jüngeren Schwester hat die ältere, Zibbia, ihr eigenes Sendungsbewusstsein entwickelt, das die Koexistenz anderer Menschen, Völker und Städte oder ein Überleben der weitläufigeren Verwandtschaft (Abraham) ausschließt. Ihre Berufungsgewissheit ist so ausgeprägt, dass sie am Ende nicht nur die Verheißung an Abraham auf den eigenen Clan hin variiert⁷⁹⁷ sondern zuvor schon die neutestamentliche Formulierung „und die Letzten wird er zu den Ersten machen“ auf ihre Situation modifiziert⁷⁹⁸. Auf dieser gedoppelten biblischen Anspielungsebene, die eine am Ende des 20. Jahrhunderts phantasievoll aus dem Buch Genesis adaptierte Figur Anspielungen auf das Matthäusevangelium sprechen lässt, ist ein Vergleich mit dem biblischen Originaltext besonders interessant. Denn der Kontext, aus dem Zibbia den Spruch über „die Ersten“ und „die Letzten“ zitiert, gibt dem Jesuswort eine ganz neue Akzentuierung: während das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg bei Matthäus⁷⁹⁹ von den Letzten

„Zibbia: Und wenn einer käme und wär nur ein Schleicher aus Sodom, der auch überlebte? Ein weibischer Lüstling, ein Hundepriester. Hast du vergessen, welche Männer in Sodom »die Männer« hießen?“

⁷⁹⁴ Obwohl er selbst die Sodomiter als „Brüder“ (ἄδελφοί) anredet, Vgl. Gen 19, 4 f.: „Sie waren noch nicht schlafen gegangen, da umstellten die Einwohner der Stadt, die Männer von Sodom, das Haus, jung und alt, alles Volk von weit und breit. Und sie riefen nach Lot und fragten ihn: Wo sind die Männer, die diese Nacht zu dir gekommen sind? Führe sie zu uns heraus, wir wollen mit ihnen verkehren! Da trat Lot zu ihnen hinaus an den Eingang und schloß die Tür hinter sich zu; und er sagte: Aber **meine Brüder!** Begeht doch kein solches Verbrechen! Seht, ich habe zwei Töchter, die noch keinen Mann erkannt haben; die will ich zu euch herausbringen. Nur jenen Männern tut nichts; denn deswegen sind sie ja unter den Schutz meines Daches getreten. Sie aber schrien: Mach dich fort! Und sagten: Kommt da **so ein einzelner Fremder** daher und will sich aufspielen!“ (Hervorhebungen vom Verfasser).

⁷⁹⁵ Vgl. Gen 19, 4; 8; 10; 12; 16.

⁷⁹⁶ „Der Herr erschien Abraham bei den Eichen von Mamre. Abraham saß zur Zeit der Mittagshitze am Zelteingang. Er blickte auf und sah vor sich drei Männer stehen.“ Gen 18, 1 f.

⁷⁹⁷ Zibbia zu Lot: „Du aber stehst an Abrams Stelle. Denn deine Töchter hat erwählt der Herr, daß dein Name nicht ausgerottet werde auf Erden, und deine Nachkommen, unsere Söhne, werden dir einen großen Namen machen.“ Theaterstücke, Bd. III, S. 371.

⁷⁹⁸ Theaterstücke, Bd. III, .S. 359. Vgl. Mt 20, 16: „ἔσονται οἱ ἐσχατοὶ πρῶτοι καὶ οἱ πρῶτοι ἐσχατοί“. Spätere Textzeugen fügen hier am Ende des Gleichnisses noch in Vers 16 einen deutenden Vers an: „denn viele sind Berufene, wenige aber Auserwählte.“

⁷⁹⁹ Vgl. Mt 20, 8-16: „Als es nun Abend geworden war, sagte der Herr des Weinbergs zu seinem Verwalter: Ruf die Arbeiter und zahle ihnen den Lohn, anfangend von den letzten bis

redet, die noch dazukommen, versteht Zibbia unter den Letzten, die wenigen, die noch übriggeblieben sind. Ob aus diesen Letzten übriggebliebenen jedoch jemals wieder „Erste“ werden, Gründer, Neuanfänger, Mütter und Väter für verheißungsvollere Generationen? Solch eine Hoffnung, die aus Zibbias neuer Zitierweise des Evangeliums laut wird, stellt der Kontext der dramatischen Handlung eher in Frage. Dieses für die Gegenwart anachronistisch durch Urzeit und Zeitenwende gebrochene, jedoch unzweideutig interpretierende Verständnis der Gleichnisworte Jesu im Mund einer Tochter Lots ist gerade im Hinblick auf die biblische Binnendeutung des Gleichnisses⁸⁰⁰ bei Strauß auch als zugespitzter Zeitkommentar, als skeptische Aussage über Möglichkeit und Unmöglichkeit eines Neubeginns in der Gegenwart zu verstehen.

Die Interpretation der „Letzten“ und der „Ersten“ als Beginner und Neuanfänger folgt einem ebenso alten wie zeitlosen, in der Bibel vor allem von den Propheten viel beschworenen Motiv vom 'Rest Israels'.

In dieser zwischen Anfang und Ende ambivalenten Bedeutung sind die Worte von den Ersten und den Letzten auch nicht einfach anachronistisch, sondern sie haben eine breite biblische Tradition⁸⁰¹, die Zibbia für sich reklamiert.

Ihr Erwähltheits- und Sendungsbewusstsein kommt der inneren Stringenz und Schlüssigkeit dieses Charakters der älteren Tochter Lots zugute. Denn nach der Zerstörung Sodoms, das nach antiker Auffassung auch wegen Verfehlungen wie Inzest in Schwefelrauch aufging, braucht die Idee, sich über den Inzest die Nachkommenschaft zu sichern, offensichtlich ein starkes Motiv. Der Zweck heiligt die Mittel. Zweck und damit Heiligung sind für Zibbia ihr Erwähltheits-

zu den ersten. Und als die um die elfte Stunde Angeworbenen kamen, empfangen sie je einen Denar. Als dann die ersten kamen, meinten sie, daß sie mehr bekommen würden; und auch sie erhielten je einen Denar. Da begannen sie über den Gutsherren zu murren und sagten: Diese letzten haben eine Stunde gearbeitet, und du hast sie uns gleichgestellt, die wir die Last des Tages und die Hitze ertragen haben. Da erwiderte er einem von ihnen: Freund, ich tue dir nicht unrecht. Bist du nicht um einen Denar mit mir übereingekommen? Nimm das Deine und gehe hin. Ich will aber diesem letzten ebensoviel geben wie dir. Ist es mir nicht erlaubt, mit dem Meinigen zu tun, was ich will? Oder bist du neidisch, weil ich gütig bin? So werden die Letzten die Ersten, und die Ersten die Letzten sein (denn viele sind Berufene, wenige aber Auserwählte).“

⁸⁰⁰ Das Gleichnis ist als Aussage über Erwählung und Berufung zu verstehen (s.o.).

⁸⁰¹ Vgl. Paulus in 1 Kor 4,9: „Denn mir scheint, daß Gott uns, **die Apostel, als** die Letzten dargestellt hat, wie zum Tode bestimmt; denn wir sind ein Schauspiel geworden für die Welt, für Engeln und Menschen.“ Paulus versteht die Rolle der Apostel hier nicht anders als König David oder der Prophet Micha den Rest Israels (Vgl. 2 Sa 19,11: „König David sandte zu Zadok und zu Abjathar, den Priestern, und sprach: Redet zu den Ältesten von Juda und sprecht: Warum wollt ihr **die letzten** sein, den König in sein Haus zurückzuführen? Denn die Rede des ganzen Israel ist zum König in sein Haus gekommen“) Vgl. auch Micha 5, 2-3: „Darum gibt der Herr sie preis bis zu der Zeit, da eine Gebärende geboren hat; und der **Rest** seiner Brüder wird zurückkehren samt den Söhnen Israels.“ (Hervorhebung vom Verfasser)

und Sendungsbewusstsein, das sie aus der Tatsache ihrer Rettung bezieht. In der biblischen Vorlage hat dieses Motiv keine Entsprechung. Den Töchtern Lots geht es einzig um das Überleben des Stammes⁸⁰².

Ähnlich verhält es sich bei Strauß mit dem Verhältnis der geretteten Gören zu ihrer Herkunft aus Sodom. Bei Strauß sind die Töchter im Unterschied zu ihrem Vater nicht ganz überzeugt vom Glück ihrer Errettung. Ihr Reden wird immer wieder von der Ahnung beeinflusst, dass man sowohl Sodom als auch der Katastrophe des Untergangs noch nicht ganz entflohen ist. So sagt die ältere zur jüngeren:

„Du sprichst /.../ mit rissigen Schwefellippen.“⁸⁰³

Als ein Eifersuchts-Streit zwischen den beiden Schwestern ausbricht, die als Beischläferinnen des Vaters zu Rivalinnen geworden sind, beabsichtigt die jüngere mit selbstbewusster, gewissenloser Rede die Oberhand zu gewinnen. Das wird von der Älteren treffend kommentiert:

„Zibbia: Wir stehen aufrecht vor Gott, zwei Frauen mit ihren gesegneten Leibern, und sprechen uns an, als ob wir einander ins Gesicht spuckten. Du hast gesehen die furchtbare Reinigung, die der Herr über die Ebene der Fünf Städte schickte, du hast vor Augen die Mutter, das Denkmal einer ungläubigen Seele, und dennoch führst du denselben Frevel im Mund wie daheim in Sodom. Es heißt wohl nicht umsonst: die Sau wälzt sich nach der Schwemme wieder im Kot.“⁸⁰⁴

Weil der Inzest aber Zibbias eigene Idee war, deren Erfolg sie selbst nicht grundsätzlich in Frage stellt, lässt Strauß schließlich in Anlehnung an das biblische Motiv der Fremden, die Abraham bei den Eichen von Mamre und Lot in seinem Haus in der Stadt besuchten, auch bei den Schwestern in der Wüste einen solchen Fremden auftreten, der die unangenehme Wahrheit unmissverständlich ausspricht, dass die vermeintliche Heldentat zur Errettung der Menschheit nicht der Beginn von etwas Neuem war, sondern nur die Fortpflanzung des Alten, ganz in Sodoms Tradition.

Der Fremde, der als ein Zwischenwesen zwischen Engel und Narr Wahres spricht, wird bei seinem Auftritt zunächst von den Schwestern wegen seiner

⁸⁰² Es gibt in Gen 19 keinen Hinweis auf ein Sendungsbewusstsein unter Lots Töchtern, einen Erwählungsneid oder auch nur einen Vergleich der eigenen Situation mit den Verheißungen an Abraham, wie Strauß es ausgestaltete.

⁸⁰³ Theaterstücke, Bd. III, S. 362.

⁸⁰⁴ Theaterstücke, Bd. III, S. 362.

Andersartigkeit mißtrauisch beäugt und als potentieller Gatte übermäßig mit Gastfreundschaft überhäuft⁸⁰⁵. Doch er begegnet auch kalter Ablehnung. Die zunächst sehr freundlichen Worte des Gastes weist die Ältere schroff in die engen Schranken zurück, in denen man auch „zu Hause in Sodom“ mit Fremden zu verkehren pflegte: „Höre Du, Fremder, es gibt kein Verstehen zwischen dir und mir. Es gibt nur ein Sichmischen am Ende, ein Aneignen des einen vom anderen. Es gibt meinen hungrigen Blick, der unstillbar fragt: Was könnte der Fremde mir mehr noch tiefer Fremdes geben, wenn ich ihn küsse?“⁸⁰⁶. So wird der Gast von den beiden Frauen konsequent auf seine Brauchbarkeit zur Fortpflanzung abtaxiert. Dabei muss er in einer wörtlichen Übertragung der bildlichen Redewendung immer wieder „Federn lassen“⁸⁰⁷. Im Kontext der unverhohlenen anzüglichen Reden der beiden Schwestern wirkt dieses Federnlassen als ein gelungener, doppeldeutiger Bühnengag, weil er die Peinlichkeit der Situation eindeutig mit dem Witz doppelbödiger-schlüpfriger Konversation unterstreicht. Diese verbildlichte Redewendung lässt sich durch das von der Regieanweisung vorgesehene bunte Federgewand des Fremden kostümtechnisch recht anschaulich realisieren.

Gesteigert wird dieser Kostümtrick noch durch die Entdeckung der Schwestern, die beim Befingern des Fremden feststellen müssen, dass er an allen interessanten Stellen aus Büchern besteht⁸⁰⁸. Auch wenn sich Situation und Charaktere grundsätzlich unterscheiden, drängt sich eine gewisse Ähnlichkeit zu dem Motiv des personifizierten Buches in der Begegnung

⁸⁰⁵ „Der Fremde: Es ist aus jeder Entfernung, zwischen jeglichen Fremden ein Gespräch möglich – so sollte man meinen. Doch es ist n i c h t möglich so viel zu essen.“ Theaterstücke, Bd. III, S. 366.

⁸⁰⁶ A.a.O.

⁸⁰⁷ Vgl. Stadelmaier: „Auch wenn Abbia prustend und jauchzend die Beine von einer üppigen Frühstückstafel spreizt /.../ wenn Zibbia einem plötzlich aufgetauchten Fremden in Rennfahrerkluft ekstatisch den Hof macht, obwohl der Engel ein ziemlich geschlechtsloser Engel ist und zur Fortpflanzung nicht in Frage kommt - immer bleiben das unerhört Ferne und das hörbar Nahe wunderbar vermischt.“ Gerhard Stadelmaier, Kuss des Vermessens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.6.1999.

Vgl. zur Inszenierung des Engels, „der bei jeder Berührung Federn fallen läßt“ auch Ruediger Engerth, Tiefe Sehnsucht. In: Handelsblatt, 3.6.1999.

⁸⁰⁸ „Abbia: Ich kam ihm bei der Arbeit näher.

Zibbia: Du hast ihn schon berührt – du?! Du hast ihn vor mir heimlich angefaßt? /.../

Abbia: **Er hat ein kleines weißes Buch an seiner Stelle.**

Zibbia Ein Buch? Was steht drin?

Abbia: Nichts. Ein kleines weiches Buch mit nichts darin. /.../

Sogar die Börse ist bei ihm ein Buch, er zupft die Scheine aus den weichen Seiten!

Zibbia: Seine Ärmelschoner sind zwei weiche Bücher!

Flach dein Herz. Flach deine Stelle. Dein Hintern flach,
die Stirn ganz flach. Was suchst du bei uns Frauen?!

Theaterstücke, Bd. III, S. 369. Hervorhebungen vom Verfasser.

zwischen Lotte und dem blutenden Buch von „Groß und Klein“⁸⁰⁹ auf. Auch hier sprechen die leeren Seiten gegen andere Details für eine Interpretation des Buchmotivs als biblische Anspielung:

„Abbia: Auch von den Schultern stehen ihm zwei
kleine weiche aufgeschlagene Bücher ab.
*Sie pusten mehrere Male gegen den Fremden,
und er vergeht zu losen Federn.*“⁸¹⁰

Eine solche Enttarnung als Buch- und Feder-Wesen zitiert die Motivkombination von Engeln und Büchern aus der biblischen Ikonographie⁸¹¹. Die Schwestern bekommen hier offensichtlich mit einem Verkündigungsendel zu tun. Unterstützt werden solche Motivzitate aus dem Bereich der Verkündigung und Prophetie durch die Tatsache, dass der Fremde von der Schwangerschaft und der Inzestgeschichte der beiden schon weiß, ohne dass ihm davon erzählt wurde. Doch die erfreuliche Nachricht des Fremden, die vom Überleben der weitläufigeren Verwandtschaft verkündet, klingt den Schwestern, die doch überzeugt waren, die letzten zu sein, wie Hohn. Alles Fragwürdige und Lächerliche an der heroischen Rettungsaktion der Töchter Lots fasst seine Rede deutend zusammen. Der Fremde spricht aus,

⁸⁰⁹ Vgl. Theaterstücke, Bd. I, S. 487 und s.o. Kapitel 3.2.

⁸¹⁰ Theaterstücke, Bd. III, S. 369.

⁸¹¹ Das Motiv des Buches ist fester Bestandteil der Ikonographie vor Verkündigungsszenen, die Maria oft mit dem offenen Buch auf dem Schoß zeigen. Oft liegt zusätzlich ein offenes Buch (zerlesen, mit Liederblättern als Lesezeichen) auf dem Tisch. Vgl. als ein Beispiel unter vielen, aus der Frührenaissance: Verkündigung von Robert Campin (o.J. Tempera auf Holz, 61 x 63 cm. Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts).

Zum Federwesen ist an den Verkündigungsdarstellungen bemerkenswert, dass sie nicht nur den Engel sondern - vermehrt seit dem zunehmenden Einfluß der scholastischen Systematik im 13. Jahrhundert - auch den Geist als gefiedertes Wesen in der Symbolgestalt der Taube darstellen, deren Bewegungsrichtung – ebenso wie das Federwesen, „der Fremde“ in dieser Szene bei Strauß - nicht auf den Schoß, sondern „auf das Ohr (der Jungfrau) zielen (conceptio per aurem)“. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, S. 430.

