

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

1994

40. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann*

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* und *Michael Franz*

Redaktion *Karla Kliche*

Passagen Verlag

Bernhard Greiner

»Beginnlosigkeit« – »Schlußchor« –
»Gleichgewicht«

Der »Sprung« in der deutschen Nachkriegsgeschichte
und Botho Strauß' Jakobinische Dramaturgie

Und es ging ihm die Sonne auf, als er an Pnuel vorüber-
zog; er hinkte aber an der Hüfte.¹

Sein Nachwort zu George Steiners theologischer Kunsttheorie eröffnet Botho Strauß mit einem Hinweis auf den Zusammenbruch der osteuropäischen sozialistischen Systeme: »Wir haben Reiche stürzen sehen binnen weniger Wochen. Menschen, Orte, Gesinnungen und Doktrinen, von einem Tag auf den anderen aufgegeben, gewandelt, widerrufen. Das Unvorhersehbare hatte sich sein Recht verschafft und zerschnitt das scheinbar undurchdringliche Geflecht von Programmen und Prognosen, Gewöhnungen und Folgerichtigkeiten. Es belehrte alle, daß es der Geschichte sehr wohl beliebt, Sprünge zu machen, ebenso wie der Natur. Obgleich in diesem Zusammenhang keine Partikel häufiger verwendet wurde als die Vorsilbe »wieder«, ging es doch am allerwenigsten um Wiederherstellung oder Wiederkehr. Was geschah, besaß vielmehr etwas von jener Ereigniskraft, die man in den biologischen Wissenschaften mit dem Ausdruck »Emergenz« bezeichnet: etwas Neues, etwas, das sich aus bisheriger Erfahrung nicht ableiten ließ, trat plötzlich in Erscheinung und veränderte das »Systemganze«, in diesem Fall die Welt.«²

Läßt sich solch ein emergentes Ereignis auch nicht als aus Gründen notwendig eintretend ableiten, so gibt es doch Modelle, solche Ereignisse zu denken. Die Chaosforschung hat sie entwickelt – Botho Strauß aber, das erweisen seine Aufzeichnungen in dem Band *Beginnlosigkeit*, setzt sich intensiv mit deren Erkenntnissen auseinander.

Gegenstand der Chaosforschung sind nicht-lineare Prozesse – entsprechend schwört *Beginnlosigkeit* der »Linie« ab: Die »begradigte Linie« sei das Ergebnis eines »groben Schnitts« des Denkens (B, 61)³ eines »totalitären Begradigungsdrangs« (B, 62): »alles Denken ist ein Begradigungsdelirium« (B, 65). Dem Paradigma »Linie« wird das Paradigma »Fleck« entgegengesetzt (*Reflexionen über Fleck und Linie* lautet der Untertitel von *Beginnlosigkeit*). Die beiden Paradigmen werden zum Beispiel so unterschieden: »Der Fleck und die Linie. / Er ist alles seelisch Gemeinte, nicht konturierbar, in mehrdeutiger Gestalt sich verlaufend. / Sie ist die gebündelte Helle, und

ihr Mysterium ist ihr offenes Ende, ihre Unabsehbarkeit. Liebe ist Fleck, Schrift ist Linie. Gesicht ist Fleck, Schritte sind Linie.« (B, 70)

Was hier ›Fleck‹ genannt wird, ist das Feld der Chaosforschung: nicht-lineare Prozesse; sie werden in rückgekoppelten Gleichungen komplexer Zahlen gefaßt, deren Pointe ist, daß trotz einer streng deterministischen Vorgabe (eben der Gleichung) bei beliebig häufiger Selbstanwendung Varianten, unvorhersehbare Orientierungen (Attraktionen zu unterschiedlichen Werten) auftreten: Ordnet man die sich ergebenden Zahlen solch einer Gleichung in einem Koordinatensystem zum Beispiel Farbwerten zu, so läßt sich im Durchspielen der Rückkopplungsprozesse gar nicht voraussagen, welches Gesamtbild sich ergibt. Ein weiteres Ergebnis dieser Rückkopplungsprozesse: Minimalste Änderungen in den Anfangsbedingungen können sich zu größten Wirkungen aufschaukeln, das heißt eine völlig andere Welt zur Folge haben. In der Meteorologie hat man mit diesem ›Schmetterlingseffekt‹ genannten Modell⁴ bisher unerklärbare Schwankungen/Entwicklungen beschreibbar gemacht. Botho Strauß wendet dies ins Politische; im Sinne seiner Anwendung können wir formulieren: Die ungarische Regierung beschließt, die elektrische Sicherung ihrer Grenze zu Österreich abzubauen: Etwa ein Jahr später ist der Staat DDR so vollständig von der politischen Landkarte verschwunden, als ob er 40 Jahre lang nur ein Spuk gewesen wäre.

›Potentiell chaotische Strukturen‹, so definiert Friedrich Cramer, sind nichtlineare, rückgekoppelte Strukturen, die ganz stark von den Ausgangsbedingungen abhängen; die im Verlauf des Prozesses entstehende Globalstruktur wird durch Details der Ausgangssituation in nicht vorhersehbarer Weise beeinflusst⁵. So zeigen diese Strukturen ein Zugleich von Determinismus und Zufall, von Ordnung und Unordnung. Botho Strauß, der 1987 Texte zum Theater unter dem Titel *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken* veröffentlicht hat, ist bei solchem Zusammendenken geblieben, allerdings innerhalb eines umfassenderen ›Versuchs‹, naturwissenschaftliche und ästhetische Ereignisse zusammenzudenken. Wohin führt das?

Denkbar wäre Erleichterung. Ein Problem scheint gelöst, das seit Kant die Wissenschaften der Natur wie des Geistes umtreibt: die Welt der Erscheinungen als Welt strenger Determination, der Naturkausalität mit der Welt der Ideen der Vernunft, also der Freiheit, zu verknüpfen.⁶ Das hat Kant nur sehr eingeschränkt, ›bloß symbolisch‹ bzw. negativ im Erhabenen für möglich erwiesen, während Hegel und Marx Lösungen im Ausarbeiten einer geschichtlichen Vernunft suchten (Geschichte als Bewegung auf ein geistiges oder materielles Heil hin), was die Realgeschichte mit dem eingetretenen Umbruch beiseite geschoben hat. Die Chaosforschung scheint demgegenüber eine Verbindung von Notwendigkeit und Freiheit zu leisten:

indem sie zeigt (als ›dissipative Strukturen‹, das sind spontan entstehende Strukturen mit Energieverbrauch), wie im Raum strengster Determination Zufall, Unordnung, Schwankung, Fluktuation zwischen ganz verschiedenen Zuständen möglich ist⁷. Genau besehen, ist dies jedoch gar keine Verknüpfung beider Welten, der Bereich der Determination ist jetzt vielmehr selbst schon als der des Zufalls ausgewiesen, so daß er nicht mehr monistisch (nach dem Satz der Identität), sondern nur noch pluralistisch erklärbar ist: ›Das Phänomen der Selbstorganisation von Strukturen aus dem Chaos legt eine pluralistische Betrachtungsweise der physikalischen Welt [nahe], nach der ein System bei Variation der auferlegten Bedingungen jeweils mehrere dem Wesen nach verschiedene Verhaltensweisen an den Tag legen kann‹⁸.

Mit solcher Offenheit des ›Chaos‹ aber für eine Selbstorganisation in ganz unterschiedlichen Strukturen ist die Frage nach einem jeweiligen Anfang, nach einem Urheber (*au[c]tor*), nach einem bedingenden Zweck hinfällig. Eben das meint der Gedanke der ›Beginnlosigkeit‹: ›Offenkundig‹, formuliert Strauß, ›daß es weder Anfang noch Ende gibt. Daß die zentralen Metaphern des Menschen auf irrtümlichen Vorstellungen, wünschenswertem Wissen beruhen‹ (B, 41). Konsequenz so verstandener Beginnlosigkeit ist für Strauß ein fundamentaler ›erkenntniskritischer Zusammenbruch‹, analog dem Kleists nach der Lektüre Kants (B, 13), Zerfall der Werte (B, 52), eine ›Sintflut unablässiger Weltbildstürze‹ (B, 13). Eine ›Alltäglichkeit der kopernikanischen Wende‹ sei erreicht: ›heute ein neues Weltbild in der Physik, morgen ein neues Menschenbild in der Neurobiologie, übermorgen die Auflösung der Erde in einem neuen Erkenntnisraster der Geologie‹ (B, 14). Angesichts solcher Stürze hafte den geläufigen Antworten (postmoderner Theorie und Kunst) etwas ›geistig Verschlafenes‹ an, erscheine deren Feier von ›Wahnsinn, Chaosdienst, subversiver Intuition‹ als bloßer ›Bewußtseinsramschratsch‹ (B, 14).

