

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · WALTER MÜLLER-SEIDEL · ULRICH OTT

40. JAHRGANG 1996

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Germ
Ps 10
650

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

157/2

BERNHARD GREINER

WIEDERGEURT DES TRAGISCHEN AUS DER AKTIVIERUNG
DES CHORS?Botho Strauß' Experiment *Anschwellender Bocksgesang**

Botho Strauß' *Anschwellender Bocksgesang* hat ein publizistisches Echo von einer Vielfalt und Stärke gefunden, wie dies in der deutschen literarischen Öffentlichkeit selten erreicht wird.¹ Dies schließt ein, daß viele Einlassungen die Argumente des Autors gar nicht nachvollziehen, sondern auf seine Reizworte nur reflexartig reagieren, ebenso, daß bald nicht mehr die Sache selbst, sondern das publizistische Geschehen um sie die Aufmerksamkeit gebunden hat:² die Diskussion um die erneute Veröffentlichung des Essays im Band *Die selbstbewußte Nation*, der Briefwechsel hierüber mit einem Redakteur der Zeitschrift *Theater heute*, die Veröffentlichung dieses Briefwechsels gegen den Willen von Botho Strauß und die Diskussion über die Rechtmäßigkeit dieser Veröffentlichung.³ Man kann beklagen, daß darüber das Anliegen des Essays selbst aus dem Blick geraten ist oder grob verzerrt wurde. Aber solche Klage wird dem Essay

* Vortrag, gehalten am 11. 5. 1995 an der Universität Tübingen auf einem zu Ehren von Jürgen Schröder abgehaltenen Botho Strauß-Symposion.

¹ Eine Auswahlbibliographie in chronologischer Folge (bis einschließlich Januar 1994) gibt Sigrid Berka in ihrem Editorial zu dem Botho Strauß gewidmeten Band der »Weimarer Beiträge« (40. Jg., 1994, H. 2, S. 175–177). Der Band enthält dann selbst mehrere neue Beiträge zu dieser Diskussion.

² Die erste Veröffentlichung des Essays in der im Verlag Matthes & Seitz erscheinenden Zeitschrift »Der Pfahl« (Untertitel: Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft), Bd. VII, 1993 blieb ohne größeres Echo. Während zur dritten Veröffentlichung des Essays in: *Die selbstbewußte Nation*, hrsg. v. Heimo Schwilk u. Ulrich Schacht, Frankfurt/M. 1994 immer neu gefragt wurde, inwiefern Botho Strauß' Essay die anderen Beiträge des Bandes bestätige oder legitimiere bzw. inwieweit umgekehrt die anderen Beiträge den verborgenen politischen Gehalt von Strauß' Essay offenbar machten, stand dies – auch rückwirkend nicht – hinsichtlich der ersten Veröffentlichung nie zur Debatte (Band VII des »Pfahl« enthält u. a. Beiträge von Yves Bonnefoy, Nietzsche, Bréton, Valeriu Marcu, Jacques Dupin).

³ Veröffentlichung des Briefwechsels in: *Theater heute*, 1994, H. 12, S. 1–4, Stellungnahme des Herausgebers Peter von Becker hierzu: S. 4–5, weitere Stellungnahmen zu dieser Veröffentlichung: *Theater heute*, 1995, H. 1, S. 61–63 u. H. 2, S. 52–55, Frankfurter Rundschau vom 12. 1. 95, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27. 1. 95 u. a. m.

gleichfalls nicht gerecht. Denn er will das Mißverständnis, das ist schon ein Teil seines Arguments, seiner Aufkündigung des schnellen Verstehens, das nur ein Belegen mit Etiketten ist, die dem Lesenden nur die eigene Position bekräftigen:

»Auch das Mißverständnis, sogar das Mißverständnis wird einem menschlich teuer – es ist nahezu aufgelöst im Verkehr der öffentlichen Meinung. Jeder Meinende versteht den anders Meinenden. Da gibt es nichts zu deuten. Die Öffentlichkeit faßt zusammen, sie moduliert die einander widrigsten Frequenzen – zu einem Verstehensgeräusch.

Das Mißverständliche wird um so mehr zum Privileg des Kunstwerks, das Deutung fordert und nichts meint.« (S. 207)⁴

Der letzte Satz verweist auf das ästhetische Urteil im Sinne Kants. Wenn wir einem Gegenstand das Prädikat »schön« zuteilen, so erkennen wir ihn als begriffsfähig an, zugleich aber als jeder Festlegung auf einen bestimmten Begriff sich widersetzend. Wenn der Essay dem Kunstwerk die Weigerung zuerkennt, etwas zu »meinen«, so wäre dies im Sinne Kants die Festlegung auf *einen* Begriff. Das unendliche Spiel der Deutung, das dagegen reklamiert wird, ist dann das »freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand«,⁵ woraus das ästhetische Urteil besteht. Mit Worten Kants: das Schöne gibt kein »Schema [Anschauung] für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion«. ⁶ Aber kann Strauß' Essay dies für sich in Anspruch nehmen? Ist sein Anliegen – gerade auch dem geduldigen Leser – nicht begrifflich klar formulierbar? Der Gegenstand, wovon er handelt, ist allerdings ein Paradox, die Paradoxie des Tragischen.