In einer extrem düsteren, gegen diese Ikonographie gestalteten 'sodo-mythischen' bzw. sado-masochistischen Vision redet Zibbia nicht von der Taube, sondern von einem Raben und anstelle von Empfängnis, Erleuchtung oder Verkündigung spricht sie vom Aushacken der Augen. Am Ende dieser ornitologischen Gewalttextase, die stark an die letzte Szene von „Schlußchor“ erinnert (vgl. Theaterstücke, Bd. II, S. 463 f.) gibt es dann doch noch eine wundersame Rettung vor dem gefiederten Angriff und der Vogel bekommt (parallel zur Wappenallegorie in „Schlußchor“) plötzlich eine erstaunliche harmlose Ähnlichkeit mit dem runden Wappenvogel des deutschen Bundestags (Theaterstücke, Bd. III, S. 367): „Zibbia: Der Sturm schafft an mir. Er formt meine Hände, er formt meine Hüfte. Er jagt, er dröhnt, er flammt aus allen Ecken. Vielleicht im Spiel der wilden Böen kam mir der Rabe näher ... Vielleicht aus dem Sturm stieß plötzlich der Rabe hervor. Er schoß auf mich herab. Er wollte seinen Dolchmund in meine Augen jagen. Doch mitten im Sturz auf mich zu, als prallte er gegen Glas, stand er, von Entsetzen

was dem Hörer der Geschichte von Lots Töchtern im Kontext der Genesis-Sagen immer schon aufgefallen sein muss: dass die List, mit der die überlebenden Töchter in der Meinung, sie seien Ende und Anfang⁸¹² der Menschheit, nicht nur falschen Voraussetzungen, sondern in der Logik ihrer überstürzten Rettungsaktion den Unzucht- bzw. Inzucht-Traditionen Sodoms entspringt:

*„Der Fremde erscheint wieder vor der Höhle,
schlägt die bunten Beine übereinander, wippt mit
dem Fuß, ruft leise in die Höhle zurück :*
Abram lebt! ... Abram lebt! Glaubt einem Boten, der
weit herukam. Abram lebt und wurde nicht
vernichtet. Aus Abram wurde Abraham, und hat seine
Linie begründet, denn sein Weib Sarai wurde Sara und
gebar ihm Isaac, seinen Sohn, wie Gott es ihm
verheißen.
Ihr wart nicht die letzten auf Erden! Glaubt einem
Boten, der weit herukam im Land. Umsonst habt ihr
verwahrt den Samen des Vaters.
Ihr glaubtet zu sein das Ende und der Anfang aller
Menschengeschichte und decktet die Blöße eures
Vaters auf und wurdet schwanger von eurem Vater in
der Verkennung. Was tattet ihr, das man nicht schon
allezeit in Sodom getan? Konnte das Weib des
Kameltreibers die Ankunft des Mannes nicht mehr
erwarten, schlich sie zu ihrem Vater und hurte mit ihm.
Also habt ihr weiterhin getan was üblich war unter den
Sodomitern. Bevor Gott die Stadt umkehrte und unter
Feuer und Schwefel begrub.“⁸¹³

Obwohl diese Rede des Fremden bzw. des Engels, wie seine Erscheinung in der Höhle bei Lot und seinen Töchtern als reine Ausschmückung gelten muss und keinerlei inhaltliche Entsprechung im 19. Kapitel der Genesis hat, sind in Kontext und Formulierung der Rede entscheidende biblische Anspielungen

geplustert, starr in der Luft, und seine Haare wurden alle weiß und das Tier wurde rund wie ein Huhn.“

⁸¹² Auch in den nahezu homophonen Namen der beiden in Gen 19 namenlosen Töchter „Abbia“ und Zibbia“ greift Strauß dieses Motiv auf:

„A...“ und „Z...“ – Der erste und der letzte Buchstabe des Alphabets (Alpha und Omega) gelten als biblische Chiffren für Anfang und Ende.

Doch in der Schrift bleibt der Anspruch, Ende und Anfang zugleich zu sein, Gott bzw. dem Messias vorbehalten; vgl. aus der Offenbarung des Johannes:

„Ich bin das Alpha und das Omega, spricht Gott, der Herr“ (Off 1,8) und: „Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, doch nun lebe ich in alle Ewigkeit, und ich habe den Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt.“ (Off 2, 17b-18).

⁸¹³ Theaterstücke, Bd. III, S. 370.

ausgesprochen, die der Herkunft der Geschichte von Lots Töchtern aus dem Buch Genesis Rechnung tragen. Manche Details unterstreichen im Wortlaut der Formulierung den Zusammenhang der Erzählung von Lots Töchtern mit anderen Erzählungen der Genesis. Die Formulierung des Fremden, der den beiden Töchtern vorhält: „ihr decktet die Blöße des Vaters auf“ ist der Formulierung nach eine Anspielung auf die Geschichte der Söhne des Noah. Im Buch Genesis wird mit der Geschichte vom Untergang Sodoms, der Flucht Lots und der ungewöhnlichen Überlebensgeschichte seiner Familie nicht zum erstenmal von Frevel, Untergang, Rettung und Überleben erzählt. Voraus geht die Sage von Noah und der Sintflut, die auch auffällige Züge des babylonischen Gilgamesch-Mythos trägt⁸¹⁴. Nach einer anderen, eher syrischen oder kanaanäischen Tradition ist Noah, der Erbauer der Arche, auch der Typus des ersten Ackersmann oder des ersten Weinbauern⁸¹⁵. Die Söhne des Noah werden im weiteren Verlauf der Geschichte von Noah, dem ersten Weinbauern, durch ihre Verschiedenheit im Umgang mit den Schwächen des Vaters unterschieden, seiner Trunkenheit und seiner im Rausch entblößten Scham: Noah liegt unwürdig aufgedeckt in seinem Zelt und schläft einen Weinrausch aus, da läuft Ham, der schamloseste der Söhne, hinaus und kolportiert die peinliche Situation des Vaters seinen Brüdern. Dafür verflucht ihn Noah und Ham wird am Ende der Erzählung von Noahs Fluch als der Stammvater der Kanaanäer vorgestellt⁸¹⁶. Auch in dieser biblischen Stammesgenealogie ist bei Noah wie bei Lot für die jüdische Zuhörerschaft, in der sie tradiert wurde, der Umgang mit Elternwürde und Sexualität ganz offensichtlich eines der zentralen Themen in der Auseinandersetzung mit den Nachbarvölkern. Das zweite große biblische Thema, auch eine Gemeinsamkeit zwischen der Noah- und der Lot-Geschichte ist das Motiv der Rettung und des Auswegs, das in den Anspielungen bei Strauß eine wichtige Rolle spielt. Im biblischen Kontext der Genesis stehen aufbrechen, entkommen und gerettet-werden für ein klares direktionales Motiv, das dem folgenden zweiten biblischen Buch auch zum Titel wird: „Exodus“.

⁸¹⁴ Vgl. Gunkel, Genesis, S. 68: Gunkel bezeichnet einerseits die Sinflutsage als „eine lose eingefügte Episode des babylonischen Nationalepos“ von Gilgames (ein keilschriftlicher Text, der aus der Bibliothek Assurbanipals stammt und erst 1872 entdeckt worden ist), andererseits betont er „die Verschiedenheit beider Sagen“. A.a.O., S. 71 f.

⁸¹⁵ Vgl. a.a.O., S. 78 f.

⁸¹⁶ Vgl. Gen 9, 1-28.

Dieses biblische Basis-Motiv, das von Strauß auch in der Prosa⁸¹⁷ und auch in anderen Zusammenhängen außerhalb der biblischen Anspielungen häufiger sehr dramatisch zugespitzt wird, ist im modernen Kontext seiner Stücke mit einer Fragestellung verknüpft, die dem biblischen Exodus-Motiv als Problem zunächst gar nicht anzuhängen scheint:

Ist der Ausweg der richtige? wohin führt er?

In seinem Vorwort zu seinem Theatertext „Sieben Türen“ (UA 1988) hat Strauß das Dilemma der Auswege als dramatische Exposition in eine szenisch ungewöhnlich plakative Metaphorik gebracht:

„Manchmal, in Minuten mit Überlänge, scheint das große Husch-husch, unser alltägliches Leben, am Saum des Feuers zu tanzen. Dann sieht man nicht eine Tür, sondern es stehen derer sieben halb offen. Das könnte das wahre Ende bedeuten: die Ausgänge hoffnungslos in der Überzahl! Nicht ein freier Ausgang, sondern eine Serie von gleichen freien Ausgängen, die uns keine Chance lassen, den einzig richtigen Weg einzuschlagen. Angesichts der erbrochenen Geheimnisse - angesichts einer Arena von halb offenen, lockenden Türen ist Sitzenbleiben die beschossenste Sache der Welt.“⁸¹⁸

Auch in „Lotphantasie“ ist der Ausgang ungewiss. Und trotz der „gesegneten“ Bäume⁸¹⁹ bleibt auch für den Zuschauer am Ende zu bezweifeln, ob der Ausweg aus Sodom tatsächlich der richtige war, ob die Sicherung der Nachkommenschaft tatsächlich ein Ausweg war, oder ob man nicht doch besser aus der Salzwüste „salzauswärts“⁸²⁰ weiter geflohen wäre. Noch

⁸¹⁷ Auch „Das Partikular“ beginnt programmatisch mit einer Prosa-Miniatur über den neuen bildsprachlichen Ausdruck für ein altes Motiv: das 'Aussteigen'. Aus der Perspektive einer Beifahrerin wird von einer im raschen Vorbeifahren erblickten Frau erzählt, die am Straßenrand sitzt. Dieser Anblick wird in der Phantasie der Erzählerin zum erregenden Ereignis, weil sie „kaum glauben mochte, daß dort auf der Uferböschung jemand saß, eine Frau, die sie selbst hätte sein können, auf der Heimfahrt von der Oper oder einer festlichen Gesellschaft, eine, der sie auf Anhieb zugetan war, weil sie zweifellos den richtigen Entschluß gefaßt hatte, im richtigen Augenblick einfach geschrien hatte: 'Hör auf. Halt's Maul. Laß mich raus.' Diese da, mitten in der Nacht über dem langsamen Fluß, hatte es geschafft, hatte es über sich gebracht.“

Strauß, Das Partikular, S. 5 f.

⁸¹⁸ Theaterstücke, Bd. II, S. 361.

⁸¹⁹ „Wir stehen aufrecht vor Gott, zwei Frauen mit ihren gesegneten Leibern“ a.a.O., S. 362.

⁸²⁰ Die Flucht aus Sodom war für Lots Töchter erst ein Anfang. Und in der Wüste erörterten sie zunächst auch andere Auswege. Z.B.:

„Abbia: Wir brauchen nur übers Salzmeer salzauswärts zu rennen und in der Ferne zu suchen, ob noch ein Leben ist jenseits der Kruste.

innerhalb der biblischen Phantasie steht für Abbia am Ende wieder das Doppelmotiv des Sitzenbleibens und der bleibenden Sehnsucht nach einem Aufbruch:

„Abbia: Ich bin satt. Ich bin gesund. Ich bin jung. Ich bin schön.
Ich möchte mich ein wenig ausstrecken. Ich komm aber nicht hoch vom Stuhl /.../ Ich schaffs nicht von alleine. Ich klebe fest am Stuhl. Laß mich aufstehen, Engel! Mach, daß ich mich erheben kann.“⁸²¹

Eine ähnliche Funktion wie das Motiv des Aufbruchs hat schon zuvor im Stück das „Kommen“, ein mehrdeutig schillernder Begriff, der kurz vor dem Auftreten des Fremden hinsichtlich des Erwarteten zunächst nur auf einer euphorischen Wunschebene konkretisiert und ansonsten bewusst nicht festgelegt wird, weil er die euphorische Spannung zwischen Erwartung und Erfüllung auf den Horizont biblischer Heilserwartung öffnet:

„Zibbia: /.../ Still ... ich höre draußen ein Kommen!
Abbia: Ja es müssen Glückliche kommen, Fröhliche, von Gott Entzückte! Die die elenden Heuchler verjagen, die sie zerbrechen wie morsches Geäst.
Zibbia: Ein Kommen, Abbia! Ein Kommen draußen ... Höre!
Abbia: Ein Riß läuft durch die Kruste. Das Salz stöhnt.“⁸²²

Am Ende muss in einer blitzartigen Flucht⁸²³ Abbias aus der biblischen Phantasie zurück in die moderne Großstadtwüste das „Kommen“ des Busses⁸²⁴ das Motiv dieses biblischen Wartens und Erwartens ironisieren. Es gehört zum Spiel der Anspielung, dass die biblische Höhe im Spannungsbogen vom Untergang Sodoms über die Not in der Salzwüste bis zur messianischen Naherwartung gleich wieder als Phantasie relativiert und auf der Ebene der Rahmenhandlung wie ein dramaturgischer Trick im Stil Becketts an den Anfang zurückgebogen wird. Immerhin begann die Phantasie in einem Buswartehäuschen mit den düsteren Einflüsterungen einer Leuchtstoffröhre,

Zibbia: Rennen, bis uns die Kräfte versagen, bis uns der Durst erdrosselt“
a.a.O., S. 358.

⁸²¹ Theaterstücke, Bd. III, S. 370.

⁸²² Theaterstücke, Bd. III, S. 363.

⁸²³ Vgl. die Regieanweisung: „*Ein Blitz dazu Straßenlärm. Verwandlung*“ a.a.O., S. 372.

⁸²⁴ „Abbia *allein auf der Bank des Wartehäuschens:*

/.../ Ist mal gerade so eben ja noch gut gegangen.

Ist ja noch mal gut gegangen. Gerade so eben.

Frohes Lächeln. Man hört den Bus vorfahren.

Sie schultert ihren Rucksack und geht zur Haltestelle.“ A.a.O., S. 372 f.

durch die alle vom Zweck des Ortes offensichtlich verheißene Hoffnung eines wartenden Mädchen verunsichert wurden: Hier kommt kein Bus!⁸²⁵

Demgegenüber steht am Ende die große Erleichterung, die den Bus zumindest schon kommen hört⁸²⁶.

Auch der Rucksack wird nun mit Leichtigkeit geschultert. Leichter als der vom Vater geschwängerte Bauch ist er allemal⁸²⁷. Dazu gehört auch die sechsfach variierte Beteuerung gehört, es sei „ja gerade so eben noch mal gut gegangen“⁸²⁸. Zu schwer wiegt sonst die unerfüllte Sehnsucht nach dem Aufbruch, die biblische Wut gegen die 'elenden Heuchler' und die Erwartung der 'Fröhlichen', Glücklichen', von Gott Entzückten'. So wurde die Botschaft der Rahmenhandlung auch als ironische Erleichterung in der Kritik verstanden⁸²⁹: das Warten auf die messianische Zeit soll sich zumindest für das Publikum gelohnt haben: Auch wenn in der Phantasie die Erlösungshoffnungen gründlich schief geraten erscheinen, der Bus kommt doch noch und bringt sie (Abbia) bzw. Sie (das Publikum) nach Hause. Die ironische Distanz tritt aber nicht erst auf der Ebene der Rahmenhandlung auf. Die Flucht in die Gegenwart ist der konsequente Ausbruch aus der Binnenhandlung der Phantasie, in der Lot mit seinem Schlussmonolog schon innerhalb des biblischen Bildes Abbias Zweifel am Wort und an der Wahrheit der Phantasie schürt:

„Lot: Gebt mir Schreibwerkzeug, ihr Töchter. Ahle, Keil oder Nagel. Ich will ein Geschichtsbuch beginnen. Denn unsere Höhle ist rund und fruchtbar geworden. Nun will ich einen König der Salzwüste erfinden und eine Schöpfungsgeschichte, darin alles Leben entsteht aus einem Salzkorn. Ich erfinde die Geschichte vom Sündenfall inmitten der unfruchtbaren Ödnis. Ich füge hinzu die Chroniken, Weisungen und Gesetze. Und ich schließe mit einer Lehre des

⁸²⁵ „Die Röhre: Du sitzt in einer funkelneuen Wartebank, an der der Bus noch lang nicht hält, Hier hält der Bus vom Januar an im nächsten Jahr. Heute kommt kein Bus. Abbia: So? kommt nicht? Wird schon kommen.

Die Röhre: Die Strecke ist noch nicht eingerichtet. „A.a.O., S. 347.

⁸²⁶ Der Vorhang fällt, bevor die Regie in die Verlegenheit gerät, einen Bus auf der Bühne erscheinen zu lassen!

⁸²⁷ „Sie knipst ihren Traum aus und tauscht Bauch wieder gegen Rucksack“ Müry, Der Bibel-Kopist. In: Die Zeit, 11.6.1999.

⁸²⁸ A.a.O., S. 372.

⁸²⁹ „Zum Schluß noch eine gute Nachricht: Am Ende kommt der Bus dann doch noch und holt Abbia aus der Salzwüste ab. Ob sie allerdings in Castrop-Rauxel aussteigen wird /.../ weiß nur der Dichter“. Jürgen Berger, Die Rumpffamilie in der Salzwüste. In: Rheinlandpfalz-Zeitung, 4.6.1999. Vgl. auch a.a.O.: „Überraschend allerdings, daß Strauß in 'Lotphantasie' die postmoderne Belibigkeit nicht mehr mit heiligem Ernst geißelt, sondern mit zunehmenderen Jahresringen gütiger zu werden scheint.“

Zweifels. Denn wer wird eure Kinder davor warnen, daß ich sie täusche ? Die richtige Vorstellung von der Geschichte erregt der, der laut spricht, und der, der gut spricht! Seht, all meine Unschlüssigkeit ist von mir gewichen! Erhaben stehe ich auf dem Wellenkamm des erstarrten Meeres.

Auf der Höhe der Zeit, von wo die Schrift sich erstrecken wird über das endlos glänzende Salz ...

Ich sehe: Sodom ist immer. Nur sehr wenige Augenblicke unter den Menschen sind frei von Sodom. Und was ich sehe, das ritze und schabe ich unaufhörlich in die Kruste.“⁸³⁰

Der Schlussmonolog macht aus Lot einen falschen Propheten, einen selbstherrlichen Wüstenkönig und skeptischen Geschichtsfälscher, der „lugend die Wahrheit sagt“⁸³¹: Nur wenige Augenblicke unter den Menschen sind frei von Sodom. Natürlich ist diese autoreflexive Interpretation, die mit der Lehre auch schon eine Lehre des Zweifels an der Lehre programmatisch etabliert, nicht explizit der biblischen Erzählung von Lots Töchtern entnommen. Aber eine grundsätzliche Parallele zur biblischen Vorlage ist unverkennbar:

Die Skepsis der 'Lotphantasie', die in der Macht der Tradition das Fortdauern der sodomitischen Tradition in Lots Familie reflektiert und als eine Geschichte von Inzest und Familienlüge offenbar werden lässt, kann im weiteren Sinn auch als biblischer Gedanke verstanden werden: Das moderne Publikum soll wie das alte in den Zeichen des Untergangs, in Asche, Sand und Salzwüste die Katastrophe erkennen, darin die Vitalität der Töchter, ihre skrupellose List und den unbeugsamen Überlebenswillen bewundern und dabei dennoch skeptisch werden. Nichts anderes beabsichtigte die Erzählung von Lots Töchtern aus der Genesis⁸³², die im Kontext der Abraham-Sagen kompositorisch⁸³³ als kontrastiver Gegenpol zu der Geschichte der Verheißung und Geburt Isaacs

⁸³⁰ Theaterstücke. Bd. III, S. 372.

⁸³¹ Vgl. Stadelmaier, Kuss des Vermessens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.6.1999: „Da kommt Lot, der glaubt, der Fremde habe seine Töchter geschwängert, greift zu Stift und Papier und erfindet als Geschichts- und Geschichtschreiber sich selbst als einen 'König der Wüste' und einen 'Stammvater' und stiehlt den betreten guckenden Urtöchtern, indem er lugend die Wahrheit sagt, als Urpapa die Bibelschau: das literaturmachende Männchen als die Zecke der menschenmachenden Frauen.“

⁸³² „Sie glauben einfach, es ihrer fraulichen Natur und ihrer Familie schuldig zu sein, für Nachkommen zu sorgen. Es ist aber nicht zu verkennen, daß die Tradenten diese Tat als sehr anrücklich beurteilen und die Moabiter und Ammoniter diffamieren wollen.“ Scharbert, Genesis, S. 156.