Mit der Erkenntnis nicht berechenbaren Fluktuerens nichtlinearer rückgekoppelter Prozesse, deren Zugleich von Determination und Zufall, stürzt aber nicht nur die Instanz eines *au[c]tors* als bewegender Grund einer Entwicklung, sondern ebenso die Erwartung virtueller Berechenbarkeit (und damit monistischer Erklärbarkeit) der Erscheinungswelt. Die Chaosforschung hebt Laplaces Utopie deterministischer Voraussagbarkeit auf, die noch die Erschütterungen der Relativitätstheorie und der Quantentheorie überlebt hatte. Laplace hatte 1776 geschrieben: ›Der momentane Zustand des ›Systems‹ der Natur ist offensichtlich eine Folge dessen, was er im vorherigen Moment war, und wenn wir uns eine Intelligenz vorstellen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt alle Beziehungen zwischen den Teilen des Universums verarbeiten kann, so könnte sie Orte, Bewegungen und allgemeine Beziehungen zwischen eben diesen Teilen für alle Zeitpunkte in

Vergangenheit und Zukunft vorhersagen.«⁹ Prozesse wären nach dieser Auffassung unberechenbar bzw. chaotisch nur, weil unsere Erkenntnis (noch) begrenzt ist. Wenn wir alle Anfangsbedingungen kennten, wäre alles berechenbar. Die Chaosforschung hat diese Erwartung unwiderruflich erschüttert. So gibt ihr Weltbild eine naturwissenschaftliche Bestätigung für das »Verschwinden des Menschen«, das Botho Strauß in *Rumor*, angelehnt an Foucaults bekanntes Diktum, schon pointiert hatte: »Das Menschenkind, die ewige Nummer Eins der Weltgeschichte? Schwamm drüber. Dies Wesen beginnt nun endlich, das Spiel der Regeln zu durchschauen, dem es sein Erscheinen in der Geschichte verdankt. Inzwischen weiß es immerhin so viel, daß dieses selbe Spiel der Regeln es auch wieder aus der Geschichte herausragen wird. Wenn wir nicht mehr sind, weht noch lang der Wind.«¹⁰ Analog spricht *Beginnlosigkeit* von einem »neuen Sturz des Ich« (B, 88) oder verzeichnet: »Der Mythos webt sein Wissen über unseren Köpfen fort – jedem gehört seine Herkunft aus Dunkelheit. Irgendwo ist deine Sage schon, und schon beendet. Das selbstbestimmte Individuum ist die frechste Lüge der Vernunft.« (B, 107)

Die fundamentalen Stürze der Gewißeheiten im naturwissenschaftlichen Weltbild – der Band *Beginnlosigkeit* gebraucht hierfür das Bild der Sprengung (B, 14)¹¹ – kommen dem gleich, was Kant als Ausgangssituation der Struktur des Erhabenen beschreibt: Der Verstand wird entweder in der Vorstellung des unendlich Großen (das »mathematisch Erhabene«) oder in der Erfahrung nicht zu bändigender Naturgewalt (das »dynamisch Erhabene«) mit Vorstellungen konfrontiert, die er nicht zu synthetisieren vermag. So erfährt er einen vollständigen Zusammenbruch in seinem Versuch, die begehrende Wirklichkeit zu ordnen. Das aber läßt ihn gerade nach einem anderen Vermögen suchen und das Reich der Vernunft entdecken als Vermögen zu den Ideen, dem solch ein Zusammenbruch nichts anhaben kann¹². Dieser Sprung in die Welt der Vernunftideen angesichts einer Wirklichkeit, die den Menschen als ordnende Instanz negiert, macht für Kant erst das Erhabene aus. Eben dieser Sprung aber ist im Weltbild der Chaosforschung verwehrt. Die Ideen der Vernunft gäben die Vorstellung einer Kausalität aus Freiheit, eines ersten Bewegers, einer zwecksetzenden Instanz. Solche Orientierungen sind hinfällig geworden, sind, wie *Beginnlosigkeit* sagt, »Mythen« (B, 38 passim), »Metaphern des Menschen«, die »auf irrümlichen Vorstellungen . . . beruhen« (B, 41), da die nichtlinearen rückgekoppelten Strukturen, die wir als die Bauteile der Welt zu erkennen haben, die Kausalität aus Freiheit schon in ihre Determination hereingenommen haben. So ist die Verknüpfung des Weltbildes der Chaosforschung mit Kants Struktur des Erhabenen etwa bei Lyotard¹³ oder Bohrer¹⁴ vorschnelles postmodernes Ungefähr. Botho Strauß bleibt hier genauer.

In den nachfolgenden Ausführungen zu *Beginnlosigkeit* und zu den Dramen *Schlufschor* und *Das Gleichgewicht* soll entsprechend gezeigt werden, daß:

1. Botho Strauß' Arbeiten der letzten Jahre eine Kunsttheorie und ein künstlerisches Schaffen orientiert an den Weltbildstürzen der Chaosforschung entwerfen,¹⁵ und daß

2. Strauß dies auf eben den Feldern unternimmt, die Kant und an ihm orientierte Ästhetiken als Felder möglicher (wenn auch indirekter) Verknüpfung von Erscheinungswelt und Idee, von Naturkausalität und Kausalität aus Freiheit entworfen haben: die Frage der Naturteleologie (B), die Strukturen des Erhabenen (B) und des Schönen (SCH) und das Konzept der Grazie (G).

Da die Ausgangssituation gegenüber der Kants grundlegend verschoben ist, die Chaosforschung mit dem Hereinnehmen des Zufalls schon in die Naturdetermination den unversöhnten Dualismus Kants zur Implosion gebracht hat, erweisen sich die Orientierungen der Kunst, zu denen Strauß auf den von Kant entworfenen Feldern der Reflexion gelangt, entsprechend grundlegend »verschoben«: Beginnlosigkeit statt Naturteleologie (B), »Jakobinisches Ringen« statt Sich-Aufrichten im Sinne des Erhabenen (B), »Versehen« im ästhetischen Urteil (SCH), Kleistischer Verlust der Grazie statt symbolischer Verknüpfung im »Gleichgewicht« (G).

Die Naturteleologie als Denkmaxime, insofern ich im Erforschen der Naturphänomene jeweils Ursachen, die nach Absichten (Zwecken) wirken¹⁶ und so im großen einen notwendigen Bedingungs-zusammenhang aller Phänomene miteinander annehme, ist hinfällig, wenn den Naturphänomenen Offenheit für die Selbstorganisation in ganz unterschiedlichen Strukturen zuerkannt werden muß. Entsprechend verflüchtigt sich auch die Vorstellung, Komplexes auf ursprünglich Einfaches zurückführen zu können: »Das Mannigfaltige war von Anbeginn, es ist irreduzibel. Einfachheit ist ein Traum, den das hoch Entfaltete träumt, der Traum der Blüte von ihrer Frühe als Same . . .« (B, 30) – »Aller Beginn ist Wiederhall. Das Elementare ist nur überlagertes Profil, der gezähmte Schatten einer ewigen Streuung.« (B, 36) – »Den Anfang töten, heißt einen enzymatischen Befehl durch den Gesamtorganismus des Denkens geben: jede Bildung eines auf Anfängliches bezogenen Begriffs im Keime ersticken . . . an jeder beliebigen Stelle des Bewußtseins hat alles immer zu sein. Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geendet, nie geteilt . . . die ganze schöne Geschichte 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.« (B, 37)

Wie monistisches Erklären dann nicht mehr möglich ist, ist auch die

Position eines transzendentalen Bewußtseins als Instanz der Gewißheit des Wissens aufgelöst. Welche Stellung ist in solchem Weltbild dem Menschen zugewiesen und welche der Kunst? Ein – erhabenes – Sich-Aufrichten aus dem naturwissenschaftlichen Weltbildsturz, in Orientierung an den Ideen der Vernunft, ist nicht möglich. Denn das Denken, das das Chaos zu ordnen sucht, wurde den irrümlichen, wenn auch dem Menschen notwendigen Vorstellungen zugeordnet. Es kann die ereignishafte, »emergente« Ummodellierung nicht-linearer komplexer Strukturen von einem »Bild« zu einem anderen nicht fassen. Der Kunst aber wird selbst der Charakter solch eines Ereignisses zuerkannt: »Nun kann ein Gedanke bestenfalls überraschen, niemals ist er ein Wunder. Er liegt im Bereich des Denkbaren, und damit ist er immer möglich, war immer möglich und wird immer möglich bleiben. Er kann im tiefsten nichts Unerwartetes sein. Jedes Kunstwerk tritt dagegen absolut unerwartet in die Welt. Sobald er uns einleuchtet, so ein Gedanke, ist er in Relation zu seinem Entstehungsursprung bereits ein »spätes Produkt«. Sein Eintritt durch plötzliche Verengung des Unsagbaren.« (B, 17 f.)