⁸³³ Vgl. auch das Strukturmodell von Walter Vogels, Abraham et sa Légende. Genèse, 1-25, 11. Paris, 1989, S. 348. Vogels zeigt das Kompositionsmuster der Abrahamlegenden auf, die sich konzentrisch um ein einziges Motiv organisieren: das Überleben.

verstehbar ist⁸³⁴. Es ist auch von der biblischen Erzählung anzunehmen, dass sie bei ihrem Publikum zumindest ambivalente, wenn nicht sogar eindeutig skeptische Reaktionen hervorrief, denn als Binnenerzählung will die Inzest-Episode nicht viel mehr, als die Zuhörerschaft skeptisch stimmen gegenüber der ethnologischen Genese der nächsten nomadischen Nachbarvölker der Ammoniter und der Moabiter, die etwa im 13. vorchristlichen Jahrhundert im Ostjordanland sesshaft wurden: „Die wenig schmeichelhafte Anekdote“⁸³⁵ des doppelten Inzests erklärt die gespannten Beziehungen, die kulturellen Gegensätze und die kriegerische Auseinandersetzungen mit Ammonitern⁸³⁶ und Moabitern, die mindestens schon in die Richterzeit zurückzuverfolgen sind. Weil die Fruchtbarkeits-Kulte dieser Nachbarn für den Glauben Israels als stärkste Bedrohung galten, ist ihre Herleitung als letzter Rest der ansonsten ausgelöschten sodomitischen Tradition im Treppenwitz einer inzestuösen Nötigung im Rausch nur schlüssig: „Bei allen Völkern, vielleicht mit Ausnahme der Ägypter, zumindest dort am Königshof, gilt Inzest als schweres Verbrechen, in der Bibel - vgl. Lev 18, 6-18.“⁸³⁷ Über diese Einschätzung der biblischen Erzählung von Lots Töchtern als „Produkt des politischen Volkswitzes“⁸³⁸, über die ethnologische Funktion der biblischen Erzählung, die im Bild der entfernten Verwandten auf das Paradox von innerer Entfernung und äußerer Nähe abzielt, sind sich die Kommentatoren weitgehend einig geworden. Die historisch-kritische Exegese bestätigt, dass Lots Töchter bei allem Heroismus durchaus als fragwürdige, nicht einfach heldenhafte Sagengestalten gehandelt wurden, deren Geschichte eher an Erschrecken oder Peinlichkeit rührten und den derben Witz, den vieldeutigen Blick oder das skeptische Stirnrunzeln provozierten.

⁸³⁴ Vgl. Claus Westermann, Genesis Bd. II, S.381.

⁸³⁵ Haag (Hg.) Bibel-Lexikon, Zürich, 1982. Stichwort „Moab“, S. 1161. f.

Vgl. Zum strengen Umgang mit Mischehen auch Deuteronomium 23,4:

„In die Versammlung des Herrn darf kein Ammoniter oder Moabiter aufgenommen werden, auch nicht in der zehnten Generation.“ Ein umso erstaunlicheres Gegenbeispiel ist die Moabiterin Ruth, die als Urgroßmutter Davids und damit im Stammbaum des Evangelisten Matthäus auch als Stammutter Jesu gilt. (Mt, 1, 5 ff.)

⁸³⁶ A.a.O., S. 60 f. zum Stichwort „Ammon“ Vgl. auch im 1. Buch Samuel 11, 1-11: Angriff des Ammoniterkönigs Nachas unter König Saul und im 2. Buch Samuel 10,1-11,1; : Die Verhöhnung der Gesandten Davids und 12, 26-31:

Die Eroberung der Ammoniter-Stadt Rabba.

⁸³⁷ Scharbert, Genesis, S. 155.

⁸³⁸ Gerhard von Rad, S. 190.

Differenz, Distanz und Absetzung wirkten deutlich stärker als Anteilnahme und Identifikation:⁸³⁹ In der dramatischen Ausgestaltung der biblischen Erzählung als „Lotphantasie“ und in der zeitgenössischen Rahmenhandlung liegt die Chance, sowohl die Identifikation als auch die distanzierte Skepsis einem zeitgenössischen Publikum als ambivalente Situation zu vergegenwärtigen. Die Ambivalenz ist der Kern dieser Geschichte zwischen Gelingen und Misslingen⁸⁴⁰.

Trotz der phantastischsten Ausgestaltung ist Strauß dem biblischen Original auch im Detail noch recht nahe⁸⁴¹. Inhaltlich reicher und aussagekräftiger gestaltet sich allerdings der Bereich der strukturellen Anspielungen. Dieser Bereich erstreckt sich auf Orte⁸⁴² und Handlungen ebenso wie auf Tiefenstrukturen, wie etwa die Sehnsucht nach einem Neubeginn und die gleichzeitige Unfähigkeit die Schwelle zum Neuen zu finden oder gar zu überwinden. Im ungemein breiten Bereich dieser strukturellen Anspielungen stellt sich schnell heraus, dass die mit 'Lotphantasie' aufgeworfenen strukturellen Fragen schon in früheren Arbeiten immer wieder gestellt wurden⁸⁴³ und dass Strauß mit der Darstellung einer zwischen Ausweglosigkeit und „Beginnlosigkeit“ verstrickten Gegenwart schon seit geraumer Zeit eine deutliche Sprache spricht: Seit etwa zwanzig Jahren bescheinigt er der interessierten Zeitgenossenschaft, dass sie sich in ihrer fruchtlos hektischen Geschäftigkeit auf der Flucht befindet vor dem eigenen

⁸³⁹ „ursprünglicher und späterer Sinn der Sage: Die Sage ist ethnologischer Art: sie handelt vom Ursprung der Völker Moab und Ammon /.../. Sicherlich hat man /.../ besonders seit man in Moab und Ammon die Erbfeinde zu sehen gewohnt war (Dtn 23, 4 ff.), in dieser Art ihrer Abstammung eine besondere Schmach beider Völker gesehen. Diese Auffassung der Erzählung findet sich schon (Dtn 32, 32): 'denn vom Weinstock Sodoms stammt ihr Weinstock, von den Gefilden von Gomorrha', 'sie' d.h. die Feinde Israels (31), die Jahve und Israel verhöhnen und in Israels Unglück Jahves Schwäche sehen, sind Ammon und Moab, die aus Sodom und Gomorrha nach der Ursache stammen und von daher ihre giftige Art haben.“ Gunkel, Genesis, S. 217.

⁸⁴⁰ Vgl. Stadelmaier, a.a.O.: „Das Experiment der Frauen ist sozusagen scheiternd geglückt. Abbia lacht darüber souverän in ihrem Wartehäuschen, in dem sie jetzt wieder kauert. Botho Strauß lächelt wehmütig. Luc Bondy aber grinst entspannt.“

⁸⁴¹ Die Ausgestaltung der biblischen Geschichte bei Strauß hält sich so eng an die biblische Vorlage, dass sogar die logischen Brüche und Widersprüche in das Stück mit überliefert werden. So z.B. die Unsicherheit, ob es sich bei den als Fremde verkleideten Engeln um zwei Männer handelte oder um drei. Vgl. Gen 18, 2: „Er blickte auf und sah vor sich **drei Männer** stehen“ und Gen 19 1: „Die **beiden** Engel kamen am Abend nach Sodom“. Dieser biblische Widerspruch setzt sich konsequent auch und bei Botho Strauß fort - Zibbia: „nur **diesen beiden Männern** tut nichts schändlicherwise!“ und: „Deshalb fanden **die drei Fremden** unter dem Dach deines Hauses eine Herberge.“ Theaterstücke, Bd. III, S. 357 f. (Hervorhebungen vom Verfasser).

⁸⁴² Parallel gestaltete Orte sind im Hintergrund der Szene die moderne Großstadt bzw. Sodom und im Vordergrund die Vorstadbaustelle bzw. die Salzwüste.

⁸⁴³ Vgl. die vorausgehenden Kapitel 2.1 bis 3.4.

Herkommen als Geschöpf und auf ihren vermeintlichen Rettungswegen der „Umschöpfung“ nur noch in ein statisches Epigontum ausläuft. So ließ Strauß in dem 2000 erschienen Prosaband „Das Partikular“ eine Frau sprechen, die sich selbst als „die Moral einer versunkenen, nie gewesenen Welt“ bezeichnet, um - wie vor ihr viele Strauß-Figuren - ihr Gegenüber von diesem exterritorialen Gebiet aus als Überlebende anzureden:

„Ihr aber seid die Moral der sinnlos Überlebenden. Wesen, die den Menschen überlebten und sich nun auf der Flucht befinden. Sich zu retten suchen in der Umschöpfung der Schöpfung. Ihr seid das Nachleben von allem, was einmal Herz und Sinne besaß.“⁸⁴⁴

⁸⁴⁴ Strauß, Das Partikular, S. 165.

4. Offene Struktur und Eindeutigkeit der Anspielungen

Anspielung und Spiel haben eine fast paradox erscheinende Aussagemöglichkeit zwischen Vorsicht, vager Offenheit und Direktheit, die nach Maßgabe der vorausgehenden Einzelanalysen besonders für das Verständnis dieser als unzugänglich verrufenen Ebene in den Stücken von Botho Strauß zu berücksichtigen ist. Wie im Alltagsleben die Anspielung indirekte Ausdrucksweisen findet, etwa auch eine Unverschämtheit oder Provokation ‚durch die Blume‘ zu artikulieren und wie die Verstehensbreite aufgrund der graduellen Deutbarkeit des Gesagten zwischen strengem Urteil und Harmlosigkeit auch im Härtefall noch viele Rezeptions- und Reaktionsformen erlaubt, so stehen in den untersuchten Anspielungen immer wieder die strukturell bedingten Mehrdeutigkeiten einer inhaltlich recht unmissverständlichen Direktheit gegenüber. Um hier einer zwischen Mehrdeutigkeit und Eindeutigkeit unauflösbar paradoxen Lage zu entkommen, ist es vielleicht besser, von einer Unterscheidung verschiedener Spiel-Ebenen und der auf ihnen je verschiedenen möglichen Bedeutungen zu reden, wie sie auch an den bearbeiteten Einzelbeispielen erörtert wurden. In ihrer auf den ersten Blick oft nicht leicht durchschaubaren Struktur, die hier die spielerische genannt werden soll, sind die untersuchten Anspielungen gegenüber vielen möglichen Verständnisversuchen offen angelegt: Im Kontext des Theaterspiels können sie optional auf so verschiedenen Ebenen der Handlung einberaumt

und zugeordnet werden⁸⁴⁵, dass ihre Äquivokation und Polyvalenz kaum je auf ein einziges Verständnis zu reduzieren sind⁸⁴⁶.

Doch diese zunächst nahezu harmlos, beliebig oder zufällig erscheinende Struktur des Spielerischen hat auf ihren verschiedenen Ebenen beachtliche Gesetzmäßigkeiten. Auf der rezeptionsästhetischen Ebene sind die Strukturgesetze der literarischen Anspielungen wie die Spielregeln eines Gesellschaftsspiels: dem Zuschauer erschließt sich unabhängig von der ästhetischen Faszination das richtige Verständnis für Veränderungen, Verlauf und Ausgang dessen was er sieht erst durch die Kenntnis eines vor und außerhalb eines Spiels liegenden Reglements.

Die kulturellen und literaturgeschichtlichen Bezugsgrößen, hier also die griechisch-mythischen und die biblischen, die *vor* und *außerhalb* des (Theater-) Spiels liegen, sind in diesem Sinn des Regelhaften bestimmend für die Anspielungen auf allen Ebenen der dramatischen Handlung. Erst um diese Dreh- und Angelpunkte herum kann sich das Spiel auf den verschiedenen Ebenen bewegen und jene zurecht als undurchsichtig beklagten Turbulenzen⁸⁴⁷ entwickeln. Und ihre genauere Kenntnis ermöglicht ein Verständnis für Ziel und Sinn der verschiedenen Bewegungen und Richtungen.

In der analytischen Arbeit waren diese Bezugselemente im Hinblick auf ihre Bedeutung im Kontext des (Theater-) Spiels nach ihrer Herkunft vorsortiert, um zuverlässigere Informationen über die Richtung der Anspielung aus ihrer exemplarischen Gegenüberstellung zu gewinnen.

Die vergleichende Betrachtung der Anspielungen, die auf diese beiden wichtigsten Wurzeln der europäischen Geistesgeschichte zurückgehen, führt zu

⁸⁴⁵ Was die Unterschiede zwischen struktureller Offenheit und inhaltlicher Direktheit im konkreten Fall ausmachen kann, wäre aus den analytischen Kapiteln zu veranschaulichen: Wenn beispielsweise in dem Streckenhäuschen der Lotphantasie (Vgl. Kapitel 3.5.) von den Arbeitern die Rede ist, die in den vierzig Tagen ihres Aufenthalts die Wände des Häuschens mit erotischen Phantasien bekratzelten, dann unterscheidet sich diese Beschreibung erotischer Obsession auch auf der Spielebene in ihrer Bedeutungsstruktur nicht von anderen Anspielungen, wie etwa vom Auftritt des Stiers in „Der Park“ (Vgl. Kapitel 2.5.). Der Stier ist ebenso ein vielfach wiederkehrendes Element der Mythologie wie die Zahl vierzig ein wiederkehrendes Element biblischer Zeitangaben ist. In ihrer Bedeutung im referenziellen Bereich unterscheiden sie sich jedoch beträchtlich und sind in der Form der Anspielung, in der dieser Kontext stets mit zu berücksichtigen ist, eindeutig angelegt: Während die im analytischen Teil ausführlich dokumentierte biblische Anspielung in der Zahl 40 einen Zeitraum des Übergangs, des Mangels und der Prüfung assoziiert, vereint der Stier über das allgemeine Potenzsymbol hinaus im konkreten Zusammenhang der Anspielung auf den Pasiphaë-Mythos (Vgl. Kapitel 2.5.) die Assoziationen auf das Opfertier, und den Zusammenhang, dass die nicht ordnungsgemäß geopfert Gabe, den Stier in das Instrument einer göttlichen Rache verwandelte.

⁸⁴⁶ Vgl. Szondi, Traktat über philologische Erkenntnis, S. 27 ff.

⁸⁴⁷ Vgl. Kapitel 1.5.

folgenden Schlüssen: Für die dramatische Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die auf der Bühne immer wieder Kontraste, Gegensätze, eine treffende Zuspitzung der Dualitäten braucht und die Konkurrenz oder gar Kollision des Unvereinbaren sucht, bietet die olympische Pluralität der griechischen Mythologie anschauliche Entsprechungen zu einer verhängnisvollen Gegenwart und ein angemessenes Gegengewicht zur reinen Zeitgenossenschaft.

Dem Formenreichtum der mythischen Schicksalsmächte entspricht etwa das „gesellschaftliche Pleroma“⁸⁴⁸. Diesen Schatten des Verhängnisvollen hat Strauß in dem überraschend neu beschriebenen Tragödienverständnis des Essays „Anschwellender Bocksgesang“ in den dunklen Umrissen einer sehr scharf gezeichneten Entwicklung mit schwarzem Humor recht deutlich benannt. Die Bedrängnis in der Erfahrung des Verhängnisvollen und die Faszination im Bann des gesellschaftlichen „Pleroma“ konkretisieren und personifizieren sich in den untersuchten mythischen Anspielungen bevorzugt an tragischen Geschichten mythischer Frauengestalten wie Syrinx, Pasiphaë, Diana (Artemis) oder Medea.

Auch sonst spielen die Theaterstücke von Botho Strauß mit der geistesgeschichtlichen **Pluralität** in einer stofflichen Breite, die fast alle rezeptionsästhetischen Kapazitäten überfordert. Dabei ist stets die Figur der **Dialektik** der spannungsgeladene Bewegungsfaktor, der die Dramatik konsequent vorantreibt oder an anderer Stelle als geballter dramaturgischer Zündstoff effektiv verpufft. Hinter dem Feuerwerk von Esprit ist zwischen den Stilwechseln und Bildungszitaten der Anspielungen eine **Monomanie** wahrzunehmen, die um Grundsätzliches kreist, um die Bedingungen des Sagbaren und um ein Zentrum der Unaussprechbarkeit⁸⁴⁹, das an den monotheistischen Ernst des jüdischen Bilderverbots erinnert⁸⁵⁰.

Diesen Ernst können die biblischen Anspielungen aufgrund ihrer spielerischen Form nicht unmittelbar transportieren, aber sie erinnern seine Herkunft, vor allem wo sie als Kontrastpunkte zu den zahlreicheren und auffälligeren

⁸⁴⁸ Vgl. Der junge Mann, S. 10 f: „nur die geglückte Anpassung verleiht ihm die nötige Souveränität und Freiheit, um den wahren Gestaltenreichtum, die Mannigfaltigkeit, das spielerische Vermögen seiner Realität zu erkennen. So arg es ihn auch in Bedrängnis bringt, so mächtig bewegt ihn das gesellschaftliche Pleroma.“

⁸⁴⁹ Vgl. Strauß zur Aufgabe des Dichters: „Gegen das grenzenlos Sagbare setzt er die poetische Limitation.“ Die Erde - ein Kopf, Dankrede, S. 178.

⁸⁵⁰ Vgl. aus der reflexiven Prosa etwa „Beginnlosigkeit“, S. 45:

„Gott ist Gott. Und kein Gedanke. Die endlosen metaphorischen Versuche, das Numinose einzuberaumen in unsere Sprache, grenzen ans Lächerliche oder an Asebie.“

Anspielungen auf Mythologie auffallen. So kommt auf der Ebene der Anspielungen im Bühnenzauber der Geistesblitze, Vernebelungen und Effekte ein im doppelten Wortsinn weiterer⁸⁵¹ geistesgeschichtliche Bezugsrahmen ins Spiel: das biblisch inspirierte Interesse am Einzigem und Absoluten, an dem der Scharfsinn abgeleitet „wie die Messerspitze auf der Glaskugel“⁸⁵². Eine Monomanie des Herzens⁸⁵³ und die intellektuelle Neugier gegenüber der Begrenztheit des Intelligiblen und dem Absolutheitsanspruch einer geistigen Unbedingtheit⁸⁵⁴ - kurz: ein metaphysisches Interesse - war bei Botho Strauß schon immer⁸⁵⁵ eine wesentliche Basis für alle scharfen Detail-Beobachtungen.

⁸⁵¹ Im Gegensatz zu introspektiven ‘oculi’, die neue Welten aus den Traumwelten des *Un-*Bewussten oder aus irrationalen Tiefen des *Unter-*Bewusstseins zu schöpfen versuchen, sucht Strauß im alten Bild vom Scheitelaug ein ‘weiteres’ Bewusstsein, das in der doppelten Bedeutung des Wortes nicht nur ein ‘zweites’ Bewußtsein ist, sondern auch ein größeres, eines ‘von größerer Weite - vgl. Der junge Mann, S. 368 f.:

„Und doch spüre ich immer deutlicher, daß hinter unserem Bewußtsein ein weiteres hockt. es wird sich schon Bahn brechen. Es wird sich das Scheitelaug öffnen“

Zum Motiv des Scheitelauges vgl. die Illustration in Fludds Kosmologie von 1619: *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica atque technica Historia*, S. 326.

Es spricht dafür, an der beschriebenen Äquivokation der ‘Weite’ festzuhalten, wenn Strauß in dem Kapitel „Odeon“ aus dem Prosawerk ‘Niemand anderes’ (S.135) feststellt:

„Es gibt keine andere Welt, es gibt nur eine weitere“.