Für das politische »Ereignis«, von dem ausgegangen wurde, gilt das Analoge: Nicht das Feld des Denkens kann die angemessene Antwort finden (»die klugen, allzu klugen Gedanken zu den Ereignissen erschienen ihm jetzt unverhältnismäßig gemächlich«, formuliert *Beginnlosigkeit* [B, 17]), sondern das strukturanaloge Kunstwerk. Es bringt das (politische) Ereignis allerdings nicht auf den Begriff, was ja hieße, es in den Bereich des immer Denkbaren zu überführen. Indem es vielmehr selbst Ereignis ist, stellt es ein Feld der Teilhabe und Auseinandersetzung mit dem »Emergenten« bereit. Am Kunstwerk ist damit absolute Gegenwart betont, Zitation des Absoluten in die Gegenwart; so wird Strauß' Interesse an George Steiners theologischer Gründung der Kunst verständlich. Dramaturgisch entsprechen dem all die Erneuerungsbewegungen des Theaters (als deren Fluchtpunkt Artauds Visionen genannt werden können), die mit dem Theater als Ort der Re-Präsentation brechen, ein Theater der Präsenz (in Erinnerung an den kultischen Ursprung des Theaters) begründen wollen¹⁷: »Gegenwart als Mysterium. Man ist der Eingeweihte einer Passage, die man nicht überblickt . . . Gegenwart ist immer unentschiedene Totale, Meer. Nur die Vergangenheit läßt sich in Bahnen verfolgen, Flüssen.« (B, 79) Solche Hinwendung zu Gegenwart als »unentschiedener Totale« könnte als Wunsch der Regression ins Strukturlose aufgefaßt werden, und einige Formulierungen in *Beginnlosigkeit* leisten dem Vorschub: »Zeit, Raum, Leben, Ich . . . in eine[m] einzigen konturlosen Nebel.« (B, 39) – »Weitgehende Auflösung von Gegensätzen . . . Das Ziel mochte sein: Verschwommenheit neu zu gewinnen, ähnlich der, die das Kind erlebt, bevor ihm Zeit, Ding, Gesicht geschieden sind.« (B, 45) – Im Sohn Nanos (was heißt: der Kleine, der

Zwerg) wird gegenläufig eben dies Erlernen der Unterscheidung festgehalten. Bündig dann die leitende Gegenüberstellung von »Fleck« und »Linie«: »er sehnte sich nach dem TEXT vor der Schrift, der Botschaft vor dem Code, dem Fleck vor der Linie« (B, 19 f.).

Dieser Tendenz zur Auflösung der »Systeme, der Muster, der Schemata, der Dispositionen« (B, 20), durch die wir die begehrende Wirklichkeit ordnen, wird aber nicht, wie etwa der analogen Auflösungstendenz in Benns Rönne-Texten, die Kunst als Kontur, als Halt gebende Macht entgegengestellt. Ihr Grenzwert ist vielmehr Emergenz: das absolut Unerwartete des Kunstwerks, Präsenz statt Re-Präsentation, was als Wiederkehr, neue Gegenwart von Jakobs Ringen mit einer im Dunkeln bleibenden, nicht zu fassenden, übermenschlichen Gewalt vorgestellt wird: »Jakobs Kampf mit dem Engel oder »Du sollst keine Vergleiche bilden«. Alles, was heute uns bloß daran erinnert oder bloß so zu sein scheint wie dieser Kampf (der Kampf mit den würgenden Ideen, mit irgend etwas Überlebensgroßem), ist und bleibt dieser alte selbe fortwährende Kampf mit dem Engel.« (B 51)

Vergleiche bilden, das hieße hinüberzugehen in den Raum der Repräsentation, des Verweisens von einem zum andern, Integration des Absoluten in die Welt des Denkbaren. Gegenüber erhabenem Sich-Aufrichten in diesem Raum der Gedanken-Systeme steht das jakobinische Ringen, das sich dem Emergenten, der »absoluten Gegenwart« (vgl. B, 104) aussetzt. Das Kunstwerk ist für Strauß solch ein absolut Gegenwärtiges, entsprechend auch geeigneter Ort, auf die Emergenzerfahrung im Politischen zu antworten. Im Blick ist dabei die Diskursebene, das Geschehen zwischen Werk und Rezipient (Analoges müßte, was Strauß nicht ausführt, für den Bezug zwischen Werk und Autor gelten, was zu einer Revitalisierung des Geniegedankens führte). Strauß' Stücke aber lassen als Strategie erkennen, diese erstrebte Öffnung für Präsenz auf der Diskursebene dadurch zu sichern, daß sie sie auf der Handlungsebene (das heißt in der durch die Stücke vorgestellten Welt) gleichfalls berufen. Dann praktizieren die Stücke, wovon sie handeln, und machen in diesem Sinne das Vorgestellte zum »Ereignis«. Das war von jeher das doppelte Anliegen der mythischen Orientierung von Strauß' Dramaturgie (das selten erkannt und darum viel kritisiert wird): in der vorgestellten Welt Mythen zu zitieren, um dies durchschlagen zu lassen zu einer Wiederholung, einer neuen Gegenwart des Mythos im dramatischen Akt selbst, als Öffnung für ein Theater der Präsenz, des »Ereignisses«¹⁸.

Schlußchor und *Gleichgewicht* setzen dies fort, auf den Feldern, die Kant einst als Felder einer Verknüpfung von Naturkausalität und Kausalität aus Freiheit zur Diskussion gestellt hat. Das ästhetische Urteil, das einem Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung das Prädikat »schön« zuerkennt, erscheint dabei verschoben zum Ver-Sehen. Die Passage über »Versehen« in

Beginnlosigkeit enthält in nuce das Drama *Schlußchor*: »Jede Frau kann zur Heiligen des Begehrens werden . . . Wenn sie uns für den einen Augenblick überaus gegenwärtig wurde, in gewisser Weise sogar absolut gegenwärtig, so daß in diesem einzigen Zeitpunkt jedes Abenteuer, jede Geschichte, jedes Wort verschwindet wie Materie jenseits des Ereignishorizonts. / Es ist im übrigen dieselbe Kraft, die auch im Banalsten wirkt und unsere Sinne verwirrt, wenn im Hotel das Zimmermädchen plötzlich, d. i. aus VERSEHEN, die Tür aufreißt, uns in unserer Stille, Abgewandtheit erblickt (was in jedem Fall eine Form der Nacktheit ist), sich entschuldigt und wieder umkehrt. / Jede Begierde ist derart auf ein schnelles und gewaltiges Versehen zurückzuführen. Jede aufgenommene Liebesbeziehung ist dann aber auch der Beginn einer Entgegenwärtigung. Das Versehen kämpft mit allen Mitteln *blinder* Leidenschaft um seine Selbsterhaltung, kämpft gegen die aufklärenden Tendenzen, die sich in der *Liebes-Geschichte* zwangsläufig entfalten.« (B, 103 f.)