⁸⁵² Vgl. Strauß, *Beginnlosigkeit*, S. 46:

„Vom Absoluten gleitet der Scharfsinn ab wie die Messerspitze auf der Glaskugel. Hier ist dieser Geist nicht inspiriert, sondern schräg, zutiefst unangemessen. Bei einem Mann wie Valéry läuft das geradezu auf einen stilistischen Gottesbeweis hinaus. Was der wagemutigste und sicherste Denker so unbeholfen verfehlt, das muß anwesend sein, das muß es geben. Und sieh wie es ihn züchtigt, diesen gewaltigen Verstand!“

⁸⁵³ Vgl. Strauß, *Sigé*, S. 47:

„Das Herz ist das Ganze. Wessen Herz dann? Sind wir eines anderen Mitte? Wem schlagen wir?“

⁸⁵⁴ 1997 sagte Strauß im Gespräch mit Tilman Krause: „Mich faszinieren Denkbewegungen jenseits oder oberhalb des Kritischen. Mich fasziniert auch die katholische Kirche. Da gibt es eine Attraktion durch die Verwurzelung von Autorität. Das fasziniert mich, weil es mir fremd ist, nicht weil ich mich identifikatorisch darin spiegeln könnte. Ich werde nicht konvertieren. Ich bleibe ein protestantischer Mystiker. Als Katholik müßte ich beichten, kommunizieren.“. Zitiert aus: *Der Gebärdensammler*, S. 138.

⁸⁵⁵ Zumindest seit Anfang der Achtziger-Jahre kann davon die Rede sein.

Vgl. 1981 (aus Paare *Passanten*, S. 177) die Auseinandersetzung mit dem Identitäts-Begriff, der im Kontext populärer Selbstverwirklichungs-Ideologeme immer fragwürdiger wurde : „Gewiß, man wünscht jedem der unzähligen verzweifelten Identitätssucher, die darum ringen, zu sich selbst zu kommen, man wünscht ihnen, sie mögen sich endlich einbilden, sie gefunden zu haben, ihre ‘Identität’, sei es in einer Gemeinschaft, in der Arbeit, im Politischen oder in sonst irgendeinem Abenteuer ihre Existenz. Hierbei handelt es sich ja offenkundig um eine abgesunkene Glaubensfrage, so wie man früher um ‘seinen Gott’ rang. Trotzdem schmerzt jedesmal, wenn man die inbrünstige Phrase von der Identität hört, der Anklang an Gott bzw. der Mißklang der Selbstvergottung, die das kleine und armselige Subjekt sich herausnimmt. Es ist lachhaft, ohne Glaube zu leben, Daher sind wir voreinander die lachhaftesten Kreaturen geworden und unser höchstes Wissen hat nicht verhindert, daß wir uns selbst für den Auswurf eines schallenden Gottesgelächters halten. Gott ist von allem, was wir

Ein Gegenüber *zur* Welt ist für das künstliche Gegenüber seines schreibenden Beobachterpostens *in* der Welt, aus dem heraus das er die Menschen in Prosafragmenten und die Figuren auf der Bühne darstellt, eine zwingende Beobachtungs-Voraussetzung. Nicht anders als für Descartes die Maxime des Zweifels, der zufolge nichts in der Welt als gesichert angenommen werden musste, erst durch die Existenz einer absoluten Sicherheit außerhalb und gegenüber der Welt zulässig und schlüssig erschien⁸⁵⁶. Die Detailanalysen der biblischen Anspielungen, die von einer metaphysischen Dimension nur sehr punktuelle biblische Koordinaten bieten, haben auch gezeigt, dass theologische Fragestellungen selten als Thema im Vordergrund stehen, sondern eher als ein Fluchtpunkt zu sehen sind, als Hintergrund⁸⁵⁷ der im Bühnengeschehen auftauchenden Monomanie, „das ‚andere Wort‘ einzuschleusen“.⁸⁵⁸ Ob Strauß das Dilemma einer religiösen Erwartungshaltung gegenüber der Kunst in dreifacher Verpackung präsentiert⁸⁵⁹, eine Gottsucherin im melancholischen Licht der säkularen Selbsterlösung umherirren lässt⁸⁶⁰, eine scheinbar belanglose Liebeserklärung als Anspielung auf ein Prophetenwort gestaltet⁸⁶¹, einen glücklosen Liebhaber mit König Davids Sünden rechten lässt⁸⁶² oder die Genesis-Sage vom Inzest der Lot-Töchter aktualisiert - immer tut sich in den Anspielungen durch den biblischen Kontext ein leiser aber deutlicher Verweis auf Mangel, Lücke, Leerstelle oder gar Abgrund auf. Deswegen ist es auch bei Strauß im ästhetischen Diskurs eher angebracht von einer „negativen Theologie“⁸⁶³ zu sprechen. ‘Theodizee’ und ‘Theophanie’⁸⁶⁴

sind, wir ewig Anfangende, der verletzte Schluß, das offene Ende, durch das wir denken und atmen können.“

⁸⁵⁶ Die Wirklichkeit (auch die naturwissenschaftliche) ist ebenso auf Erkenntnis angewiesen, wie Gott auf seine Offenbarung. Vgl. *Beginnlosigkeit*, S. 107.

Denn: „Sein ist gesehen werden“. Vgl. *Theaterstücke*, Bd. II, S. 423.

⁸⁵⁷ Strauß geht es um die emphatisch verstandene Kunst und *erst dann* um Mythos und Religion“. Braungart, „Blutige Reinigung“ in: Ders. (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. III: um 2000, S. 160.

⁸⁵⁸ Vgl. Strauß zur Aufgabe der Kunst:

„Jede Epoche hat ihre Ausgesprochenheit, ihr geschicktes und erschöpfendes Sich-Selbst-Benennen. Dieser herrschsüchtigen Ausgesprochenheit, die die Gesamtheit der Begriffe kontrolliert, das ‚andere Wort‘ einzuschleusen ist sein [des Dichters, a.d.V.] geheimer, wichtigster Einfluß.“

Fragmente der Undeutlichkeit, S. 46.

⁸⁵⁹ Vgl. Kapitel 3.1.

⁸⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.2.

⁸⁶¹ Vgl. Kapitel 3.3

⁸⁶² Vgl. Kapitel 3.4.

⁸⁶³ Vgl. Braungart, *Blutige Reinigung*, S. 160: „Strauß /.../ bleibt dem ästhetischen Diskurs der Moderne verpflichtet, der /.../ um die grundsätzliche Alterität, Differenz und Negativität des Kunstwerks kreist. Dieser Diskurs hatte freilich von Beginn an Züge einer negativen Theologie.“

Grundlosigkeit und Grund, Ursache und Ziel fallen auf der Ebene des Bilderverbots in eins:

„Ich kann nur vor Gott treten, nur vor die allergrößte mir versagte Gegenliebe /.../ Was kann ich noch tun? Ich kann nur zu Dir sprechen. Haltlos hemmungslos abfließend wie der Strom. Denn *jeder*, der mir Antwort gäbe, hätte meine Frage nicht verstanden.“⁸⁶⁵

Wo sich, wie etwa in den parallelen Anspielungen auf David und Aktaion bzw. Bathseba und Diana biblische und mythischen Anspielungen direkt gegenüber stehen, ist der analytische Vergleich zwischen jüdischer und griechischer Wurzel am ergiebigsten. Auf einer anderen Ebene ist der Vergleich auch zwischen den Stoffen der jüngsten Stücke möglich: Um von der grundsätzlichen geistesgeschichtlichen Richtung eine Idee zu bekommen, genügt es etwa, die griechischen und biblischen Stoffe von 1996 und 1999 im Bewusstsein ihrer metaphorischen Bedeutung nebeneinander zu halten:

Die Heimkehr nach Ithaka und der Auszug aus Sodom⁸⁶⁶.

Biblische und mythische Anspielungen zielen bzw. kreisen in verschiedenen Richtungen auf bzw. um dieselbe Sache. So bekommen auch die Motive von Flucht und Heimkehr einen weiteren Sinn:

„Die Geschichte ist offen, der Mythos geschlossen“⁸⁶⁷.

Trotz solcher ungewöhnlich apodiktischer Klarstellungen nach streng dialektischem Muster sind die insistierenden Fragen nach dem „immer noch“⁸⁶⁸ und das Festhalten an einer Sprache, in der Worte wie das

„Wunder“⁸⁶⁹, „Staunen“⁸⁷⁰, „Glaube“⁸⁷¹, „heilig“⁸⁷², „Gnade“⁸⁷³ und

⁸⁶⁴ Vgl. Braungart, Theophane Herrlichkeit. Utopie, Utopiekritik und Ästhetik der Präsenz bei Botho Strauß, S. 295.

⁸⁶⁵ Strauß, Sigé, S. 53. Gottwald Herwig (Vgl. Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 135). erkennt darin „Elemente der frühchristlichen Tradition der Wüstenmönche“. Herwigs gnostischer Interpretationsansatz findet ansonsten nur wenige schlüssige Belegstellen. Die Argumentation weicht deswegen von vorneherein auf Sloterdijk aus, dessen Positionen Strauß nicht gut untergeschoben werden können. Vgl. Herwig, a.a.O., S. 127 ff.

⁸⁶⁶ Wie in der Gegenüberstellung von David und Aktaion bzw. Bathseba und Diana ergibt sich im Nebeneinander ein reizvoller Kontrast zwischen dem biblischen und dem mythischen Muster: Auf der biblischen Seite geht es um ein geschichtliches Überleben mit Schuld und auf der mythischen um die Tilgung der Schuld, die ‚blutige Reinigung‘ (Vgl. a.a.O. den gleichlautenden Essay von Wolfgang Braungart) eines durch Schamlosigkeit verletzten Unschulds-Zustands, der nur gewaltsam wiederherzustellen ist.

⁸⁶⁷ Beginnlosigkeit, S. 107. Vgl. Kapitel 1.2.

⁸⁶⁸ Niemand anderes, S. 98.

⁸⁶⁹ A.a.O.

„Erlösung“⁸⁷⁴ noch ihren Platz haben, in der Prosa nicht weniger als auf der Ebene der Anspielungen in den Theaterstücken vor allem auf ein mythisches und gnostisches Vorverständnis getroffen⁸⁷⁵. Eine in dieser Art verengende und verfälschende Interpretation ist umso fataler, als die Dialektik von Mythos und Logos in so vielfältigen Differenzierungen zwischen der griechischen und der biblischen Denk-Tradition die reflexive Prosa der jüngeren Werke von Botho Strauß durchzieht⁸⁷⁶.

Je verkürzter die Interpretationen in diesem Bereich ausfallen, um so direkter führen sie zum zentralen Vorwurf des anti-demokratischen und anti-aufklärerischen Engagements⁸⁷⁷. Nicht jedes Missverständnis ist in der Detailarbeit lösbar und vieles wurde auch schon ausgiebig erörtert, obwohl darüber bestimmt keine Einigkeit erzielt werden kann. Beispielsweise hat Gilbert Keith Chesterton schon für seine Zeit sehr geistreich ausgeführt, dass der Geist der Aufklärung immer aristokratisch auftritt. Damit erklärte er, warum der konstruierte Gegensatz zwischen Tradition und Demokratie nichts weniger als eine scheinheilige Borniertheit ist. Nach Chesterton sollte man sich die Rückwärtsgewandtheit der Konservativen eher als eine Stimmrechts-Erweiterung, d.h. als eine Verbreiterung der demokratischen Basis gegenüber der Oligarchie zufällig lebendiger Zeitgenossen vorstellen⁸⁷⁸.

⁸⁷⁰ Niemand anderes, S. 138.

⁸⁷¹ A.a.O., S. 77 und Beginnlosigkeit, S. 29.

⁸⁷² A.a.O., S. 102.

⁸⁷³ A.a.O., S. 102.

⁸⁷⁴ Beginnlosigkeit, S. 25.

⁸⁷⁵ Vgl. etwa Gottwald, Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 121 ff.

⁸⁷⁶ Vgl. die metaphorische Variationsbreite von „Fleck“ und „Linie“ in „Beginnlosigkeit“.

⁸⁷⁷ Vgl. Tilman Spengler (Die Woche, 18.2.93): „Der Dramatiker fordert die Gegenauflklärung im Geist der alten Werte“ - oder Michael Maar (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.3.93): „Fern bleibe solche Gegenauflklärung ohnehin verwirrter Jugend“.

Hier bevorzugt die literaturkritische Rhetorik das Vokabular der emotional leicht entflammaren Pyromanie-Metaphern. Sie bedient die schlichtesten Assoziations-Schemata auf Hexen- oder Ketzerverbrennungen ebenso wie auf brennende Asylantenheime und die aktuelle Diskussion um geistige Brandstiftung. Vgl. etwa Schmitters (in: Wochenpost, 18.2.1993), die Strauß vorwirft, dass er „das Scheitern /.../ mit Priestergeste entzündet“ oder Robin Detje (in: Die Zeit, 14.2.91): „Wenn jemand daran ginge das ‘Projekt Aufklärung gottsucherisch abzufackeln, Strauß würde ihm das Streichholz reichen.“

⁸⁷⁸ Vgl. Chesterton, Ethics of the Elfeland. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Kalka in: Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 50 (11/1997), S. 73: „es gibt eines, was ich von Jugend an nie begriffen habe. Es war mir unbegreiflich, woher die Leute die Idee haben, daß die Demokratie sich irgendwie im Gegensatz zur Tradition befindet. Es ist ganz offensichtlich, daß Tradition nichts anderes ist als auf die Vergangenheit erstreckte Demokratie. Man vertraut einem Konsensus gewöhnlicher menschlicher Stimmen anstatt einem vereinzelt oder willkürlichen Zeugnis. Wer einen deutschen Historiker wider die Tradition der katholischen Kirche zitiert, appelliert strikt genommen an das aristokratische Prinzip. Er beruft sich auf die Überlegenheit eines Experten gegen die ungeheure Autorität eines Pöbels. Man erkennt leicht, weshalb eine Legende mit größerem Respekt behandelt wird (und behandelt werden sollte) als ein Geschichtsbuch. Die Legende stammt gewöhnlich

Sicher ist eines der schwierigsten Sujets bei Botho Strauß die „Verschlingung von Mythos und Aufklärung“, wie Habermas einen Aufsatz überschrieb, in dem er mit der paradoxen Situation einer aufgeklärten Sicht der Aufklärung zurecht zu kommen versucht: Nach einer „erneuten Lektüre“⁸⁷⁹ der „Dialektik der Aufklärung“ beschreibt er Horkheimer und Adorno wie zwei Forschungsreisende des Geistes, die aus Enttäuschung über das erreichte Ufer hinter sich die Brücke abzureißen begannen⁸⁸⁰. Habermas kann das Problem der autoreflexiven Aufklärung, die sich selbst zum Problem erklärt, weder lösen noch verharmlosen. Sein Vorwurf an Horkheimer und Adorno, sie hätten eine Reinheit der Theorie und des Gedankens angestrebt, die unwirklich bzw. „nach Art der platonischen Ideen der Welt der Erscheinungen enthoben ist“⁸⁸¹, klingt dadurch wie der Protest der Pragmatik gegenüber der Theorie. Tatsächlich tritt in der Ratlosigkeit gegenüber einer fragwürdigen Unterscheidung zwischen Ideologiekritik und ideologiekritischer Kritik der Ideologiekritik ebenso wie in der angeblich nicht mehr säkularisierbaren⁸⁸² Affinität zwischen Mythos und Logos ein Phänomen der Dialektik zu Tage, das auch in den Zuspitzungen der Theatertexte von Botho Strauß zwischen Mehrdeutigkeit und Zweideutigkeit Eindeutigkeit provoziert: Es ist nicht nur die Aufklärung, die Klarheit über ihre mythogene Totalität gewinnen müsste, sondern die dialektische Denkbewegung selbst, in der sich die mythogene Struktur einer Welterklärung aus Gegensätzen erhalten hat. Insofern überzeugt die Klage von Habermas, dass die umfassende Gültigkeit der aus ihr

von der Mehrheit der Leute im Dorf, die bei Vernunft sind. Das Buch wird gewöhnlich von dem einen Mann im Dorf verfaßt, der verrückt ist /.../. Tradition ist die Demokratie der Toten. Sie lehnt es ab, sich der kleinen, arroganten Oligarchie derer zu unterwerfen, die zufällig zu einem bestimmten Zeitpunkt herumlaufen. Alle Demokraten sind dagegen, daß man irgendwelche Menschen wegen des Zufalls ihrer Geburt von etwas ausschließt - die Tradition lehnt es ab, sie wegen der Zufälligkeit ihres Todes auszuschließen.“

⁸⁷⁹ Vgl. Jürgen Habermas, *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung* nach einer erneuten Lektüre, S. 405.

⁸⁸⁰ Horkheimer und Adorno sehen die Grundlagen der Ideologiekritik erschüttert – und möchten doch an der Grundfigur der Aufklärung festhalten. So wenden sie, was Aufklärung am Mythos vollstreckt hat, noch einmal auf den Prozeß der Aufklärung im ganzen an. Die Kritik wird, indem sie sich gegen Vernunft als die Grundlage ihrer eigenen Geltung wendet, total. Wie ist diese Totalisierung und Verselbständigung der Kritik zu verstehen?

Der Ideologieverdacht wird total ohne die Richtung zu ändern. Er wendet sich nicht nur gegen die unvernünftige Funktion der bürgerlichen Ideale, sondern gegen das Vernunftpotential der bürgerlichen Kultur selber und erstreckt sich damit auf die Grundlage einer immanent verfahrenen Ideologiekritik; aber die Absicht bleibt, einen Enthüllungseffekt zu erzielen“ Habermas, a.a.O., S. 418.

⁸⁸¹ A.a.O. S. 429.

⁸⁸² „Vernunft kann selbst wieder mythisch werden. Die Komplexität dieses Verhältnisses läßt keine einfache Säkularisierung, keine Auflösung von mythischen Gehalten in Vernunftwahrheiten zu; sie hindert auch daran, den Gang der Geschichte so zu denken, als folge auf das Zeitalter des Mythos das Zeitalter der Vernunft.“ Janz, S. 363.

gewonnen Einsichten nicht haltbar sei⁸⁸³. Schließlich ordnet und reduziert die Dialektik eine Wirklichkeit, die mehrdimensional nicht zu erfassen ist, zu zwei und zwei in paarweise überschaubare Erklärungsmodelle, als deren einziges Ordnungsmuster der Gegensatz gilt. Ein solches Vorgehen entstammt durchaus dem mythischen Denken: Wie das Licht der Dunkelheit gegenübersteht, das Nasse dem Trockenen, das Tote dem Lebendigen, die Erde dem Himmel, das Weibliche dem Männlichen⁸⁸⁴ etc.; so werden mit zunehmender Abstraktion schließlich auch Mythos und Aufklärung als These und Antithese gehandelt, ohne dass diese dem Mythos ähnliche Struktur dem analytischen Denken selbst schon zum Problem werden müsste.