Ein Theater der Präsenz eröffnet der erste Teil des dreiteiligen Stücks *Schlußchor* (Uraufführung Münchner Kammerspiele, 1. 2. 1991, Regie Dieter Dorn) allerdings nicht. Alles ist hier auf Vergleichen, auf Verweisen angelegt. »Gesellschaftsbild«, »Klassenbild« ist wörtlich genommen als Gruppenfoto, das ein »Historisches Seminar« (SCH, 30) von sich machen lassen will: Das wird zum Gleichnis für die westdeutsche Mittelstandsgesellschaft, wie sie sich in vierzig Jahren Nachkriegsgeschichte als tonangebende herausgebildet hat. Keiner blickt den andern an, der Blick aller ist gleichgerichtet auf das Auge der Kamera bzw. des Fotografen, der sie als Klasse, dabei jeden in seinem gewünschten Selbst-Bild, fassen soll¹⁹. Brillant wie stets weiß Strauß das Erbärmliche, den Gefühlskitsch und »Bewußtseinsramsche« (B, 14) dieser Klasse in den wenigen Wortfetzen aufzuspießen, die er die Figuren sprechen läßt. Das »Ereignis«, die Konfrontation mit dem absolut Unerwarteten, mit dem (im Sinne der Chaosforschung) nicht ableitbaren Ergebnis der »weltgeschichtlichen Turbulenz«²⁰, hier zitiert im »gebrüllten« Ruf »Deutschland« (SCH, 15), vermag diese Welt nicht aufzuschrecken. Der Ruf wird bloß funktionalisiert zum Stimulans gesteigerten Selbst-Genusses (»gerade in *der* Sekunde hätte man sich später gern gesehen«, SCH, 15). Diese Gesellschaft redet vom Ereignishaften nur (»ich habe den Augenblick schon auf den Augen«, SCH, 13, 30), darum verweigert der Fotograf ihr das Bild. So gibt dieser erste Teil ein reines Gleichnis-Spiel: Re-Präsentation pur, die Präsenz nur in der Negation beruft. Für diese Gesellschaft ist Emergenz, Erfahrung des Nicht-Ableitbaren nicht festzuhalten, denn sie will die »Botschaft«, das Ganze, Unstrukturierte des Ereignisses transponiert in den »Code«, in ihren Code des Selbst-Genusses, des Nicht-leiden-Wollens (SCH, 31).

Nach dem Gleichnis-Spiel versucht der zweite Teil des Stücks auf einem

anderen Feld eine Annäherung an ein Theater der Präsenz: im mythologischen Spiel. Die Ausgangssituation ist nach jenem »Versehen« gestaltet, das *Beginnlosigkeit* entworfen hatte. Ein Architekt irrt durch das Haus seiner Auftraggeberin, reißt eine Tür auf und erblickt die Gesuchte nackt. Mit seinem Blick »aus Versehen« (SCH, 36, 37, 40) hat er schon alles erhalten, die absolute Gegenwart, die »jedes Abenteuer, jede Geschichte« (B, 104), das heißt jede Erstreckung in der Zeit in sich aufgesogen hat: »Das Schlimme ist: mag kommen, was will. Sie haben im Versehen schon *alles* gesehen« (SCH, 37), erläutert sie (Delia) ihm (Lorenz) in der Aussprache über den Vorfall, die sie mit der rätselhaften Andeutung eröffnet hat: »Die Auslegung wird Sie töten, Fremder« (SCH, 39), um fortzufahren:

Delia

. . . 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 wiederholen, diesen Blick, von Ihnen, mir, bei einer anderen Gelegenheit. (SCH, 39)

Für ihn ist der Anblick lediglich »zu früh« (SCH, 39) gekommen, das heißt, er will aus ihm den Beginn einer *Liebes-Geschichte* machen; sie jedoch verweigert solches Entgegenwärtigen dessen, was im Augenblick absolut, ungeteilt, jenseits jeder Geschichte war. Das treibt ihn in die Rolle des lächerlichen abgewiesenen Liebhabers, der sich zuletzt vor einem Spiegel, in dem ihm der Blick auf die nackte Delia wiederkehrt, erschießt. Der Mythos – Aktäon, der Artemis beim Baden erblickt hat, von ihr in einen Hirsch verwandelt wird, den dann seine eigenen Hunde zerreißen – wird hier nicht nachgespielt, vielmehr eine andere Art mythischer Wiederkehr »erfunden«. Delia: »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 könnt ich pfeilschnell umgestalten. Keinen Hirschbalg mit dem Jäger stopfen. Ihr Untergang muß neu erfunden werden.« (SCH, 41)

Indem Delia verweigert, daß der absolute Augenblick, der alles enthält, verengt wird in zeitliche Erstreckung und damit in Geschichte, öffnet sie, wie im Essay über George Steiner formuliert wird (und zuvor in *Kalldewey Farce* schon gestaltet war²¹), ein Fenster in die andere Welt der »Beginnlosigkeit«, des »steady state« (B, 9), wo alles immer ist, nie begonnen hat, nie

kleiner wird, nie endet, nie sich teilt: die mythische Welt, in der Lorenz mit seinem Blick des Versehens nicht einen neuen Aktäon vorstellt, sondern Aktäon ist in dem Körper und Habitus einer Gestalt der Jetztzeit²². Damit trifft ihn auch wieder die Wucht des Tragischen. Denn sein Versehen erscheint unverschuldet, er mithin unbelangbar (»Es tut mir leid. Es war ein Versehen. So etwas kann passieren« [SCH, 37], bringt er vor), dennoch muß er die Verantwortung für den Blick übernehmen, als ob er in seinem Handeln frei gewesen wäre (»Kann [passieren]. Darf aber nicht« [SCH, 37], hält Delia dagegen). So steht das Tragische reziprok zur Chaos-Welt der Beginnlosigkeit: Nimmt diese die Kausalität aus Freiheit ganz in die Naturkausalität herein, so die Tragödie umgekehrt die Determination (was Schuld ausschließt) in die Freiheit (wo Verantwortung getragen werden muß). Das aber heißt: Das neue naturwissenschaftliche Weltbild hat die Tragödie nicht aufgehoben, gibt ihr vielmehr reziprok neuen Raum.

Nur äußerlich scheint diese Szene mit der Deutschland-Thematik verknüpft. Auf der Party, die mit Lorenz' Selbstmord endet, erklingt erneut der Ruf »Deutschland!« (SCH, 50). Was es mit diesem Ruf auf sich hat, wird vom Rufer so erläutert: »Denken Sie immer: Sie könnten jederzeit die beiden Flügel aufstoßen und mit einem einzigen gewaltigen Schrei die ganze Versammlung auseinander scheuchen. Bis ins Mark erschüttern.« (SCH, 56)

Der Deutschland-Ruf als Zitation des politisch Ereignishaften und das Versehen zwischen Delia und Lorenz entsprechen einander. Damit aber hat Delia einen Weg gezeigt, auch mit dem politisch Ereignishaften umzugehen: im Öffnen für, Anbinden an die andere Welt des Mythos, an eine Welt, in der es Schuld gibt, was Strauß in seinem *Spiegel*-Artikel »Tiefenerinnerung« nennt, »Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte«²³. Strauß rügt dort, daß eben solche Anbindung verfehlt, nicht geleistet wurde, stattdessen eben nur das, was seine Figur Lorenz vorführt: krampfhaft, lächerliche Versuche, das Emergente zu »entgegenwärtigen« (B, 104), Abenteuer, Geschichten daraus zu machen²⁴, sie in die aufgeklärten Codes zu überführen, die Schuld nicht mehr kennen, da alles Leiden andern in Rechnung gestellt wird²⁵ und die doch, wie das Schicksal der Lorenz-Figur zeigt, von der tragischen Wucht des Mythischen eingeholt werden. (*Anschwellender Bocksgesang*, die Überschrift des heftig umstrittenen *Spiegel*-Artikels, besagt ja wörtlich die Wiederkehr der Tragödie.)

In gewisser Hinsicht hat dies mythologische Spiel ein Theater der Präsenz begründet: Der Mythos wird nicht nachgespielt, sondern neue Gegenwart, Wirklichkeit (das erscheint hier gelungener als in früheren Stücken); aber: Gegenwart des Mythos ist doch nur erreicht in der vom Theater vorgestellten Welt. Theater ist hier in seinem Wesen als Re-Präsentation, als Veranstaltung, die alles zum Zeichen macht, noch nicht erschüttert.

Der dritte Teil des Stücks beruft mit Anspielung auf Goethes Notat zur Kanonade von Valmy (»Und diesmal sind wir dabei gewesen«, SCH, 86) den Augenblick, da »die Mauer bricht« (SCH, 86). Er wird als »Versehen« eingeführt, was nicht nur Floskel ist, sondern auf dem Hintergrund des zweiten Teils wie der naturwissenschaftlichen Exkurse in *Beginnlosigkeit* auf Emergenz, auf das Unableitbare absoluter Gegenwart verweist: »Die stehen drüben vor dem Chaos. Sie machen heute die Grenze auf und morgen wieder zu. Einfach aus Versehen. Vielleicht passiert etwas, bloß weil sie restlos durcheinander sind.« (SCH, 73).