Die Faszination des dialektischen Denkens scheint unmittelbar an seiner Struktur zu hängen. Das mächtige Vergnügen, mit der Schärfe des Geistes Gegensätze zu benennen, folgt dem Grundmuster der Genesis⁸⁸⁵.

Eine konsequente Durchführung der Ideologiekritik machte die Strukturkongruenz zwischen dialektischem und mythischem Denken für Habermas zum scheinbar unauflöselichen Teufelskreis. Doch die Ursache für den *circulus vitiosus* des analytischen Geistes, der sich selbst auf die Schliche kommt, ist von der einen (der mythogenen) Seite her wohl darin zu suchen, dass Welt und analytischer Geist letzten Endes doch nur als artifizielles Gegensatzpaar gelten können und von der anderen (der logischen) Seite her ist der *circulus vitiosus* mit der ohnehin komplexeren Struktur der Wirklichkeit schnell erklärbar. Mit dem Hinweis auf die dritte Dimension der erfahrbaren Realität lässt sich auch der *circulus vitiosus* relativ leicht zur Spirale öffnen, so dass sich das analytische Denken auch auf der Metaebene seiner autoreflexiven Kontrollbedürfnisse, also auch in der von Habermas eher verständnislos

⁸⁸³ Habermas, a.a.O., S. 417.

⁸⁸⁴ In dieser Art einer parallelen Anordnung von Mythos und Weiblichkeit argumentiert in der literaturwissenschaftlichen Mythos-Diskussion z.B. Petra Waschescio, dialektisch entsprechend der klischeehaften Zuordnung von Ratio und Männlichkeit. Vgl. Waschescio, Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur. Heiner Müller, Irmtraud Morgner, Botho Strauß, S. 13 ff.

⁸⁸⁵ Schöpfung ist Unterscheidung. Vgl. Gen 1, 1-27.

So wird die entscheidende und unterscheidende Geistesbewegung im Kleinen zu einer Nach-Schöpfung des Ganzen aus dem Geist der Distinktion. Die Schwächen einer Gesamtdeutung aus dem vereinfachten Erkenntnismodell der Gegensätze, das vor allem durch Hegel die europäische Geistesgeschichte bestimmt, wurde und wird bereits vielfach erörtert. Wie sehr sich die Dialektik der späthegeleanisch geprägten Generation von Strauß und Habermas in gnostische Denkfiguren versteigen konnte, zeigt im Extrem etwa Bernward Vesper in seinem letzten unvollendeten Romanessay ‚Die Reise‘ (1978): „Augen schließen und Raum und Zeit bewegt sehn von der DIALEKTIK *These-Antithese-Synthese* und versuchen, die Ewigkeit der Dialektik direkt unter der Hirnschale zu begreifen und unmittelbar auf den weißen Glanz GOTTES stoßen ...“ Bernward Vesper hier zitiert nach Lehmann, Stürmer, Dränger, Don Quichote. In: Die Zeit, 9.10.1992.

konstatierten Kritik an der kritischen Methode weiterhin in der neuen Lieblingsform der Doppelhelix analytisch sinnvoll, unterscheidend und sinnstiftend durch die rätselhafte Wirklichkeit bewegt.

Die Antipoden in der dramatischen Dialektik der Theatertexte heißen auch im spielerischen Bereich der Anspielung weniger Mythos und Aufklärung, auch wenn dieses Gegensatzpaar als Deutungsschlüssel oft mitspielt. Die Antipoden, mit denen der Dialektiker Strauß in seinen Theaterstücken der Dreidimensionalität des Wirklichen auch im literarischen Spiel auf der Bühne gerecht zu werden versucht, heißen: Mehrdeutigkeit, Zweideutigkeit und Eindeutigkeit. Ohne eine gewisse Eindeutigkeit im Referenzbereich der Anspielungen wäre das Spiel insofern nicht machbar, als jede Beliebigkeit der regelhaften literarischen oder kulturgeschichtlichen Bezugsgrößen in der Allusion jedem noch so gebildeten oder bemühten Verständnis die Richtung der Illusion entzöge. Aber es gehört auch zur erklärten Absicht von Botho Strauß, dem bemühten Verständnis die selbstsicheren Grundlagen ein wenig zu entziehen⁸⁸⁶. Nur so ist das provokative Bekenntnis zu verstehen:

„Ohne Dialektik denken wir auf Antrieb dümmer; aber es muß sein: ohne sie!“⁸⁸⁷ Der Mut zur Eindeutigkeit in der Absage an die Dialektik beruht für Strauß zunächst auf einem bescheideneren, polyvalenten Analysebegriff, der vor allem aus der Anamnese, der vielschichtigen Erinnerung und Vergegenwärtigung der Vielfalt zu gewinnen ist. Ohne Dialektik bewegt sich der Gedanke zwar längst nicht so anmutig in der kunstvoll gewählten Symmetrie der Gegensätze, dafür klingen die Gedanken möglicherweise realitätsnäher: sie erlauben es vielstimmig und gleichzeitig, polyphon synchron auch das Disparate und das Unvereinbare zu vergegenwärtigen. „Die Mythologie ist, mit einem Wort, eine Suche, sie ist etwas, das ein stets wiederkehrendes Begehren mit einem stets wiederkehrenden Zweifel verbindet - und es vermengt sich in ihrer Grundidee eine große, hungrige Aufrichtigkeit bei der Suche nach einem Ort mit einer sehr dunklen, tiefen, geheimnisvollen Leichtfertigkeit angesichts aller jemals gefundenen Orte.“⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ Lassen wir also die schnippische Forderung nach Klarheit beiseite. /.../ Wie klein ist doch alles, was ‚auf den Punkt‘ gebracht wurde, das Ausdrückbare in seiner Gedankenreinheit. Zwangsneurose des klaren Gedankens. Der Mann muß sich mehrmals am Tag die Hirnlappen waschen. Und spürt doch bei jedem klaren Satz, der herauskommt: wie schmerzlich er das Schmutzig-Wesentliche mit all seinen Lebenswucherungen entbehrt. Viel unsinniger werden. Jedes weitere Verstehen wird turbulent.“ Paare Passanten, S. 191.

⁸⁸⁷ A.a.O., S. 115.

⁸⁸⁸ Chesterton, Der Mensch und die Mythologien, S. 93.

Darüber hinaus gibt es ein erklärtes Ideal der Darstellung bei Botho Strauß, das versucht eine heilsame Verwirrung der Gefühle⁸⁸⁹ perfekt zu machen und den Menschen ungeschützt der eigenen „Ambivalenzen-Herrschaft des Herzens“⁸⁹⁰ auszusetzen⁸⁹¹.

Dass bei Botho Strauß die Suche nach Polyvalenz ins Mythische führt, liegt nicht zuletzt daran, das er in der „Schwankungsbreite des Realen“⁸⁹², auch das Fatale darstellen will, dessen Unabänderlichkeit und unerbittliche Gewalt qualitativ der griechischen Mythologie in nichts nachsteht.

Walker Percy bezeichnete aus seiner Erfahrung der amerikanischen Gesellschaft den Charakter des Zeitalters als ein debiles Schwanken zwischen Sentimentalität und Wut⁸⁹³. Zwischen ‚Chat‘ und ‚Jihad‘ pendeln die ungleichen Gleichzeitigkeiten global⁸⁹⁴. Diese schwer fassbare ‚Schwankungsbreite des Realen‘, interessiert Strauß trotz seiner grundsätzlich eher erkenntniskritischen Einstellung zur Dialektik⁸⁹⁵ in allen Varianten, besonders aber in seiner spezifisch deutschen Entfaltung⁸⁹⁶. Dabei ist ihm die

⁸⁸⁹ „Das Gefühlsleben ist jetzt der absolute Regent unserer sozialen und persönlichen Bindungen; höchstwahrscheinlich wird es in dieser Rolle überfordert und seinen eigenen Bankrott betreiben“. Paare Passanten, S. 190.

⁸⁹⁰ A.a.O., S. 189.

⁸⁹¹ Für Strauß kann anders die Kunst dem normativen Niemandsland der Doppel- und Mehrfachbindungen, Wertschwankungen und Gesinnungswechseln nicht gerecht werden. Solche Erwartungen an die Darstellung lassen sich in seinen Theaterstücken anhand der mythischen Anspielungen recht genau verfolgen. So kann für die in 2.1. bis 2.5. untersuchten Stücke und die Fülle ihrer mythischen Anspielungen auch gelten, worauf Werfelmeyer anlässlich der ‚Fremdenführerin‘ hinwies: Die zunehmende Verarbeitung von antikem Mythenmaterial in den Stücken von Botho Strauß ist in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Forderung nach ‚Polyvalenz‘ zu sehen. Vgl. Werfelmeyer, Pan als Allegoriker, S. 80.

⁸⁹² Auge und Augenblick. Die Zeit Nr. 32, 2. 8. 1991.

⁸⁹³ ‚Ein Phänomen des Zeitalters, das man bei einem einzelnen Patienten als Wahnsinn bezeichnen würde‘. Vgl. Percy, Signposts, S. 309: „The present age is demented. It is possessed by a sense of dislocation, a loss of personal identity, an alternating sentimentality and rage which, in an individual patient, could be characterized as dementia.“

⁸⁹⁴ Vgl. das virtuelle ‚Zugleich‘ alles Unvereinbaren im Netz, wo mediatisierbar ist, was sich auf 0 und 1 reduzieren lässt, also – fast - alles! „Und alles nur einen Mausclick voneinander entfernt!“ Dort findet man sogar den Jihad moderiert auf einer Homepage der (‚pazifistischen‘!) „Nation of Islam“ (www.noi.org/program.html) „What The Muslims Believe“, unter Punkt 9 und 10.

⁸⁹⁵ „Das Erkennen schwankt wie ein leerer Kahn auf den Uferwellen [...] man zählt die Welt zwischen 0 und 1, Das ist bezeichnend genug. Periphel, Aphel, es bleibt dabei: leichte Schaukelei vom Mutterleib bis zum Abtransport, [...] Wen wundert, daß wir nirgends so geborgen schwanken wie zwischen echten Gegensätzen?“ Strauß, Hans Blumenberg zum Dank, S. 210.

⁸⁹⁶ Vgl. die Reflexionen zur iranischen Revolution in Paare Passanten (1981), S. 181 f. Aus seiner Erfahrung der deutschen Gesellschaft beschäftigt Strauß die nationale („nationelle“) Labilität besonders. Vgl. hierzu die für 1981 erstaunlich hellsichtige Analyse und Prognose aus ‚Paare Passanten‘, S. 180f.:

„Eine schier unentrinnbare, wesentiefte Unredlichkeit und Unfreiheit durchzieht die gesamte sogenannte Vergangenheitsbewältigung, die halbe Aufklärung und halbe Verherrlichung des

Gefährdung der polyvalenten Unschlüssigkeit und Labilität einer in jede Richtung abschüssigen Lage durchaus bewusst⁸⁹⁷. Das Verdikt aus Blumenbergs 'Arbeit am Mythos', das mythische Spiel entlaste vom Ernst der Geschichte und des 'Geschichte machens'⁸⁹⁸, bleibt bei Botho Strauß eine offene Anfrage, die sich erst aus dem Vergleich zwischen dem griechischem Mythos und dem Heilshorizont im biblischen Geschichtsdenken beantworten lässt. Von René Girard wurde in einem Essay zu Hamlets Rache die unschlüssige Situation des tragischen Shakespeare-Helden zum Bild der geistesgeschichtlichen Lage. Die theoretische oder ethische Rechtfertigung der Rache wird hier zu einem Anknüpfungspunkt, der im 'tertium comparationis' Hamlets Unschlüssigkeit als die verfahrenere Situation unlösbarer Widersprüche zwischen Polyvalenz und Eindeutigkeit aufzeigt. Ein Grund für die aktuellen Schwierigkeiten, etwas sinnvoll zu entscheiden liegt für Girard in der frühen geistesgeschichtlichen Hinwendung zum „griechische(n) Anteil unseres Erbes“. Daneben brachen andere Traditionen ab. Zwar tut man obenhin noch so als ob es alles gäbe und übt sich im Übersehen, doch für Girard sind die Lücken offensichtlich: Wo sich das Defizit an Unterscheidungsvermögen auftut, fehlt „der jüdisch-christliche Text“ in der „intellektuellen Landschaft“⁸⁹⁹.

nationellen, des deutschen Untergrunds in jedem von uns; diese trostlose Ambivalenz, diese nie zu erstattenden Reparationskosten insgesamt könnten im Zusammenhang einer tatsächlichen Verschlechterung der materiellen Lebenslage sehr schnell dazu führen, daß die gekrümmte deutsche Seele sich heftig aufreckt, den unverdaulichen Ballast, das Phantasma einer untilgbaren Schuld einfach von sich schüttelt und sich vom Bösen kuriert, indem sie nun aufs neue das Böse will und tut. Und wieder zuerst damit beginnt, gegen die Fremden im Land ihr Gift zu versprühen.“

⁸⁹⁷ „So oder so ist die Unschlüssigkeit in Gefahr. Für unsere Epoche könnte dies bedeuten: entweder wird sie beendet vom Ausbruch des vollkommenen Vergessens, nach Art einer technologischen Mutation unserer gesamten Kultur. Oder aber [...] durch den Ausbruch eines religiösen Fundamentalismus.“ Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, S. 318.

⁸⁹⁸ Vgl. Bolz, S. 239.

⁸⁹⁹ René Girard, Hamlets lustlose Rache, S. 16. Die etwas sperrige Übersetzung aus dem Englischen wurde von Susanne Staatsmann für ein Programmheft (1998) angefertigt: „Mit unseren modischsten Kritikern haben wir heute einen Punkt erreicht, an dem Geschichte keinen Sinn mehr haben muß, Kunst keinen Sinn mehr haben muß und Sprache und Sinn selbst keinen Sinn mehr haben. /.../ Als die moderne Kultur sich der Wissenschaft und Philosophie zuwandte und der griechische Anteil unseres Erbes so dominant wurde, daß die eigentliche Mythologie in Disziplinen wie der Psychoanalyse eine Art intellektueller Wiederauferstehung erlebte, wurde der jüdisch-christliche Text an die äußeren Ränder unseres intellektuellen Lebens gedrängt und ist jetzt vollständig ausgeschlossen. Ein Ergebnis davon ist, daß aus unserem derzeitigen historischen Dilemma absolut kein Sinn gewonnen werden kann. Wir beginnen zwar zu ahnen, daß in unserer intellektuellen Landschaft fundamentale Elemente fehlen, wagen aber nicht, ernsthaft zu fragen welche. Die Aussicht ist zu schrecklich. Wir geben vor, den Zerfall unseres kulturellen Lebens, die verzweifelte Sinnlosigkeit des Puppenspiels, das die leere Bühne okkupert, solange der menschliche Geist auf eine so merkwürdige Weise aussetzt, nicht zu sehen.“

Es sind ähnliche gedankliche Dispositionen des Vermissens, die für Strauß zunehmend zur bestimmenden Gewissheit werden⁹⁰⁰. Die Christen und Marxisten gleichermaßen betreffende Klage über den fehlenden Anfang⁹⁰¹ wird im begründenden Zusammenhang einer Betrachtung und Bewertung jüngerer Geistesgeschichte zur Schlüsselfunktion für das Verständnis dessen, was bei Strauß als Grundstimmung des Verlusts⁹⁰² gegenwärtig ist.

„Ob uns ein Moses aus der Wüste der Geschichte führt?“⁹⁰³ fragt jemand im jüngsten Prosawerk. Und an anderer Stelle sinniert der Ich-Erzähler über das erstaunliche Missgeschick, dass er hinsichtlich der zeitlichen Dimensionen immer wieder falsch verstanden wird: „... dann bedauerte sie mich und nannte mich einen Vergangenheitsapostel. Aber ich bin besessen von Zukunft wie Paulus!“⁹⁰⁴ Paulus und Moses sind zweifellos Gestalten der Vergangenheit⁹⁰⁵. Und Strauß weiß offensichtlich, dass er Unverständnis, Ärger und Widerspruch provoziert, wenn er sie mit Gegenwart und Zukunft in Verbindung bringt. Doch das hält ihn nicht davon ab, das Thema immer wieder

⁹⁰⁰ Tatsächlich ist die behauptete Vorliebe für ein zyklisches Zeitverständnis, wie sie Steffen Damm bei Strauß beschrieb (Vgl. Damm, Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß. S. 84 ff.) nicht wirklich eine Vorliebe, sondern eher eine Zustandsbeschreibung, ein Teil jener „Wahrnehmungsgerechtigkeit“, die eher ernüchert feststellen muss, dass der reizvollste Formenreichtum in der „intellektuellen Landschaft“ auf die Dauer verödet, wenn ihr elementare Fragen und Traditionen fehlen. Das Vergessen ist inflationär angelegt und mit Neuem ist nicht zu rechnen.

⁹⁰¹ Vgl. Strauß, Niemand anderes, S. 133: „Die Christen sind des Anfangs nicht kundig/.../. Nicht von ungefähr sind es ihre eschatologischen Epigonen, die Marxisten, aus deren gebrochenen Vernünften, gescheiterten Hoffnungen jetzt die unheilgeschichtlichen Dämpfe und Ahnungen am stärksten entweichen. Der systematische Pessimismus als Folge der Aufdeckung einer systematischen Geschichtstäuschung - aber was sind schon helle Köpfe wert, wenn sie einen Kater haben“.

Schon Mitte der achtziger Jahre sah Strauß eine Herausforderung und einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Scheitern der marxistisch-eschatologischen Hoffnungen und dem vergessenen Anfang der Christen.

⁹⁰² Vgl. Schödel, Helmut: Estetik van het verlies. In: Botho Strauss Symposium. Amsterdam, 1981.

⁹⁰³ Strauß, Das Partikular, S. 62.

⁹⁰⁴ A.a.O., S. 96.

⁹⁰⁵ Zeitlosigkeit, Chronologie und historische Zäsur sind durchaus Größen. Vgl. Chesterton, Der Mensch und die Mythologien, S. 91.: „Ein Kind, das so tut, als wohne im hohlen Baum ein Kobold, mag etwas grob Materielles anstellen und ein Stück Kuchen unter den Baum legen. Ein Dichter tut vielleicht etwas Würdigeres und Eleganteres und bringt einem Gott Früchte und Blumen. Aber das Maß an Ernsthaftigkeit in beiden Handlungsweisen mag dasselbe sein - und es mag auch fast unendlich schwanken, groß oder gering sein. Die grobschlächlige Form der Einbildung ist dabei ebensowenig ein Glaube im eigentlichen Sinn wie die ideale. Der Heide kennt natürlich nicht den Unglauben des Atheisten, aber ebensowenig ist er gläubig wie ein Christ. Er spürt die Gegenwärtigkeit von Mächten, über die er Vermutungen anstellt und von denen er Geschichten erfindet. Der Heilige Paulus berichtet, die Griechen hätten einen Altar dem unbekanntem Gotte geweiht. Aber in Wahrheit waren alle ihre Götter unbekannte Götter. Und die eigentliche Zäsur der Geschichte fand statt, als Paulus ihnen erklärte, wen sie ahnungslos verehrt hatten.“

ins Spiel zu bringen. Auf die Frage, wie er sich den Zorn erklärt, den er in der Öffentlichkeit erregt, antwortete Strauß in einem Gespräch mit Ulrich Greiner:

„Alles, was heute ans Transzendente und Theologische rührt, verabscheut unsere kritische Spaßintelligenz. Dass der Gedankenreichtum, der über die Jahrhunderte hinweg in der Theologie versammelt ist, heute so gut wie nie in die intellektuelle Auseinandersetzung geholt wird, halte ich für ein großes Versäumnis. Nun bin ich ja kein Theologe. Ich präzisiere lediglich das Detail aus einer transzendenten Gestimmtheit. Diese ist gegenwärtig kaum noch mitteilbar. Ich bezweifle, dass das auf die Dauer so bleiben wird.“⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ Strauß, Am Rand. Wo sonst. Gespräch mit Ulrich Greiner. In: Die Zeit, 31.5.2000.
248

1. Primärliteratur von Botho Strauß

1 a) Selbständige Publikationen (ohne Theaterstücke)

- : **Schützenschere**. Erzählung. Mit acht farbigen Linolschnitten von Axel Hertenstein.
Düsseldorf, 1975.
- : **Marlenes Schwester**. Zwei Erzählungen. **Marlenes Schwester**.
Theorie der Drohung. München/Wien, 1975.
- : **Die Widmung**. Eine Erzählung. München/Wien, 1977.
- : **Rumor**. Roman. München/Wien, 1980.
- : **Paare Passanten**. München/Wien, 1981.
- : **Der junge Mann**. Roman. München/Wien, 1984.
- : **Diese Erinnerung** an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Gedicht. München/Wien, 1985.
- : **Niemand anderes**. München/Wien, 1987.
- : **Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken**.
Texte über Theater 1967-1986. Frankfurt a. M., 1987.
- : **Fragmente der Undeutlichkeit**. München/Wien, 1989.
- : **Kongreß**. Die Kette der Demütigungen. München, 1989.
- : **Über Liebe**. Geschichten und Bruchstücke. Auswahl und Nachwort von Volker Hage.
Stuttgart, 1989.
- : **Beginnlosigkeit**. Reflexionen über Fleck und Linie. München/Wien, 1992.
- : **Wohnen Dämmern Lügen**. München/Wien, 1994.
- : **Die Fehler des Kopisten**, München/Wien, 1997.
- : **Der Gebärdensammler**. Texte zum Theater. Herausgegeben von Thomas Oberender.
Frankfurt am Main, 1999.
- : **Der Aufstand gegen die sekundäre Welt**. Bemerkungen zu einer Ästhetik der
Anwesenheit. München/Wien, 1999.
- : **Das Partikular**. München/Wien, 1999.

1 b) Nicht selbständige Publikationen, Gedichte, Essays, Varia

- : **Brief** auf eine Anfrage von Theater heute. In: Theater heute, Jahrbuch 1975.
- : **Unüberwindliche Nähe**. 7 Gedichte. Erstmals veröffentlicht in: Tintenfisch 9, 1976. S. 57-63. Zitiert nach: Botho Strauß Symposium. Dokumentatieboek. Amsterdam, 1981. S. 82 - 86.
- : **Fahrtland**. Gedichte. In: Akzente 3, 1980.
- : **Jeannine**. Dialogskizzen aus den Vorarbeiten zu „Der Park“. In: Text und Kritik, Heft 81, 1984. S. 1-5.
- : **Der Geheime**. Über Dieter Sturm, Dramaturg an der Berliner Schaubühne. In: Die Zeit, 23.5.1986. Auch In: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967 - 1986. S. 247 - 255.
- : **Distanz ertragen**. In: Rudolf Borchardt. Das Gespräch über Formen und Platons Lysis Deutsch. Stuttgart 1987. Zuerst erschienen unter dem Titel: Die Distanz ertragen. Programm eines Wiederanfangs - Rudolf Borchardt und die Entstehung von Vergangenheit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.5.1987.
- : **Der Tod eines Schauspielers**. Für Peter Lühr. In: Theater heute, Jahrbuch 1988.
- : **Isolationen**. In: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft. Bd. III, 1989.
- : **Beherrscht fort und fort**. In: Der Spiegel, Sonderheft, April 1989, S. 102.
- : **Sigé**. In: Akzente 2, April 1989.
- : **Brief** an die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. In: Fachdienst Germanistik, Heft 12, 1989.
- : **Die Erde - ein Kopf**. Dankrede. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Jahrbuch 1989. S. 176 - 183. Zuerst erschienen in: Die Zeit, 27.10.1989.
- : **Hans Blumenberg zum Dank**. In: Akzente 3, Juni 1990.
- : **Der Aufstand gegen eine sekundäre Welt**. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. In: Steiner, George: Von realer Gegenwart. München/Wien, 1990. Auch in: Die Zeit, 22.6.1990.
- : **Auge und Augenblick**. Brief an Gräfin Dönhoff. Zu ‚Schlußchor‘. In: Die Zeit, 2. August 1991.

- : **Die Ledertasche.** Für Luc Bondy. Szene. In: Schmidt, Dietmar N. (Hg.): Luc Bondy. Berlin, 1991. S. 117–127.
- : **Über Max Frisch.** In: Die Zeit, 12.4.1991.
- : **Anschwellender Bocksgesang.** In: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft. Nr. 7, 1993. S. 9-26. Zuerst erschienen in: Der Spiegel. 8.2.1993
- : **Ein Platz für Walter Benjamin** In: Der Tagesspiegel, 20. März 1993.
- : **Der eigentliche Skandal.** Botho Strauß antwortet seinen Kritikern. In: Der Spiegel Nr. 16, 18.4.1994. Auch in: Görtz, Franz (Hg.): Deutsche Literatur 1994. Stuttgart (Reclam), 1995. S. 264-265.
- : **Kardinal Ratzinger ist der Nietzsche unserer Zeit.** Ein Brief von Botho Strauß. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.10.1994.
- : **Bekenntnisse eines Unpolitischen?** Ein Briefwechsel mit Botho Strauß. In: Theater heute, Heft 12, 1994. S. 1-4.
- : **Refrain einer tieferen Aufklärung.** Essay. In: Figal, Günter/Schwilk, Heimo (Hg.): Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum 100. Stuttgart, 1995.
- : **Aus einem unveröffentlichten Manuskript.** In: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft. Bd. 9, 1995. S. 14-16.
- : **Der Fürstreiter.** Botho Strauß über Bruno Ganz, den Träger des Iffland-Rings. In: Der Spiegel, 3.6.1996.
- : **Der Held ist der Held.** Brief. In: Der Spiegel, 20.5.1996.
- : **Inszenierte Erinnerung.** Ein Gespräch mit Botho Strauß. In: Gerlach, Amadeus (Hg.): Inszenierungen in Moll. Der Regisseur Rudolf Noelte. Berlin, 1996. S. 25-39. Zuerst in: Frankfurter Rundschau, 24.2.1996.
- : **Der Buchstabe wird zum Atemzug.** Das Genie der Werkversessenheit: Dem Regisseur Peter Stein zum sechzigsten Geburtstag. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.9.1997.
- : **Über „Gertrud“ von Hjalmar Söderberg.** In: Programmheft des Verlags der Autoren. Nr. 4, 1997
- : **Wo der Geist Knecht ist.** In: Der Spiegel Nr. 16, 14.4.1997

- : **Einstweh und Wiedererkennen** - Beginnlosigkeit. Notizen zu Ithaka.
In: Spectaculum. Bd. 64. Frankfurt a.M., 1997. S. 273-274.
- : **Das letzte Jahrhundert des Menschen.** Was aber kommen wird, ist Netzwerk.
Bemerkungen zu Sein und Zeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.9.1997.
- : **Zeit ohne Vorboten.** In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.1.1999.
- : **Tatsächlich schreiten wir nur fort. In Babylon fällt das Leben leicht, in Jerusalem aber stirbt man.** Das Moses-Projekt (2). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.11.1999.
- : **Am Rand. Wo sonst.** Zeit-Gespräch mit Ulrich Greiner in: Die Zeit, 31.5.2000

1 c) Theaterstücke, Hörspiele, Drehbücher

- : **Theaterstücke.** 3 Bände. München/Wien, 1999.

Bd. I:

- Die Hypochonder** (Theaterstück, 1972)
- Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle** (Komödie, 1979)
- Das Sparschwein** (Übersetzung und Bearbeitung des Stückes von Eugène Labiche)
- Sommergäste** (nach Maxim Gorkij)
- Trilogie des Wiedersehens** (Theaterstück, 1976)
- Groß und klein** (Szenen, 1978).

Bd. II:

- Kalldewey, Farce** (1981)
- Der Park** (Schauspiel, 1983)
- Die Fremdenführerin** (Stück in zwei Akten, 1986)
- Molières Misanthrop** (Fassung von Botho Strauß)
- Besucher** (Komödie, 1988)
- Die Zeit und das Zimmer** (1988)
- Sieben Türen** (1988)
- Schlußchor** (Drei Akte, 1991)
- Angelas Kleider** (Nachtstück in zwei Teilen, 1991).

Bd. III:

Das Gleichgewicht (Stück in drei Akten 1993)

Ithaka (Schauspiel, 1996)

Jeffers Akt (Stück in zwei Akten, 1998)

Die Ähnlichen (1998)

Der Kuss des Vergessens (1998)

Lotphantasie (1999)

Hörspiel:

Jeffers Akt. Westdeutscher Rundfunk/ Radio DRS Basel, 10.12.1989

Drehbücher:

Gerda. Drehbuch (unveröffentlicht) Verlag der Autoren, Frankfurt a.M., 1972.

Sommergäste. Drehbuch. Nach Maxim Gorki in der Theaterbearbeitung der Schaubühne am Halleschen Ufer. (Regie: Peter Stein) Berlin, 1975.

Bericht über Samur. Drehbuch (unveröffentlicht) nach Per Olof Sundermann: „Bericht über Samur“, Berlin, 1980.

2. Sekundärliteratur

2 a) Rezensionen und Beiträge aus Tages- und Wochen-Zeitungen

Apel, Friedmar: Die Befreiung der Sehnsucht. Die gesammelten Pamphlete des Schamanen Botho Strauß. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.3.1999.

Ders.: Nur keine Aufregung. Hans-Ulrich Treichel über die Produktivität in der Krise. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.8.2000.

Assheuer, Thomas: Die Arroganz des Wärmeflecks und das Heilige der Kunst. Die Lehre vom Schönen in der selbstregulierten Welt – Botho Strauß' Gedankenprosa ‚Beginnlosigkeit‘. In: Frankfurter Rundschau, 13.6.1992.

Baumgart, Reinhard: Ein Engel aus Remscheid-Lennep. In: Die Zeit, 6.10.1978.

Berger, Jürgen: Rumpffamilie in der Salzwüste. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lothphantasie" im Rabenhof. In: Rheinpfalz-Zeitung, 4.6.1999.

Bering, Dietz: Die linke Lehre des Bocks. Dietz Bering über Botho Strauß und die anschwellende Bildungsmisere. In: Der Spiegel, 17.7.1995.

Blöcker, Günter: Zwei Fußbreit über der Leere. Botho Strauß Prosaband *Paare Passanten*. In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 258-262. Zuerst in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.9.1981.

Cerny, Karin: Warten auf David Hamilton. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lotphantasie" im Rabenhof. In: Berliner Zeitung, 1.6.1999.

Detje, Robin: Mit Symbolen schläft man nicht. Premiere an der Berliner Schaubühne. Luc Bondy inszeniert den 'Schlußchor' von Botho Strauß. In: Die Zeit, 14.2.1992.

Ders.: Achtundsechzigerdämmerung. In: Die Zeit. Nr. 10, 5.3.1993.

Dönhoff, Marion Gräfin von: Ein Stück über die deutsche Einheit? Anmerkungen zu Botho Strauß' 'Schlußchor'. In: Die Zeit. Nr. 26, 21.6.1991.

Engert, Ruediger: Tiefe Sehnsucht. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lotphantasie" im Rabenhof. In: Handelsblatt, 3.6.1999.

Eörsi, Istvan: Massaker als Sinnsuche. Der ungarische Autor Istvan Eörsi über die seltsame Allianz von Heiner Müller und Botho Strauß. In: Der Spiegel, 12.9.1994.

Esterházy, Péter: Unser Erbe: Die Furcht. In: Neue Züricher Zeitung. 10.12.1991.

Fritsch, Sibylle: Röhrenphantasien im Schummerlicht. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lotphantasie" im Rabenhof. In: Die Welt, 2.6.1999.

Gliewe, Gert: Ein Künstler gibt nie auf. In: Abendzeitung, 11.01.2000.

Glutz, Peter: Freunde, es wird ernst. Die Debatte geht weiter. Botho Strauß als Symptom der nationalen Wiedergeburt oder: Wird eine neue Rechte salonfähig? In: Die Wochenpost, 25.2.1993.

Greiner, Ulrich: Die Neunundachtziger. Der Streit über Botho Strauß und die Verrisse seines jüngsten Buches sind Ausdrücke eines Machtkampfs. Eine neue Generation tritt gegen die Achtundsechziger an. In: Die Zeit, 16.9.1994.

Ders.: Am Rand. Wo sonst. Ein Zeit-Gespräch mit Botho Strauß. In: Die Zeit, 31.5.2000.

Grill, Bartholomäus: Deutschland – ein Waldesmärchen. Den Hain im Hirn, den Forst im Volke. Ein Geschichte alter und neuer Mythen. In: Die Zeit. 25.12.1987.

Hage, Volker: Das Ende vom Anfang. Botho Strauß' aufregender Versuch über die 'Beginnlosigkeit', seine Reflexionen über 'Fleck und Linie'. In: Die Zeit, 10.4.92.

Ders.: Dichter nach der Schlacht. Spiegel-Redakteur Volker Hage über Botho Strauß, dessen Kritiker und ein neues Theater. In: Der Spiegel, 26.7.1993.

Ders.: Vor allem die Liebe. In: Der Spiegel, 8.8.1994.

Ders.: Wenn der Vater mit dem Sohne. In: Der Spiegel, 14.04.1997.

Ders.: Gottesauge Menschenblick. In: Der Spiegel, 17.4.2000.

Hagestedt, Lutz: Alles Denken ist ein Begradigungsdelirium. Botho Strauß' Grenzgänge zwischen Poesie, Technik und Wissenschaft: Reflexionen über Fleck und Linie. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 72, vom 26.3.1992.

Hamm, Peter: Über das Bedürfnis nach Schönheit. In: Neue Züricher Zeitung. 1.3.1985.

Ders.: Nicht wissen möchte ich, sondern erklingen. Ein Buch, zwei Meinungen - Botho Strauß ' Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war' - Eine deutsche Elegie. In: Die Zeit. 21.6.1985.

Henrichs, Benjamin: Deutschland vor! Noch ein Chor! Dieter Dorn inszeniert das neue Stück von Botho Strauß: ‚Schlußchor‘. In: Die Zeit, 8.2.1991.

Hensel, Georg: Vereinigungen da und dort. ‚Schlußchor‘ in Berlin mit Rückblicken nach München. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.2.1992.

Ders.: Boulevard in den Mythos. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.2.1986.

Höbel, Wolfgang: Ende einer Dienstfahrt. In: Der Spiegel, Nr. 30, 1996.

Jäger, Lorenz: In der prächtigen Sommernacht. Ach, wer da mitlesen könnte: Jaques Derrida, dem geduldigsten Freund der Deutschen zum siebzigsten Geburtstag. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.7.2000.

Kaiser, Joachim: Ein Autor und sein Gedicht. Über eine große Kontroverse und ein kleines Werk. In: Süddeutsche Zeitung 27./28.7.1985.

Ders: Auf einem stillgelegten Bahnhof den Zug erwartend. ‚Wohnen Dämmern Lügen‘ – 37 Skizzen von Botho Strauß. In: Süddeutsche Zeitung. 20./21.8.1994.

Kappes, Christoph: Jedes Buch ist ein Schweigegebot. Sprachskepsis und Alltagsbeschreibung: Botho Strauß‘ Prosaband „Das Partikular“. In: Münchner Merkur, 14.4.2000.

Karasek, Hellmuth: Mythen in der Waschmaschine. In: Spiegel, Nr. 26, 1982.

Köhler, Andrea: Gottes Optiker. Botho Strauß zücht „Das Partikular“. In: Neue Züricher Zeitung, 15/16.4.2000.

Krontorad, Paul: Endzeit ironisch grundiert. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß‘ „Lotphantasie“ im Rabenhof. In: Frankfurter Rundschau, 2.6.1999.

Lehmann, Joachim: Stürmer, Dränger, Don Quichote. Der Mythos von Achtundsechzig: Über Bernward Vespers Romanessay 'Die Reise'. In: Die Zeit, 9.10.1992.

Leicht, Robert: Vom Bockshorn und vom Bocksgesang. Die 89er gegen die 68er - ein neuer Generationskonflikt oder der alte Kampf zwischen Mythos und Aufklärung? In: Die Zeit, 7.10.1994.

Maar Michael: Das Angerichtete. Botho Strauß oder die Unfähigkeit zum Stil. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.3.1993.

Matheiss, Uwe: Bothos bibelfeste Töchter. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß‘ „Lotphantasie“ im Rabenhof. In: Süddeutsche Zeitung, 2.6.1999.

May, Rolf: Linkes Stück, rechtes Stück? Schlechtes Stück! Kammerspiele: Dieter Dorn inszenierte die Uraufführung von Botho Strauß‘ „Ithaka“. In: tz, 22.7.1996.