Das Zerbrechen der Mauer, untermalt von Schiller/Beethovens Hymne *An die Freude* (»Deine Zaubrer binden wieder / Was die Mode streng geteilt«, wird wiederholt und findet darin zugleich ein Gegenbild in einem allegorischen Spiel. Das ist das dritte Feld einer Annäherung an ein Theater der Präsenz, das das Stück ausbreitet. Es ist dies allerdings ein allegorisches Spiel, das sich selbst aufhebt, weil es das Grundgesetz der Allegorie, die Grenzziehung, negiert; denn Allegorie ist Verweisung über eine grundlegende Trennung hinweg. Anita, das »späte Mädchen« (SCH, 85), in ewigem Gezänk mit ihrer Mutter über die wahre Rolle ihres Vaters, eines preußischen Junkers, unter den Nationalsozialisten, sucht eine eigene Antwort auf den Fall der Mauer und die Freiheitseuphorie der Massen. Sie läßt im Zoo einen Adler frei, um sich mit ihm – stehe er nun für den preußischen Adler oder für den mächtiger gewordenen Bundesadler – zu vereinigen. So soll, statt der »erstarrten Ankunft« (SCH, 96) des geschichtlichen Ereignisses draußen, eine lebendige Ankunft erreicht werden. Entgrenzung, Enstrukturierung ist der Gehalt dieses »Aktes« (poetologisch eine Groteske): Vereinigung von Mensch und Tier, zugleich von Mensch und Gott (in Anspielung auf den Zeus-Europa-Mythos: Zeus hatte Europa zwar als Stier entführt, sich dann aber mit ihr in Gestalt eines Adlers begattet); weiter will dieser Akt körperlich Konkretes mit abstrakt Sinnbildlichem verschmelzen. Die Allegorie soll in die Wirklichkeit der Körper zurückgeholt werden, verfängt sich aber immer neu in der Verweisungsstruktur der Zeichen. Denn der sodomitische Akt bewahrt seinen Sinn ja nur, solange der Adler im Zoo für den Wappenadler und dieser für den Staat und entsprechend das individuelle Geschehen für ein allgemeines (einen »Staats-Akt«) steht. So muß die Entgrenzung immer zugleich befestigen, was sie aufheben will, bleibt sie darin gefangen. Entsprechend trifft der Adler gar nicht den Körper der Frau, sondern nur Stellvertreter: »Kleider, in denen kein Bein, kein Oberleib mehr steckt«, wird »der Himmel schwarz von brausenden Kleidern« (SCH, 97), Zeichen, die auf nichts als wieder auf andere Zeichen verweisen²⁶. Nur wo diese Paradoxie im umgekehrt allegorischen Spiel verdeutlicht wird, haftet der Szene nichts Peinliches an. Die Vereinigung muß als unmögliche, in sich selbst widersprüchliche gezeigt werden.

Der ›Staats-Akt‹, die stellvertretende Vereinigung mit dem Tier, kommt nicht zustande, wohl aber die Umkehrung, das Zerreißen des Vogels. Anita endet als Kleistische Penthesilea, die nicht ›übertragen‹ davon redet, den Freund »vor Liebe gleich . . . essen« zu können, sondern dies »Wort für Wort« vollzieht²⁷, mithin am Zeichen das Konstitutive, die Unterscheidung von Bezeichnendem und Bezeichnetem zusammenbrechen läßt: der radikalste Mauereinbruch, Eintritt ins Strukturlose. Wie nach diesem Akt die Amazonen von ihrer Königin nur noch sagen können: »hier kommt es«²⁸, so steht Anita am Ende da »bis zu den Waden in Federn, mit blutendem Gesicht, den abgeschnittenen Fang des Vogels in der herabhängenden Hand«, wobei ihr nur noch die Worte bleiben: »Wald . . . Wald . . . Wald . . . Wald . . .« (SCH, 98).

Die Vermählung mit dem Staatsadler hat nicht stattgefunden, er wurde im Gewebe der Zeichen/der Kleider »erstickt« (SCH, 98). Vollzogen wurde – von der Figur, das heißt in der vorgestellten Welt – ein nur körperlicher Akt, ohne Verweisung, das Zerreißen eines Tiers. Mit dieser Szene gibt es kein Verweisen mehr von einem Bereich auf einen anderen, kein Unterscheiden, sondern nur noch den Wunsch nach dem Strukturlosen (»Wald«), in dem alles Einzelne, Abgesonderte, Unterschiedene verschwindet. Das aber kann die Institution, die dies vorstellt, das Theater als Ort des Verweisens, nicht unberührt lassen, muß dessen Grundfesten erschüttern. So öffnet sich das Stück mit der Schlußszene zu einem ganz Anderen hin, zu einem Theater der Präsenz statt der Re-Präsentation. Nicht nur die Handlung der Figuren, die theatralische Veranstaltung selbst erweist sich hier als ein Jakobinisches Ringen mit einem Übermächtigen: Ringen des Theaters mit dem, was es als ›Theater‹ zerbrechen läßt, d. i. die Entstrukturierung, das Grenzenlose, die mythische Wirklichkeit, in der alles zugleich und immer und im unableitbaren Jetzt ist. Vielleicht ist dies das rätselhafte »Double« in Artauds Vision *Das Theater und sein Double*.

So ist Botho Strauß in drei Schritten, vom Gleichnispiel über das mythologische Spiel zum umgekehrt allegorischen Spiel, zu einer Öffnung für ein Theater der Präsenz gelangt. Damit hat er eine Antwort auf den Sprung in der deutschen Nachkriegsgeschichte gefunden, nicht als Selbstzweck, um dies Ereignis ästhetisch auszubeuten, sondern – wie der zweite Teil des Stücks gezeigt und der *Spiegel*-Essay später bestätigt hat –, um die ›Ankunft‹ des Emergenten nicht »erstarren« zu lassen (SCH, 96), sie vielmehr anzubinden an die mythische Dimension von Geschichte, die zugleich zu begreifen ist als die von den Naturwissenschaften entworfene Welt der »Beginnlosigkeit«.

Strauß' Stücke kulminieren stets in solch einem heiklen Punkt des Umschlagens, in der die Grundlagen von Theater als Veranstaltung der Re-

Präsentation erschüttert werden, wo alle Grenzziehung (und damit Zeichenverweisung) durchschlagen, wo Theater ›Ereignis‹ werden soll, womit es auf seinen Ursprung zurückgebogen würde, den ekstatischen kultischen Umzug zu Ehren des Dionysos, der den Gott in die Gegenwart zitiert. Wo dieses Durchschlagen aller Grenzen, auch der zwischen vorgestellter Welt und Akt der Vorstellung, entweder von der Stückvorgabe her problematisch ist (etwa in *Park*) oder wo die Inszenierung bzw. die Theaterkritik es in bloßes Spiel, das heißt in die vorgestellte Welt zurückverweisen, erscheint dieser heikle Punkt stets als peinlich mißlungen, als falsch ambitiös, setzt auch massive Kritik ein, die den »schweren Mythenflug« bemängelt, der notwendig zu Bruchlandungen führe²⁹.

Von solchem Mißlingen stets bedroht – daß dem Spiel die Öffnung zu einem Theater der Präsenz nicht gelingt –, hat Botho Strauß inzwischen auch den umgekehrten Weg gewählt (der in dieser Qualität allerdings noch nicht erkannt ist): die Wirklichkeit ganz in Theater zu überführen. Das leistete er mit seinem *Spiegel*-Essay *Anschwellender Bocksgesang*. Was er in diesem Artikel als Symptome nannte für die Anstrengungen der öffentlichen Meinungsmacher, das Emergente, Nicht-Ableitbare – sei es im Politischen, sei es in der Kunst –, in Linie, in Geschichte, in begradigtes Denken zu überführen (wie dies Lorenz mit seinem Blick des Versehens versucht hat), das hat eine breite öffentliche Kritik Wort für Wort gegen den Essay vorgebracht, gar nicht erkennend, daß sie damit nur vollzogen hat, wovon der Text als Zeitsymptom sprach. So hat sie für diesen nur den Spieler abgegeben, der auf das Stichwort hin seinen Text auf sagt, womit die Grenze zwischen Publikum und Theater zu letzterem hin aufgehoben, alles in ein Theater des Botho Strauß überführt wurde³⁰.