- Michaelis**, Rolf: Lieb und Graus. Magische Versuche, die Angst auszutreiben.
Uraufführung in Hamburg - Niels-Peter Rudolph inszeniert 'Kalldewey Farce' von Botho Strauß. In: Die Zeit, 5.2.1982.
- Ders.: Königsweg oder Holzweg? Ein Buch, zwei Meinungen - Botho Strauß: 'Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war' - Eine deutsche Elegie. In: Die Zeit, 21.6.1985.
- Ders.: Die Liebe? Kein Spiel. Botho Strauß: Die Fremdenführerin. Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München / Wien, 1987. S.160-165. Zuerst in: Die Zeit, 21.2.1986.
- Ders.: Der Bogen des Botho. Uraufführung an den Münchner Kammerspielen: "Ithaka" von Botho Strauß - ein zähes Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der "Odyssee". In: Die Zeit, 26.7.1996.
- Müry**, Andreas: Der Bibel-Kopist. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lotphantasie" im Rabenhof. In: Die Zeit, 11.6.1999.
- Raddatz**, Fritz J.: Mein Name sei Parzifal. Der jüngste, der umfangreichste Roman von Botho Strauß, "Der junge Mann": Ein Irrgarten der Phantasie. In: Die Zeit, 24.8.1984.
- Radisch**, Iris: Der alte Mann. "Dämmern Wohnen Lügen" - ein neuer Miniaturen-Kranz von Botho Strauß . In: Die Zeit, 12.08.1994
- Random**, Gero von: Postmodernes Wortgeklingel. Wie Botho Strauß seiner "Beginnlosigkeit" den rechten wissenschaftlichen Anstrich verpaßte. In: Die Zeit, 30.12.1994
- Reich-Ranicki**, Marcel: In eigener Sache. Zu einer Beilage der Neuen Züricher Zeitung über die Literaturkritik. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.3.1985.
- Reiterer**, Reinhold: Der neue Botho Strauß ist jetzt schon verstaubt. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lotphantasie". In: Berliner Morgenpost, 2.6.1999.
- Rossmann**, Andreas: Rätsel gelöst. Rätsel zerstört: Minsk inszeniert 'Schlußchor' in Düsseldorf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.7.1991.
- Schmitter**, Elke: Vom Pegasus zum Schlachtroß. Der scheue Dichter Botho Strauß dachte im "Spiegel" über Fremdenhaß und Demokratie nach; heraus kam ein "Rechter von ganzem Wesen". In: Die Wochenpost, 18.2.1993.
- Schnabel**, Ulrich: Unbeirrbarer Urknallrebell. In: Die Zeit, 30.12.1994.

Schödel, Helmut: Ein Stück - entdeckt, erfunden. In: Die Zeit, 25.6.1982.

Ders.: Was macht die Kunst? Zufrieden? Endlich uraufgeführt, doch nicht an der Schaubühne: 'Der Park' von Botho Strauß in Freiburg. In: Die Zeit, 11.10.1994

Schulz-Gerstein, Christian: Das Evangelium der kritischen Opportunisten. Über den Mode-Autor Botho Strauß. In: Ders.: Rasende Mitläufer. Portraits, Essays, Reportagen, Glossen. Berlin, 1987. S. 15 - 20. Zuerst erschienen in: Der Spiegel, 30.8.1982.

Ders.: Der blanke Haß der schönen Seelen. Über Peter Handkes "Über die Dörfer". In: Ders.: Rasende Mitläufer. Portraits, Essays, Reportagen, Glossen. Berlin, 1987. S. 21 - 25. Zuerst erschienen in: Der Spiegel, 2.8.1982.

Seibt, Gustav: Echo des Bocksgesangs. Was die Rechten lasen oder woran ist Botho Strauß schuld? (II). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.4.1994.

Ders.: Leere Truhen. Die Krisen des Botho Strauß. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.8.1994

Spengler, Tilman: Der Ekelpiegel sinkt. Die stumme Rechte wird laut. Ihr neuer Rufer heißt Botho Strauß. Der Dramatiker fordert die Gegenaufklärung im Geist der alten Werte. In: Die Woche, 18.2.1993.

Stadelmaier, Gerhard: Zittern und sagen. Szene Deutschland: Woran ist Botho Strauß schuld? (I). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.4.1994.

Ders.: Kuss des Vermessens. Über Luc Bondys Inszenierung von Botho Strauß' "Lotphantasie". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.6.1999.

Ders.: König Kinderleicht. Schwerer Held als Mythenlausbib: "Ithaka" von Botho Strauß in München uraufgeführt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.7.1999.

Ders.: König Schinderleicht oder Die Spaßarbeit am Mythos. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.4.1997.

Steinfeld, Thomas: Der Bock am Gartenzaun. Botho Strauß flieht die Stadt: Mit Reue hat das nichts zu tun. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.5.1997.

Ders.: Der Danebengeher. Botho Strauß erreicht sein Alter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.4.2000.

Sucher, Bernd C.: Zeige mir, Muse, die Gedanken, nicht Bilder nur! Dieter Dorn inszeniert an den Münchner Kammerspielen die Uraufführung von Botho Strauß' "Ithaka". In: Süddeutsche Zeitung, 22.7.1996.

Vogel, Joachim: Tragödie des Einzelgängers. Joachim Vogel über Botho Strauß' Spiegel-Polemik „Anschwellender Bocksgesang“. In: Der Spiegel, 8.3.1993.

Vollmer, Antje: Woher kommt diese Wut. Antje Vollmer über die Botho-Strauß-Debatte und die Rollenspiele der Intellektuellen. In: Der Spiegel, 15.11.1993.

Wagner, Thomas: Wir leugnen den Urknall. Botho Strauß im Geäder des Bewußtseins. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.8.1992.

Weinzierl, Ulrich: Sodom und Germania. Aus Liebe zum Adler: Hans Hollmann inszeniert 'Schlußchor' von Strauß in Wien. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 30.9.1991.

Ders.: Federnder Schaft. Botho Strauß als verruchte Courths-Mahler.
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.10.1989.

Winkler, Willi: Ist Botho Strauß ein Faschist? "Bocksgesang" heißt Strauß' deutsches Pamphlet im "Spiegel". Eine Replik. In: tageszeitung, 13.2.1993.

2 b) Weitere Literatur

Adelson, Leslie A.: Crisis of Subjectivity. Botho Strauss's Challenge to West German Prose of the 1970's. (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur; Bd. 56). Amsterdam, 1984.

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Frankfurt a.M., 1951.

Ders.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M., 1973.

Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M., 1974.

Ders.: Minima Moralia.

Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M.²³, 1997.

Balzac, Honoré de: Das unbekannte Meisterwerk. Frankfurt a.M., 1987.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt, 1986.

Baumgart, Reinhard: Das Theater des Botho Strauß. In: Arnold, Heinz Ludwig: Botho Strauß. Text und Kritik. Heft 81. München, 1984. S. 6 - 19.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Raumproportionen. Versuch einer gattungsgeschichtlichen Spurensicherung in der Dramatik von Botho Strauß. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland. (=Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, Bd. 16, 1983) Amsterdam, 1983. S. 31-68.

Becker, Peter von: Die Minima Moralia der achtziger Jahre. In: Ders.: Der überraschte Voyeur. München, 1982.

Ders.: Platos Höhle als Ort der letzten Lust. In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 10-36.

Behrendt, Bernd: 'Dieser Mann ist eine große Hoffnung'. Botho Strauß' Jünger und Kritiker. In: L' 80 Zeitschrift für Literatur und Politik. Heft 34. Juni 1985. S. 77 -87.

- Benjamin**, Walter: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Stuttgart, 1992.
- Ben-Porat**, Ziva: Poetics of Literary Allusion. In: PTL. A Journal for Descriptive poetics and theory of Literature. 1976, S. 105-128.
- Berka**, Sigrid: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Stauß. Wien, 1991.
- Béssiere**, Jean: Hybrides Romanesques, Interdiscursivité et Intellegibilité Commune Claude Simon, Italo Calvino, Botho Strauß. In: ders. (Hg.): Hybrides Romanesques. Fiction (1960-1985). Paris, 1988. S. 127-143.
- Blank**, Walter: „Allegorie“ in: Reallexikon der deutschen Literatur. Berlin/New York, 1997, S. 41-48.
- Blumenberg**, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos.
In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV, München, 1971. S. 43.
- Ders.: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M., 1979
- Ders.: Sprachsituation und immanente Poetik. In: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart, 1986. S. 137-156.
- Ders.: Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart, 1986. S. 55-103.
- Bohrer**, Karl Heinz: Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie. In: Ders.(Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 52-82.
- Ders.: Die Grenzen des Ästhetischen. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. München, 1993. S. 48-64.
- Bollmann**, Stephan: Kaum nach etwas - Zur Poetik von Botho Strauß.
In: Hörisch/Winkels, Hubert (Hg.): Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Düsseldorf, 1985. S. 73-96.
- Ders.: Schrift verlangt nach Schrift. Zu *Die Widmung*. In: Radix, Michael (Hg.): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 237-249.
- Bolz**, Norbert: Entzauberung der Welt und Dialektik der Aufklärung. In: Kemper, Peter (Hg.): Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft? Frankfurt a.M., 1989.
- Ders.: odds and ends. Vom Menschen zum Mythos.
In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 471-492.

Bondy, Luc: Der Alchimist. Laudatio auf Botho Strauß. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Jahrbuch 1989. S. 170-175.

Ders.: Die haben einen Regisseur gesucht für Kaldewey ...
Ein Gespräch mit Peter Krumme in Berlin am 6. September 1986. In: Radix,
Michael (Hg.), Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 217-226.

Bott, Marie-Luise: Spuren dieser Zeit. Zu 'Kaldewey, Farce' mit einem Hinweis auf das GRIPS-Theater 'Alles Plastik'. In: Arnold, Heinz Ludwig: Botho Strauß. Text und Kritik. Heft 81. München, 1984. S. 31-54.

Braungart, Wolfgang: Theophane Herrlichkeit. Utopie, Utopiekritik und Ästhetik der Präsenz bei Botho Strauß. In: Jucker, Rolf (Hg.): Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achziger Jahren. Amsterdam, 1997. S. 295-311.

Ders.: "Blutige Reinigung" 'Ithaka' von Botho Strauß.
In: Braungart, Wolfgang/Koch Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. III: um 2000. Paderborn, 2000. S. 159-172.

Breuer, Stefan: Anatomie der konservativen Revolution. Darmstadt, 1993.

Brock, Bazon: Petrarca gibt das Beispiel. In: Heimannsberg, Joachim (Red.): Petrarca-Preis 1975-1979. Rolf Dieter Brinkmann, Sarah Kirsch, Ernst Meister, Herbert Achternbusch, Alfred Kolleritsch, Zbigniew Herbert.

Bundt, Anke: Das Theater als Thema des Theaters in Elfriede Jelineks „Burgtheater“, Botho Strauß' „Besucher“ und Thomas Bernhards „Der Theatermacher“. München, 1996.

Bürger, Christa: Die Aufhebung der Literatur in der Allegorie. Anlässlich Botho Strauß' ‚Theorie der Drohung‘. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jahrgang 17/1987, Heft 65, S. 140-143.

Bürger, Peter: Über den Umgang mit dem andern der Vernunft. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 41-51.

Ders.: Das Verschwinden von Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: Kemper, Peter (Hg.): Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt a.M., 1988, S. 294-312.

Burckhardt, Barbara: Passion und Party. Botho Strauß, Groß und Klein. In: Theater heute, Heft 5, 1999.

- Buttmann**, Philipp: Über die Deutung der griechischen Gottheiten insbesondere von Apollon und Artemis. In: Mythologus oder gesammelte Abhandlungen über die Sagen des Altertums. Bd. I. Berlin, 1928.
- Canaris**, Volker (Hg.): Schlußchor. Botho Strauß. Materialien. Düsseldorf, 1990.
- Cassirer**, Ernst: Die Dialektik des mythischen Bewusstseins. In: Philosophie der symbolischen Formen. II. Teil: Das mythische Denken. Darmstadt,⁴ 1964.
- Ders.: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen,³1973.
- Celan**, Paul: Gedichte in zwei Bänden. Frankfurt a.M., 1975.
- Chesterton**, Gilbert Keith: Der Mensch und die Mythologien. Übersetzt von Joachim Kalka. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur, Heft Nr. 50; 11/1997, S. 85-94.
- Ders.: Moral des Märchenreiches (original: Ethics of the Elfeland) Übersetzt von Joachim Kalka. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur, Nr. 50; 11/1997, S. 72-84.
- Cobben**, Paul: Foucault's begrip van de waanzin als inspiratiebron voor Botho Strauß. In: Botho Strauß Symposium. Dokumentatieboek. CREA, Universiteit van Amsterdam (= CREA- Dokumentatieboek Nr. 7). Amsterdam, 1981. S. 87 - 103.
- Daiber**, Jürgen: Poetisierte Naturwissenschaft. Zur Rezeption naturwissenschaftlicher Theorien im Werk von Botho Strauß (= Trierer Studien zur Literatur, Bd. 26) Frankfurt am Main, 1996.
- DeMeritt**, Linda C.: New Subjectivity and Prose Forms of Alienation. Peter Handke and Botho Strauß. (= Studies in Modern German Literature, Vol. 5) New York/Bern/Frankfurt a.M./Paris, 1987.
- Denkler**, Horst: Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens. In: Müller-Michels, Harro (Hg.): Deutsche Dramen. Interpretationen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Königstein/Ts., 1981. Bd. 2, S. 220 - 235.
- Derrida**, Jaques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Lepenies, Wolf/Ritter, Henning: Theorie-Diskussion. Orte des wilden Denkens. Zur Anthropologie von Claude Lévi Strauß. Frankfurt, 1970, S. 387-412.
- Diderot**, Denis: Œuvres esthétiques. Paris, 1959.
- Dorst**, Tankred: Merlin oder das wüste Land. Frankfurt a.M., 1981.
- Drews**, Jörg: Ein bißchen erschüttert, aber immer liebenswürdig. Botho Strauß: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. In: Neue Deutsche Literatur, Heft 477, S. 140-146.

- Emerson**, Ralph Waldo: Quotation and Originality. In: Sampson, George (Hg.): The Works of R.W. Emerson. Bd. III, London, 1906. S. 273 – 288.
- Enghardt**, Andreas: Im Labyrinth des unendlichen Textes, Botho Strauß' Theaterstücke 1972 – 1996. Tübingen, 2000.
- Faber**, Marlene: 'Alles nur Gemurmel?' - Über Gprächsstrukturen in der 'Trilogie des Wiedersehens' von Botho Strauß. In: Weigand, Edda/Hundsnurscher, Franz (Hg.): Dialoganalyse II. Referate der 2. Arbeitstagung Bochum 1988 (= Linguistische Arbeiten 230). Tübingen, 1989. S. 115 - 130.
Dies.: Stilisierung und Collage. Sprachpragmatische Untersuchung zum dramatischen Werk von Botho Strauß. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1; Bd. 1482) Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New-York/Paris/Wien, 1994
- Felstiner**, John: Paul Celan. München, 1997.
- Fiedler**, Leslie A.: Überquert die Grenze, schließt den Graben! In: Schröder, Jörg (Hg.): Mammut. März Texte 1 & 2 1969 - 1984. Herbstein, 1984. S. 673 - 697.
- Foucault**, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt, 1969.
- Frank**, Manfred: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne. Frankfurt a.M., 1989.

Ders.: Die Dichtung als "Neue Mythologie" In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 15-40.
- Funke**, Pia-Maria: Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß. Würzburg, 1996.
- Gottwald**, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. (=Stuttgarter Arbeiten zu Germanistik Nr. 333) Stuttgart, 1996.
- Glaser**, Horst Albert (Hg.): Rudolf Borchardt 1877-1945. Referate des Pisaner Colloquiums. Frankfurt a.M./Bern/ New York/Paris, 1987.
- Görner**, Rüdiger: Im Schatten des Mythos. Botho Strauß und die Prägnanz der Undeutlichkeit. In: Knapp Gerhard u.a. (Hg.): 1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachiger Literatur in Aspekten, Amsterdam, 1995. S. 547-559.

Görres, Joseph: Glauben und Wissen. 1805; Auszug in: Kerényi, Karl (Hg.) Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos, Darmstadt, 1967. S. 31 f.

Ders.: Wachstum der Historie. 1807/8; Auszug in: Kerényi, Karl (Hg.) Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos, Darmstadt, 1967. S. 33 f.

Greiner-Kemptner, Ulrike: Subjekt und Textfragment: Textpraxis in der (Post-)moderne. Aphoristische Strukturen in Texten von Peter Handke, Botho Strauß, Jürgen Becker, Thomas Bernhard, Wolfgang Hildesheimer, Felix Ph. Ingold und André Heiz. Stuttgart, 1990.

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

Gunkel, Hermann: Genesis. Göttingen, ⁹ 1977 (1. Auflage, 1901).

Haag, Herbert (Hg.): Bibel-Lexikon. Zürich, 1982.

Habermas, Jürgen: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung – nach einer erneuten Lektüre.
In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 405-432.

Hage, Volker: Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt/Berlin/Wien, 1982.

Ders.: Schreiben ist eine Seance. Begegnung mit Botho Strauß (1980 und 1986). In: Radix, Michael (Hg.): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 188 - 217.

Hagedstedt, Lutz: Botho Strauß. Literatur als Erkenntnis? Reflexionen aus dem beschädigten Leben der Postaufklärung. In: Weimarer Beiträge, 1994, Heft 2, S. 266-281.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Vorlesungen über Aesthetik. In: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden. Bd. 13. Stuttgart, 1928.

Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken. In: Ders., Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, 1954, S. 145-162.

Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart, 1969.

Hensel, Georg: Spiel's noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre. Frankfurt a.M., 1990.

Hentschel, Georg: Die neue Echter Bibel. Würzburg, 1994.

- Hermann**, Gottfried: Über das Wesen und die Behandlung der Mythologie. Leipzig, 1819.
- Hertzberg**, Hans-Wilhelm: Die Samuelbücher, Das AT Deutsch, Bd. 10. Göttingen, 1982.
- Herwig**, Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart, 1996.
- Herwig**, Henriette: Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß. Tübingen, 1986.
- Dies.: 'Romantischer Reflexionsroman oder erzählerisches Labyrinth? Zu *der junge Mann*. In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 167 - 282.
- Dies.: Postmoderne Literatur oder Postmoderne Hermeneutik? Zur Theorie und Praxis der Interpretation zeitgenössischer Literatur am Beispiel von Peter Handke, Botho Strauß, Bob Perelman und Nicolas Born. In: Ars Semiotica, Nr. 13, 1990. S. 225-244.
- Herzinger**, Richard: Botho Strauß. In: Allkemper, Alo/Eke, Norbert: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000. S. 711–732.
- Ders: Die Heimkehr der romantischen Moderne. Über „Ithaka“ und die kulturphilosophischen Transformationen von Botho Strauß. In: Theater heute, 1996, Heft 8, S. 6-12.
- Hoffmeister**, Donna L.: Post-modern Theater: A Contradiction in Terms? Handke, Strauß, Bernhard and the Contemporary Scene. In: Monatshefte für den Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur. Department of German at the University of Wisconsin. Madison/Wisconsin. 79, 87 n.4, p.424.
- Hölderlin**, Friedrich: Hyperion. Sattler, D.E. (Hg.): Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe. Band 11. Frankfurt, 1984.
- Holthusen**, Hans Egon: Heimweh nach Geschichte: Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. Nr. 38, Dezember 1984. S. 902 - 917.
- Horkheimer**, Max /**Adorno**, Th.W.: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M., 1986.
- Hübner**, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.
- Hüppauf**, Bernd: Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 382-404.