Das Drama *Schluschor* bringt politische und ästhetische Verhältnisse in ein Entsprechungsverhältnis, das heißt in eine Art Gleichgewicht. Der Emergenz im Politischen (die der chaotischen Naturphänomene analog ist) soll das Kunstwerk als unableitbares entsprechen, was das Drama mit seiner Öffnung zur mythischen Wirklichkeit und damit zugleich zu einem Theater der Präsenz zu verwirklichen sucht. Hat im Weltbild der Chaosforschung dabei die Naturkausalität (das Prinzip der Determination) das Prinzip der Freiheit (die Organisierung durch nicht determinierte Faktoren) in sich aufgesogen, so stellt das Drama dem eine Struktur entgegen, in der Kausalität aus Freiheit (was besagt, daß für das Handeln Verantwortung übernommen werden muß) das Prinzip der Determination (nach dem Handeln festgelegt ist, also nicht verantwortet werden muß) in sich aufgenommen hat. Nichts anderes ist tragische Verstrickung³¹. Diese Verknüpfung des neuen Weltbildes der Naturwissenschaften wie der Zeitgeschichte mit dem Konzept des Mythischen und Tragischen, die das Drama entwirft, hat in der gesellschaftlichen Wirklichkeit des neuen Deutschland kein

Echo gefunden. Das klagt Strauß in seinem *Spiegel-Essay Anschwellender Bocksgesang* ein. Auf diese Unterlassung führt er die politischen und intellektuellen Turbulenzen in der deutschen Gesellschaft nach der Wiedervereinigung zurück. In seinem nächsten Stück stellt er schon im Titel die Frage, wie angesichts der aus den Fugen geratenen Welt Gleichgewicht wieder zu erlangen sei (*Das Gleichgewicht*, Uraufführung 26. 7. 1993, Landestheater Salzburg, Regie Luc Bondy).

Ausdrücklich will dies Drama ein ›Zeitstück‹ sein. Präzis wie nie zuvor in einem Stück von Strauß wird die Zeit der Handlung angegeben: »Sommer bis Herbst 1992« (G, 6). Nicht mehr das emergente politische Ereignis steht zur Debatte, sondern die Wirklichkeit ›danach‹: das zweite Jahr nach der Wiedervereinigung in Berlin, also in der Stadt, in der die zwei Teile, als getrennte, sich im Gleichgewicht gehalten haben, in der aber jetzt, mit dem Wegfall der Mauer, alles ins Rutschen gerät. Strauß findet für diese Situation ein sinnfälliges Handlungsmuster – so eröffnet er hier ein Theater der Re-Präsentation. Was scheinbar ganz privat, im kleinen zwischen den Figuren abläuft, ist immer auch sinnfälliger für die Situation Deutschlands generell (dramaturgisch erscheint dies gegenüber dem Ansatz von *Schlufschor* als ein enormer Rückfall: Rückkehr zum sinnbildlichen Theater des 19. Jahrhunderts).

Im Zentrum steht ein Paar (die Brechung der Problematik in Nebenhandlungen sei hier außer acht gelassen), das sich, um seine Liebe zu steigern oder doch lebendig zu erhalten, ein Jahr Trennung verordnet hat. Er, ein Wirtschaftswissenschaftler, war ein Jahr Gastprofessor in Australien, sie lebte in Berlin mit ihrem erwachsenen Stiefsohn, ein etwas verkrachter Jura-Student. »Ein gesunder Zyklus von Nähe und Entfernung«, so doziert der Ökonom, soll ihre »Ehe-Wirtschaft regulieren« (G, 47) und als Ziel zur »Anmut« führen: »Jene rätselhafte Anmut, die aus körperlicher Liebe hervorgeht und die die Alten *charis* nannten. Das glücklichste Ziel menschlicher Geschlechtlichkeit sei es daher, miteinander *charis* zu zeugen, Anmut, Dank und Freundlichkeit.« (G, 47) Ein hoher Anspruch ist damit gesetzt. Für den Kantianer Schiller war die Anmut die Brücke/die Vermittlung zwischen der physischen/sinnlichen Welt (in der das Prinzip der Determination herrscht, die Naturkausalität, die Notwendigkeit) und der idealen Welt (in der das Prinzip der Freiheit herrscht). Anmut sprechen wir nach Schiller demjenigen zu, der sich seiner Sinnlichkeit, seinen Trieben überlassen kann und dabei eben das erfüllt, was die Sittlichkeit, die Vernunft gebietet.³² Gängige Übersetzung von ›Charis‹ ist *Grazie*: von Winkelmann bis Wieland ein der Anmut analoger Vermittlungsbegriff, den Kleist dann jedoch entschieden umakzentuiert. *Grazie* sei ein Geschehen ohne Bewußtsein (statt geglückter Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft, was immer Bewußtsein einschließt), es sei ein Gehaltensein, ein Bewegt-

werden einer Puppe in ihrem Schwerpunkt durch einen Maschinisten; *Grazie* sei also nichts anderes als eine dyadische Einheit von ›Maschinist‹ und ›Gliedermann‹.³³ Die ›*Grazie*‹, die die Protagonisten in *Gleichgewicht* jeder für sich erreicht haben, hat schon Kleistische Statur; denn die erreichten, allerdings vielleicht nur eingebildeten Gleichgewichtszustände sind virtuell ohne Bewußtsein. Sie (Lilly Groth) lebt zwei Leben, das eine als junge Frau eines schon betagten Professors, das andere als ausgeflippte Zeitungsverkäuferin in einem S-Bahnhof, einem Schlager des heruntergekommenen Sängers Jacques Le Coeur vom »Newspaper Girl, sitting in the Railway Station« (G, 37) Wirklichkeit gebend (später wird sie behaupten, mit diesem Sänger ein Liebesverhältnis zu haben bzw. gehabt zu haben): »... man muß ein zweites Leben führen. Nicht ein zweites nach dem ersten, sondern ein zweites neben dem ersten. Damit etwas mehr herauspringt in der Kürze der Zeit.« (G, 21) »Ich, *eine* Person, nicht verrückt und nicht verdorben, hielt zwei Leben aus und trennte sie im Herz, im Kopf, im Leib.« (G, 73) Wenn ihr das zweite Leben als bloß eingebildet negiert wird, stürzt ihr Gleichgewicht zusammen: »Da man mir die eine Liebe raubte, raubt man mir zugleich auch dich. Wenn dieses zweite Leben nie gewesen ist, bricht auch das Leben ein mit dir. Es fehlt mir jetzt die Kraft, mit dir allein zu sein. Es fehlt die unbeschwerte Mitte und das schöne Gleichgewicht. Zwei Leben, eines war des anderen Halt, jetzt stürzen beide.« (G, 79)

In dieser Verdopplung, wobei das zweite Leben rein medial vermittelt ist, darum aber nicht weniger real genommen wird, ist die Lilly-Figur durchaus ein Sinnbild für das Leben in der DDR. Dann steht er, Christoph Groth, für den westlichen Teil Deutschlands. Er strebt nach Gleichgewicht durch Ablösen von allen Problemen, zugleich das Ablösen vom Ich als der Instanz, die diese zu lösen hätte. Das soll ihm *Kyudo*, die japanische Kunst des Bogenschießens, vermitteln, die er in Australien erlernt hat und jetzt, zurückgekehrt, der Familie vorführt: mit der typischen Unfreiheit des Anfängers, das heißt die Kunst des Bogen-Schießens als Weg benützend, »sich beim Zen ein[zuschmeicheln«³⁴.

Derart haben sich die Figuren – die eine ein äußeres, der andere ein inneres – Gleichgewicht geschaffen, was sie auch gegenseitig stabilisiert, solange sie in ihrem freiwilligen Getrenntsein leben. Wieder vereint, das ist die Zeit der (zugleich politisch sinnbildlichen) Handlung, erweisen sich die Gleichgewichtszustände als Illusion und entsprechend flüchtig. Ihm gelingt zwar mit seinem Bogen ein »Meisterschuß«, das völlige Einssein mit der Bewegung des Pfeils³⁵; aber dieser trifft dabei nicht die Zielscheibe, sondern – ein Versehen! – in den Rücken der Frau, verletzt sie so, daß sie nun wie Jakob an ihrer Hüfte »lahmen« wird³⁶. Sie nennt im Schock der Verletzung den Namen des Idols, das im Zentrum ihres zweiten Lebens steht

(»Jacques Le Coeur ... Jacques, Hilfe!«, G, 63) und gibt damit dieses zweite Leben der Vernichtung durch ihren Mann preis.

Alle Verhältnisse werden aufgeklärt, wobei sich die Gestalt des Stiefsohns (Markus Groth) immer deutlicher als die Instanz herauschält, die – analog dem negierenden Beobachter in Kleists Szene des Jünglings vor dem Spiegel – die bisherigen Gleichgewichte, Zustände von »Grazie« als Schein erweist und so zerbricht. Die Bezugsfigur im zweiten Leben der Stiefmutter ist sein ehemaliger Freund, dieses ganze zweite Leben wird auch als seine Inszenierung deutbar und damit verquickt als verschobene Liebe zwischen Stiefsohn und Mutter (im Augenblick, da der Vater sie mit dem Pfeil zu Boden streckt, ruft er sie auch »Liebste«, G, 63). Zuvor schon hat er sie angestachelt, den Mann aus dessen eingebildeter Ruhe des Zen herauszutreiben (erweist er dessen Wunsch, sich vom Ich zu lösen, als Flucht vor dem Begehren der Frau): »Frag. Frag weiter, schnell. Panzere dich mit Fragen. Sonst wird er dir seine Frage ins Herz stoßen. Frag schnell, du mußt die erste sein« (G, 49). Gleichzeitig ist er aber auch derjenige, der den Zweifel in den Vater senkt und so den »Meisterschuß« provoziert (»nur aus dem Schatten eines Zweifels sollte sie hervorgetreten sein, damit du sie am Ende um so reiner, schöner wiederfändest!«, G, 80).

Am Sohn als negierendem Dritten werden alle Spuren von Grazie, von Gleichgewicht, die das Paar – jeder für sich – ausgebildet hatte, zunichte. Verkörpert er das, was von der Suche nach »Gleichgewicht« bleibt (wie im früheren Stück *Der Park* von der Zitation des Mythos in die Gegenwart ein »Fabel-Sohn« geblieben war), so ist dies auf der sinnbildlichen Ebene (als Gesicht des neuen Deutschland) eine niederdrückende Vorstellung. Denn dieser Sohn wird als ebenso infantil gezeigt (er sehnt sich nach der lenkenden Hand des Vaters, die »Abend für Abend vor dem Einschlafen zu mir kommt und sich in meinen Nacken legt«, G, 51) wie aggressiv (neue Savonarolas sich wünschend, die »den Unrat, die Verderbnis aus unseren Städten fegten, auf den Scheiterhaufen kehrten«, G, 53).

Der Ausblick auf die neue deutsche Wirklichkeit im Zeichen dieses Sohnes gibt den Blick frei auf einen Zustand ohne alles Gleichgewicht, ein Zustand, in dem Grazie so grundlegend verloren ist, wie Kleists Jüngling vor dem Spiegel alle Spuren von Grazie verliert (»und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst ... ergötzt hatte«³⁷). Diesem düsteren Ausblick setzt das Stück aber doch einiges entgegen.

1. Das Stück endet nicht auf der Ebene der vorgestellten Wirklichkeit, sondern in einer potenzierten Illusion. Der Sohn inszeniert als gewollte Wiedergutmachung eine neue Begegnung der Mutter mit ihrem Idol. So bleibt dies zweite Leben zwar eine Illusion, die Inszenierung eines anderen, aber die Mutter tritt in diese Kunst-Welt ein, sie geht »hinüber« ins

Bild. »Wenn's das zweite [Leben] gar nicht gab ... dann hat mich Jacques auch nicht verleugnet?« (G, 79) hat sie früher gefragt; nach der Wiederbegegnung mit ihrem Idol ist ihre Lähmung verschwunden, das heißt ist sie nur noch das Newspaper Girl des Schlagers, nur noch im Bild. Damit bewahrt sie aber einen Raum der Kunst (sei diese auch ein Trivialmythos), den das vernichtende Handeln des Sohnes nicht tangiert³⁸.

2. Mit diesem Schluß bleibt die Protagonistin (wie bei Strauß die Regel) eine Suchende. Sie wird wie der biblische Jakob mit einer (zeitweisen) Lähmung der Hüfte geschlagen, wobei sie im Augenblick der Verletzung einen Jakob anruft. So erscheint ihr Suchen im Horizont eines Jakobinischen Ringens mit einer übermächtigen Gewalt (in einer analogen Situation: Jakob hat einen Fluß, der eine Grenze ist, überquert; danach steht die Begegnung mit dem Bruder an, von der noch offen ist, ob sie zur Versöhnung der beiden ehemals verfeindeten Geschwister führen wird: leicht ist diese Konstellation auf die beiden Teile Deutschlands nach dem Fall der Grenzmauer zu übertragen, wofür ja das Paar des Dramas steht, das nach einer Trennungszeit wieder zusammenfinden muß). Im Aufzeigen dieser Spur, das heißt mit der Aura Jakobs, bleibt die weibliche Hauptfigur eine Hoffnungsträgerin, jenseits der Welt des Stief-Sohnes wie des Mannes.

3. Was das Stück auf seiner Handlungsebene (und deren politischer Übertragung) nicht erreicht: aus der Zusammenführung der getrennten Teile Charis zu zeugen und mit dieser – jenseits der linearen Geschichte – in eine mythische Welt einzutreten, die die getrennten Welten von Determination und Freiheit vereint, das leistet das Stück aber doch diskursiv (in der Weise seiner literarischen Organisation). Denn mit seinem Handlungsmuster zitiert es einen Mythos in die Gegenwart, den Phädra-Mythos, allerdings gegenüber Euripides oder Racine in grundlegender Umschrift. Die Konstellation ist dieselbe, verbotene Liebe zwischen Mutter und Stiefsohn, zum Ausbruch kommend durch die (einjährige) Abwesenheit des Vaters. Hier erscheint allerdings der Sohn als der Agierende, nicht wie bei Euripides die Mutter (im Liebesgeständnis) und der Vater (als Instanz des Gerichts). Und dieser Sohn, schillernd zwischen Infantilität und Aggression, bleibt unreif, der Erfahrung des Tragischen nicht fähig. So ist das Stück in seinem literarischen Diskurs weiter als die leitende Figur und damit die Welt, die es vorstellt, rückt es diese (das Geschehen in Deutschland) doch in den Horizont mythischer Zeit wie des Tragischen, entsprechend der Forderung, die Strauß in seinem *Spiegel*-Essay erhoben hatte. Allerdings wird dies nur kenntlich, wenn dieser Widerspruch zwischen vorgestellter Welt und literarischem Akt der Vorstellung so akzentuiert wird, daß er zur eigenen Erfahrung des Lesers oder Zuschauers wird. Dementgegen hat sich die Salzburger Uraufführung des Stücks gerade gegenüber diesem Widerspruch verschlossen. Sie hat sich illusionistisch auf Entfal-

tung der vorgestellten Welt konzentriert, damit die Interferenzen zwischen vorgestellter Welt und Akt der Vorstellung ins Lineare aufgelöst und ist so dem in *Beginnlosigkeit* angeprangerten »Begradigungsdelirium« (B, 65) verfallen.

Wie die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Chaos-Forschung wurde auch der Sprung in der deutschen Nachkriegsgeschichte für Botho Strauß zu einer Bestätigung seines Schaffens, das auf ein dionysisch-kultisches Theater der Präsenz zielt, auf ein Theater jenseits der »Schriften«, der »Codes« (B, 19 f.), ein Theater, das sich – Jakobinisch – dem ganz Anderen, dem unstrukturierten Totalen mythischer Wirklichkeit aussetzt. Der Bruch (der Sprung in der Geschichte) scheint in das Schaffen bruchlos integrierbar, da dieses, das »Ereignis«, das »Emergente« konstitutiv in sich aufgenommen hat. Es ist eine Selbstcharakteristik seiner Dramaturgie, die sein Drama *Gleichgewicht* als Ungleichgewicht zwischen vorgestellter Welt und Akt der Vorstellung entfaltet, wenn Botho Strauß in *Beginnlosigkeit* notiert: »Jede Stunde besitzt derart eine Lücke, durch die – bei unglücklichem Verlauf – die ganze Zeit abstürzen könnte. Das Gewärtigen begleitet eine konstante Bereitschaft für das Entsetzen . . . / Selbstverständlich gibt es keine bloße Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als versprengter Klumpen, nicht als logische Kette, und sein Verflühen im Jetzt ist sein Einleuchten. / Es ist daher wichtig, auf das Versprengte in jeder Sache oder Handlung zu achten, auch wenn sie scheinbar noch so kausal, zusammenhängend, schlüssig sich darbietet.« (B, 129)