- Janke**, Pia: Der schöne Schein – Peter Handke und Botho Strauß. Wien, 1993.
- Janz**, Rolf-Peter: Mythos und Moderne bei Walter Benjamin.
In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 363-381.
- Jung**, Carl-Gustav: Über die zwei Arten des Denkens. In: Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig/Wien, 1912.
- Ders.: Mythendeutung. In: Wandlungen und Symbole der Libido. 4.Auflage, Zürich , 1952.
- Kafitz**, Dieter: Die Problematisierung des individualistischen Menschenbildes im deutschsprachigen Drama der Gegenwart (Franz Xaver Kroetz, Thomas Bernhard, Botho Strauß) In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Bd. 10, 1980.
- Kafka**, Franz: sämtliche Erzählungen. Frankfurt a.M., 1970.
- Kämper-van den Boogaart**, Michael: Ästhetik des Scheiterns. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u.a.. Stuttgart, 1992.
- Kapitza**, Ursula: Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, 1987.
- Kaussen**, Helga: Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen, 1991.
- Kazbuko**, Katrin: Der alltägliche Wahnsinn. Zur 'Trilogie des Wiedersehens'. In: Arnold, Heinz L.: Botho Strauß. Text und Kritik. Heft 81. München, 1984. S. 20 - 30.
- Dies.: Spielformen des Dramas bei Botho Strauß. Hildesheim/Zürich/New York, 1990.
- Keller**, Werner: Dramaturgie der ‚gemischten Gefühle‘: Anmerkungen zur Trilogie des Wiedersehens von Botho Strauß. In: Irmscher, Heinz- Dietrich und Keller, Werner (Hg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck. Göttingen, 1983.
- Kerényi**, Karl: Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos. München/Zürich, 1965.
- Ders.: Was ist Mythologie? In: Europäische Revue. 15, Juni 1939, S. 3-18.
- Kierkegaard**, Søren: Der Augenblick. Eine Zeitschrift. (= Die Andere Bibliothek Bd. 48, Hg.: Hans-Magnus Enzensberger) Nördlingen, 1988.
- Kirschbaum**, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie in vier Bänden. Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1994.

- Kemp**, Friedhelm: Annäherungen an ein Gedicht. Botho Strauß: Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 166-169.
- Klotz**, Volker: geschlossene und offene Form im Drama. München, 1960.
- Koslowski**, Peter: Das Bad der Diana. Reinbek, 1970.
- Krajenbrink; Marieke**: Intertextualität als Konstruktionsprinzip. Transformationen des Kriminalromans und des romantischen Romans bei Peter Handke und Botho Strauß. Amsterdam, 1996.
- Kuhn**, Hans (Hg.): Die Edda. Bd. I: Die Götterlieder der älteren Edda. Nach der Übersetzung von Karl Simrock. Leipzig, 1938.
- Ders.(Hg): Die Edda. Bd. III: Die jüngere Edda des Snorri Sturluson. Nach der Übersetzung von Karl Simrock. Leipzig, 1938.
- Kunert**, Günter: Zur Apokalypse. Eine Strafpredigt. In: Die letzten Indianer Europas. Kommentare zu einem Traum, der Leben heißt. München/Wien, 1991, S. 267-278.
- Ders.: Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang. Literatur als Mythos. In: Die letzten Indianer Europas. Kommentare zu einem Traum, der Leben heißt. München/Wien, 1991, S. 28-35.
- Ders.: Erstes Buch Mose: Die Schlange und die Vertreibung. In: Die letzten Indianer Europas. Kommentare zu einem Traum, der Leben heißt. München/Wien, 1991, S. 36-41.
- Landauer**, Gustav: Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mathners Sprachkritik. Reprint der zweiten Auflage von 1923. Münster, 1978.
- Lange**, Wolfgang: Tod ist bei den Göttern immer nur ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 111-138.
- Laemmle**, Peter: Von der Notwendigkeit, böse zu sein. Botho Strauß: Rumor. In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S.253-257.
- Lehmann**, Hans-Thies: Mythos und Postmoderne - Botho Strauß, Heiner Müller. In: Schöne, Albrecht (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Band 10. Tübingen, 1986.
- Lévi-Strauss**, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt a.M., 1973.

- Lindner**, Ines: Kalldewey: Dionysos. Geschichte als Wiederholungszwang - Über Mythenzitate in *Kalldewey, Farce*. In: Theater heute, Heft 10, 1983. S.58-61. auch In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München / Wien, 1987. S.143-152.
- Linneberg**, Arild: Melankoliens Anatomie. Refleksjoner om Botho Strauß. In: Vinduet. V. 37, 1983. S.16-21
- Löwenthal**, Leo: Adorno und seine Kritiker. Schriften Bd. IV, S. 59 ff. Frankfurt a.M., 1984.
- Lücke**, Bärbel: Botho Strauß, Der junge Mann. München, 1991.
- Lüdke**, Martin: „Der neudeutsche Literaturstreit. Beschreibung einer Misere. In: Literaturmagazin 17. Reinbek, 1986, S.26-45.
- Lux**, Joachim / **Wohak**, Brigitte / **Fieselmann**, Kirsten: Schlußchor. Botho Strauß. Materialien. (Hg.: Neue Schauspiel GmbH) Düsseldorf, 1991.
- Mann**, Thomas: Joseph und seine Brüder. Frankfurt am Main, 1974.
- Marquard**, Odo: Lob des Polytheismus. In: Poser, Hans (Hg.): Philosophie und Mythos. Berlin, 1979. S. 40-58.
- Marschall**, Susanne: Mythen der Metamorphose - Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß. Mainz, 1993.
- Mayer**, Hans. Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine. Frankfurt, 1989.
- McGowan**, Moray: Schlachthof und Labyrinth. Subjektivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß. In: Arnold, Heinz Ludwig: Botho Strauß. Text und Kritik. Heft 81. München, 1984. S. 55 - 71.
- Meyer**, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart, 1967.
- Michels**, Gerd: Skeptische Melancholie. In: Ders.: Textanalyse und Textverstehen. Heidelberg, 1992, S. 145-168.
- Modick**, Klaus: Das Fragment als Methode. Zum Bauprinzip von 'Paare Passanten'. In: Arnold, Heinz Ludwig: Botho Strauß. Text und Kritik. Heft 81, München, 1984. S. 72 - 79.
- Mommsen**, Wolfgang J.: Rationalisierung und Mythos bei Max Weber. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 382-404.

- Müller, Max/Halder, Alois:** Kleines Philosophisches Wörterbuch. Freiburg, 1971.
- Nietzsche, Friedrich:** Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik.
In: Oehler, Richard/Oehler, Max/Würzbach, FriedrichChristian (Hg.): Friedrich Nietzsche, Gesammelte Werke. Bd. 3, München, 1920.
- Nolte, Jost:** Kollaps der Moderne. Traktat über die letzten Bilder. Hamburg, 1989.
- Nostitz, Oswald von:** Botho Strauß - unzeitgemäßer Zeitgenosse?
In: Critikon. München. 1987, Nr. 100/101, S. 56.
- Neuhaus, Sybille:** Gegenwartsdarstellung und mythisierende Perspektiven in den Theaterstücken von Botho Strauß . München, 1995.
- Otto, Walter F.:** Sprache als Mythos. In: Mythos und Welt. Stuttgart, 1962, S. 279-289.
- Ders.: Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt. In: Mythos und Welt. Stuttgart, 1962, S. 258-266.
- Ovid:** Metamorphosen (Publius Ovidius Naso: Metamorphoses) Epos in 15 Büchern.
Übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach. Zürich/Stuttgart, 1958.
- Palm, Reinhard:** Sich vielerlei Gestalt bewußt zu sein. Zu Der Park. In: Radix, Michael (Hg.): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S.153-159.
- Panikkar, Raimundo:** Rückkehr zum Mythos. Frankfurt a.M., 1985.
- Peez, Erik:** Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in der Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik. Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 1171. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, 1990.
- Percy, Walker:** Signposts in a Strange Land. Uncollected Essays edited with an introduction by Patrick Samway. New York, 1991.
- Ders: Liebe in Ruinen. Die Abenteuer eines schlechten Katholiken kurz vor dem Ende der Welt. Aus dem Amerikanischen von Hanna Muschg, Frankfurt a.M., 1980.
- Ders.: Loch im Kosmos. Das letzte Hilf Dir Selbst Buch. Aus dem Amerikanischen von Hans-Ulrich Möhring, Basel, 1991.
- Pettazzoni, Raffaele:** Die Wahrheit des Mythos. In: Paideuma. Bd. 4, 1950. S. 1-9.
- Pfaff, Der verwandelte Orpheus.** Zur ästhetischen Metaphysik Nietzsches und Rilkes. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 290-317.

- Piechotta**, Hans Joachim: Ordnung als Mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 83-110.
- Pirandello**, Luigi: Chaos. Gedanken Skizzen Überlegungen. Wendt-Kummer, Elke (Hg.) Mindelheim, 1987.
- Pikulik**, Lothar: Mythos und 'New Age' bei Peter Handke und Botho Strauß. In: Wirkendes Wort. Nr. 38, 1988. S. 235-252.
- Platon**: Werke in acht Bänden. Deutsch von Friedrich Schleiermacher. Bearbeitet von Dieter Kurz. Bd. IV: Der Staat. Darmstadt, 1990.
- Plümer**, Vera: Zur Entwicklung und Dramaturgie der Dramen von Botho Strauß. Frankfurt a.M. / Bern / New York, 1987.
- Plett**, Bettina: Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes. (=Kölner germanistische Studien, Bd. 23) Köln/Wien, 1986.
- Prohl**, Jürgen: Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt. Studien über eine Dichterfreundschaft. Bremen, 1973.
- Rad**, Gerhard von: Das erste Buch Mose Genesis.⁴1956.
- Raddatz**, Fritz J.: Agee in Worten. Eine Überlegung zu Botho Strauß. In: Litfass. 1983, Heft 27, S.129-138.
- Ders.: Zur deutschen Literatur der Zeit. Bd. 2: Die Nachgeborenen. Leseerfahrungen mit zeitgenössischer Literatur. Hamburg, 1987.
- Radix**, Michael (Hg): Strauß lesen. München / Wien, 1987.
- Reck-Malleczewen**, Friedrich Percyval: Tagebuch eines Verzweifelten. Bonn, 1981.
- Regy**, Claude: Sur Grand et Petit de Botho Strauß. Le Simple et l'Infini d'un seul regard. In: Revue d' Esthetique. 1986, Nr.16. S. 111 - 114.
- Riemer**, Willy: Problematik des Ursprungs . Kosmos und Chaos in Botho Strauß' Beginnlosigkeit. In: Weimarer Beiträge 40, H 2, S. 316-320.
- Rother**, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart, 1990.
- Rügert**, Walter: Die Vermessung des Innenraumes. Zur Prosa von Botho Strauß. (= Epistemata Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 73) Würzburg, 1991.

- Sartre**, Jean-Paul: Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt. In neuer Übersetzung von Traugott König. Hamburg, 1998.
- Scharbert**, Josef: Genesis 12-50. Die Neue Echter Bibel. Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung. Lfg. 16. Hrsg. von Josef G. Plöger; Josef Schreiner. Würzburg, 1986.
- Scheel**, Kurt: Priester, Präzeptor, Animateur. Beim Lesen Zeitgenössischer Literatur. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 443, 1986.
- Scherpe**, Klaus R./ **Treichel**, Hans-Ulrich: Vom Überdruß leben. Sensibilität und Intellektualität bei Handke, Born und Strauß. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. 1981, Nr. 72, II. S. 187-206.
- Schlegel**, Friedrich: Rede über die Mythologie. In: Athenaeum, Bd. III. Berlin, 1800. (Nachdruck, Darmstadt, 1960)
- Schmidt**, E. Thomas: Wen betört der Bocksgesang. Über Botho Strauß' metaphysische Kulturkritik. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 8, 48. Jahrgang, August 1994, S. 736-739.
- Schnackenburg**, Rudolf: Das Johannesevangelium. Herders Theologischer Kommentar zum Neuen Testament, Band IV, 1. Teil. Freiburg/Basel/Wien, 1965.
- Schneider**, Irmela: Myth and Mythology in the Drama of Botho Strauß. In: Sebald, W.G.(Hg.): A Radical Stage. Theater in Germany in the 1970s and 1980s. New York / Oxford / München, 1990.
- Schneider**, Manfred: Über den Grund des Vergnügens an neurotischen Gegenständen. Freud, C.G. Jung und die Mythologie des Unbewußten In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 197-216.
- Schneider**, Michel: Botho Strauss, das bürgerliche Feuilleton und der Kultus des Verfalls: Zur Diagnose eines neuen Lebensgefühls. Den Kopf verkehrt aufgesetzt. Oder: Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren. Darmstadt, 1981.
- Schödel**, Helmut: „Kapitalistischer Realismus“. In: Theater heute. 1977, Heft 7, S. 31-36.
- Ders.: Estetiek van het verlies. In: Botho Strauß Symposium. Dokumentatieboek. CREA, Universiteit van Amsterdam (= CREA- Dokumentatieboek Nr. 7). Amsterdam, 1981. S. 13 - 15.

- Schwind**, Klaus: Verflüchtigung von Satire im gleichwertigen Allerlei? Anmerkung zu Wirkungspotentialen 'satirischer Texte' unter den Bedingungen der 'Postmoderne' am Beispiel von Botho Strauß' Kalldewey, Farce. In: Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum, Nr. 16, S. 129-150.
- Scoradet**, Victor: Bilder der Realität, (Ir)realität der Bilder. In: Cahiers Roumains d'Etudes Litteraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthetique et d'Histoire Litteraires. Heft 4, 1988. S. 68-72.
- Searle**, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a.M., 1971.
- Sebald**, Winfried Georg (Hg.): A radical stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s. Oxford, 1990.
- Ders.: Die Beschreibung des Unglücks. Wien, 1985.
- Sommerhage**, Claus: Odeon oder der verschollene Krug. Über Botho Strauß' romantische Poetik der Erinnerung. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. 1991, Heft 43, I. S. 177-198.
- Sormani**, Laura: Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Bernhard und Botho Strauß. Frankfurt a.M., 1998.
- Stein**, Peter / **Helmling**, Anja/ **Schmidt**, Jo: Gespräch mit Peter Stein in Berlin.Fernsehinterview. Gesendet am 14.12.1991 auf 3 Sat.
- Ders.: Ein Autofahrerfaun. Das ist doch was Schönes. Ein Gespräch mit Peter Krumme (1986) In: Radix, Michael (Hg): Strauß lesen. München / Wien, 1987. S.172-187.
- Stein**, Werner (Hg): Der neue Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Weltgeschichte in synchronoptischer Übersicht. Politik, Kunst, Religion, Wirtschaft. Erweiterte und aktualisierte Auflage des Herbig Verlags (*der Herausgeber Stein starb 1993 - A.d.V.*) München, 1998.
- Steiner**, George: Das lange leben der Metaphorik. Ein Versuch über die ‚Shoah‘. In: Akzente Heft 3, Juni 1987. S. 194 –212.
- Ders.: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München, 1990.
- Strasser**, Johano: Editorial. In: L'80 Zeitschrift für Politik und Literatur. Heft 34, Juni 1985.

- Szondi**, Peter: Traktat über philologische Erkenntnis. In: (ders.): Hölderlin-Studien. Frankfurt a.M., 1967. S. 9-30.
- Ders.: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a.M. ¹² 1977
- Taubes**, Jacob: Zur Konjunktur des Polytheismus. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 457-470.
- Timm**, Hermann: Remythologisierung? Der akkumulative Symbolismus im Christentum. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., 1983. S. 432-456.
- Fludd**, Robert: Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica atque technica Historia. Bd. II Oppenheim, 1619.
- Töteberg**, Michael: Kommentierte Aufführungstatistik. In: Radix, Michael (Hg.): Strauß lesen. München / Wien, 1987. S.284-295.
- Tripp**, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Stuttgart, 1981. Für Reclam übersetzt von Rainer Rauthe. Original: Crowell's Handbook of Classical Mythology New York, 1970.
- Türcke**, Christoph: Auferstehung als schlechte Unendlichkeit: Theologisches bei Botho Strauß. In: Frankfurter Hefte, H 4. S. 50-56. Zuerst in: Programmheft der Stadt Heidelberg, Spielzeit 1978/79 Heft 6, S. 18-29. Dann (bearbeitet) auch in: Theater heute, 1979, Heft 4, S. 22-24.
- Usener**, Hermann: Mythologie. In: Vorträge und Aufsätze. Leipzig/Berlin, 1907. S. 42-47.
- Vogels**, Walter: Abraham et sa Légende. Genèse 12, 1-25, 11. Paris, 1996.
- Vom Hofe**, Gerhard/**Pfaff**, Peter: Das Elend des Polyphem. Zum Thema Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Ts.,1980.
- Waschescio**, Petra: Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur. Heiner Müller, Irmtraud Morgner, Botho Strauß, Gisela von Wysocki. Bielefeld, 1994.
- Weber**, Max: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Band 1. Tübingen, 1920
- Welcker**, Friedrich Gottlieb: Methodik der mythologischen Forschung. In: Griechische Götterlehre. Bd. I. Göttingen, 1857.

- Werfelmeyer**, Fritz: Worauf bei Botho Strauß zu blicken wäre.
Hinweise zur Rezeption. In: Arnold, Heinz Ludwig: Botho Strauß. Text und Kritik. Heft 81. München, 1984. S. 87-95.
- Ders.: Pan als Allegoriker. In: Radix, Michael (Hg.): Strauß lesen. München/Wien, 1987. S. 64-84.
- Westermann**, Claus: Genesis. 2. Teilband: Genesis 12-36.
= Herrmann, Siegfried/ Wolff, Hans Walter (Hg.): Biblischer Kommentar Altes Testament. Neukirchener Verlag, 1981.
- Winkelmann**, Christine: Die Suche nach dem 'Großen Gefühl': Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 1157) Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, 1990.
- Wille**, Franz: Farewell, my lovely? An den Grenzen der Aufklärung. Über die neuen Stücke von Elfriede Jelinek, Rainald Götz, Marlene Streeruwitz, Peter Turrini, Peter Handke und Botho Strauß. In: Theater heute. Jahrbuch 1993.
- Ders.: Der Dichter und sein Ähnlicher: Matthias Hartmann inszeniert in Zürich die Uraufführung von Botho Strauß' „Der Kuss des Vergessens“.
In: Theater heute, Heft 1/1999.
- Willer**, Stefan: Botho Strauß zur Einführung. Hamburg, 2000.
- Wilss**, Wolfram: Anspielungen. Zur Manifestation von Kreativität und Routine in der Sprachverwendung. Tübingen, 1989.
- Windrich**, Johannes: Das Aus für das Über. Zur Poetik von Botho Strauß' Prosaband „Wohnen, Dämmern, Lügen“ und dem Schauspiel „Ithaka“. Würzburg, 2000.
- Wundt**, Wilhelm: Der Unterschied zwischen Mythos und Dichtung.
In: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklung von Sprache, Mythos und Sitte. Bd. II: Mythos und Religion. III. Mythos und Dichtung. Leipzig, 1905.
- Ders.: Die Entwicklung des Kultus. In: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklung von Sprache, Mythos und Sitte. Bd. II: Mythos und Religion. 3. Teil. 6. Kapitel: Der Ursprung der Religion. I. Der religiöse Kultus. Leipzig, 1910.