Anmerkungen

- 1 *Genesis*, 32,32; Übersetzung nach: Claus Westermann: *Genesis. Biblischer Kommentar Altes Testament*, Bd. I.2, Neukirch-Vluyn 1981, S. 625.
- 2 Botho Strauß: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, in: George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München-Wien 1990, S. 305.
- 3 Die hier im Zentrum stehenden Schriften von Botho Strauß werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrunde gelegt werden: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München 1992 (= B). – *Schlusschor. Drei Akte*, München 1991 (= SCH). – *Das Gleichgewicht. Stück in drei Akten*, München 1993 (= G).
- 4 Ein einziger Flügelschlag eines Schmetterlings kann zur völligen Umsteuerung

- der Großwetterlage führen (muß aber natürlich nicht). Hierzu Malkus Lorenz: *Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?*, zitiert nach James Gleick: *Chaos. Die Ordnung des Universums*, München 1988, S. 52.
- 5 Friedrich Cramer: *Chaos und Ordnung. Die komplexe Struktur des Lebendigen*, Stuttgart 1988, S. 160.
 - 6 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. *Einleitung*. Zur Erläuterung der Fragestellung Kants: Odo Marquard: *Kant und die Wende zur Ästhetik*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 16(1962).
 - 7 Cramer: *Chaos und Ordnung*, S. 35.
 - 8 Gert Scobel: *Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene*, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene*, Weinheim 1989, S. 290, mit Berufung auf: Grégoire Nicolis, Ilya Prigogine: *Die Erforschung des Komplexen. Auf dem Weg zu einem neuen Verständnis der Naturwissenschaften*, München 1987, S. 17.
 - 9 James P. Crutchfield, J. Dooyne Farmer, Norman Packard, Robert S. Shaw: *Chaos*, in: *Spektrum der Wissenschaften*, 2(1987), S. 78.
 - 10 Botho Strauß: *Rumor*, München 1980, S. 144 f.
 - 11 Unscheinbar wird dies eingeführt; nach einem erzählerischen Beginn, Beschreibung eines Paares in einem Zelt, folgt das Notat »In der Ferne tuten die kleinen Signalhörner und melden, daß eine Sprengung in der Schlucht bevorsteht« (B, 7), »Sprengung« bezieht sich danach aber stets auf Sprengung des Wissens. Seinen elitären Anspruch erhebt der Sprechende des Bandes im Kontext des Sprengungs-Bildes mit der Aufzeichnung: »Der Erfahrene sucht die Mitte des Schleudergrunds, das Auge des Wirbels (in dem sich alles für Bruchteile von Sekunden klärt [der Wirbel, die Turbulenz aber sind zentrale Objekte der Chaosforschung], der Ungeübte trägt Abgeschleudertes hinaus.« (B, 18)
 - 12 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974, insbes. S. 100, 115.
 - 13 François Lyotard: *Das Interesse am Erhabenen*, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene* (s. Anm. 8).
 - 14 Karl Heinz Bohrer: *Am Ende des Erhabenen. Niedergang und Renaissance einer Kategorie*, in: *Merkur*, Nr. 477/478.
 - 15 Auf diesen Zusammenhang ist bisher eingegangen: Gerhard Neumann: *Gedächtnis-Sturz*, in: *Akzente*, 2/1993.
 - 16 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 75.
 - 17 Jacques Derrida: *Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, in: Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972.
 - 18 Hierzu ausführlicher vom Verfasser: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, Kapitel »Der Ursprung als Ziel: Botho Strauß' Theater mythischer Gegenwart«.
 - 19 Der Fotograf kommentiert: »Bedenken Sie aber: Sein ist Gesehenwerden. Selbst Gott der Allmächtige konnte nicht darauf verzichten, sich zu offenbaren . . . Und selbst Sie, wer te Damen, Herren, verzehren sich nach dem einen Auge, das Sie überblickt, das Ihre wahre Gestalt ans Licht befördert! Erkannte wollen Sie sein!« (SCH, 28)

- 20 Botho Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel*, 6/1993, S. 204.
- 21 *Kalldewey Farce*, München 1981, S. 72.
- 22 Im Essay über Steiner hatte Strauß geschrieben: »Die Kunstlehre von der realen Gegenwart oder: die um die Kunst erweiterte Sakramentslehre ist davon überzeugt, daß das Bildnis des Mädchens nicht ein Mädchen zeigt, sondern daß es das Mädchen *ist* unter der Gestalt von Farbe und Leinwand . . . Die Ikone mit der Cottesmutter ist nicht einmal ein Bild, sondern vielmehr ein Fenster, durch das wir sie selbst erblicken. Der Maler wendet seine ganze Kunst an, um einen Vorhang zu öffnen, die Vision zu ermöglichen.« (*Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, S. 309).
- 23 *Anschwellender Bocksgesang*, S. 204.
- 24 Die in der Theaterkritik fast unisono erfolgte Auslegung des im Stück gestalteten Versehens als Gleichnis für die unversehens gekommene politische Wende (der Höhepunkt, der Fall der Mauer, sei zu früh gekommen, könne sich darum in der Ebene der Arbeit nicht bewähren [Peter Iden: *Der immer verfehlte Augenblick der Emphase*. »Schlußchor« von Botho Strauß, uraufgeführt an den »Münchener Kammerspielen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 4. 2. 1991]), liegt auf der Ebene von Lorenz' Verhalten: das Emergente, Unableitbare in Geschichte zu überführen, entgegenwärtigen zu wollen. Entsprechend wird das Anliegen des Stücks wie seines Autors, die Anbindung an die mythische Zeit, gar nicht wahrgenommen, herrscht bares Entsetzen, wenn Strauß dies explizit (im *Spiegel*-Essay) formuliert.
- 25 *Anschwellender Bocksgesang*, S. 204.
- 26 In *Trilogie des Wiedersehens* hatte Botho Strauß geschrieben: »Die Zeilen murmeln und wimmeln wie Vertriebene auf der Flucht« (*Trilogie des Wiedersehens*, Stuttgart 1978, S. 117).
- 27 *Penthesilea*, Vs. 2993 und 2998; in: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. von Ilse Marie-Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/Main 1987, S. 254 f.
- 28 Ebd., Vs. 2599, S. 239.
- 29 Rezension zur Wiesbadener Inszenierung von *Schlußchor*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. 5. 1991.
- 30 Etwas Analoges ist Claus Peymann mit der Inszenierung von Thomas Bernhards Drama *Heldenplatz* am Wiener Burgtheater gelungen: ganz Österreich spielte bei der Inszenierung den Part der schreienden aggressiven Meute, deren Rufe in das vorgestellte Haus der jüdischen Familie am Wiener Heldenplatz dringt.
- 31 Im aristotelischen Sinne: Der Mensch gelangt in Situationen, die seine Interpretationsfähigkeit übersteigen, in denen er mithin für sein Handeln nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann; dennoch muß er für seine Taten die Verantwortung übernehmen, als ob er im Handeln frei gewesen wäre. Zu Aristoteles' Poetik: Manfred Fuhrmann: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973.
- 32 Friedrich Schiller: *Über Anmut und Würde*, in: Schiller: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967.

- 33 Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/Main 1990, S. 557. Zu Kleists Umdeutung von Charis/Grazie vgl. vom Verfasser: *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64(1990).
- 34 Genshiro Inagaki, zitiert nach Wout Nierhoff: *Kyudo*, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 17. 9. 1993 (Heft 707), S. 32; allgemein zu Kyudo: Eugen Herrigel [Bungaku Hakushi]: *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, 20. Aufl., Weinheim 1981 (zuerst 1936).
- 35 Herrigel schreibt: »Ich schließe die Augen so weit, daß die Scheibe auf mich zuzukommen scheint und sich mit mir vereinigt. Dies erreicht man nur in tiefster Konzentration. Ist die Scheibe eins mit mir, dann bedeutet dies, daß ich eins mit Buddha bin, und bin ich eins mit Buddha, so befindet sich der Pfeil in der unbewegten Mitte des Seins wie des Nichtseins – und folglich auch in der Mitte der Scheibe. Er ist in der Mitte – das deutet unser waches Bewußtsein, er kommt aus der Mitte und geht in die Mitte. Zielen Sie also nicht auf die Scheibe, sondern auf sich selbst, dann treffen Sie sich selbst, Buddha und die Scheibe zugleich.« (Zitiert nach Wout Nierhoff, *Kyudo*, S. 32.)
- 36 *Genesis* 32,32.
- 37 Kleist: *Über das Marionettentheater*, S. 561.
- 38 Die hohe Erwartung an die Kunst unterstreicht das Stück weiter in indirekten Verweisen auf Schelling durch die Figur des Gregor Neuhaus (*G*, 26 f.).