Der Essay verknüpft die Geschichte der Deutschen in der Zeit des Nationalsozialismus auf einer neuen Ebene mit der Erfahrung des Tragischen. Dies ist sein leitendes Anliegen, von dem andere Themen, die so viel Ärgernis erregt haben (die Kritik der politischen Linken zum Beispiel oder die Medienschelke), sich erst herleiten. Nicht das Ungeheuerliche selbst wird dabei mit der Figur des Tragischen gedeutet, etwa derart, daß sich in der Welt der Vernichtung doch immer neu ein Vermögen des Menschen erwiesen habe, allem Unmenschlichen, das ihm angetan werde, seelisch zu trotzen. Das wäre die Wende in das Erhabene. Nicht hiervon handelt Strauß' Essay. Er fordert vielmehr Zulassen der Erfahrung des Tragischen für unseren Bezug hier und heute zu unserer Geschichte. In diesem Zusammenhang stehen die vielgeschmähten Worte:

⁴ Zitate aus dem Essay werden im Text nachgewiesen, wobei die zweite Veröffentlichung zugrunde gelegt ist: Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel* 47, 1993, Nr. 6 vom 18. 2. 1993.

⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1974 (Philosophische Bibliothek, Bd. 39a), S. 56 u. ö.

⁶ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 212.

»Rechts zu sein, nicht aus billiger Überzeugung, aus gemeinen Absichten, sondern von ganzem Wesen, das ist, die Übermacht einer Erinnerung zu erleben, die den Menschen ergreift, weniger den Staatsbürger, die ihn vereinsamt und erschüttert inmitten der modernen aufgeklärten Verhältnisse, in denen er sein gewöhnliches Leben führt. . . . Es handelt sich um einen anderen Akt der Auflehnung [gemeint: eine Auflehnung gegen die »aufgeklärten Verhältnisse«, die des »Griffs in den Secondhandshop der Unheilsgeschichte« nicht bedarf]: gegen die Totalherrschaft der Gegenwart, die dem Individuum jede Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichem Gewordensein, von mythischer Zeit rauben und ausmerzen will. Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte, ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder propolitische Initiation. . . .

Die Verbrechen der Nazis sind jedoch so gewaltig, daß sie nicht durch moralische Scham oder andere bürgerliche Empfindungen zu kompensieren sind. Sie stellen den Deutschen in die Erschütterung und belassen ihn dort, unter dem tremendum: ganz gleich, wohin er sein Zittern und Zertorn wenden mag, eine über das Menschenmaß hinausgehende Schuld wird nicht von ein, zwei Generationen einfach »abgearbeitet«. Es handelt sich um ein Verhängnis in einer sakralen Dimension des Worts. . . .

Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts. Wir hören nur den lauter werdenden Mysterienlärm, den Bocksgesang in der Tiefe unseres Handelns: Die Opfergesänge, die im Inneren des Angerichteten schwellen [gemeint: das aufgeklärte, sich selbst perfekt regulierende gesellschaftliche System]. Die Tragödie gab ein Maß zum Erfahren des Unheils wie auch dazu, es ertragen zu lernen. Sie schloß die Möglichkeit aus, es zu leugnen, es zu politisieren oder gesellschaftlich zu entsorgen. Denn es ist Unheil wie eh und je; die es trifft, haben nur die Arten gewechselt, es wahrzunehmen, es anzunehmen, es zu nennen mit abgetönten Namen.« (S. 204, 205)

Unsere Teilhabe an der deutschen Geschichte als tragisch anzunehmen, verweist auf das Tragik-Konzept des *König Ödipus*: der Mensch gerät in Situationen, die ihm nicht in Rechnung gestellt werden können, sei es, daß die Situation sein Wissen notwendig überstiegen, sei es, daß eine Freiheit des Handelns für ihn gar nicht bestanden hat. Dennoch ist dem Menschen auferlegt, die Verantwortung für die in dieser Situation geschehenen Handlungen – als Schuld – zu übernehmen. Das Unheil zu »leugnen«, besagte, die Verantwortung für die schuldhaften Handlungen abzuweisen, da die Voraussetzungen für eine Verurteilung nicht gegeben seien (wir als später Geborene haben die verbrecherischen Handlungen ja nicht began-

gen), das Unheil zu »politisieren«, hieße, es im Kern von sich ab und anderen (einzelnen Tätern, bestimmten politischen Gruppierungen oder einem gesellschaftlichen System generell) in Rechnung zu stellen, es »gesellschaftlich zu entsorgen«, meint die Strategie, sich vom Unheil indirekt zu distanzieren, indem es auf rechtsradikale, autoritäre und ähnliche Erscheinungen der Jetztzeit projiziert und dann nur dort bekämpft wird (zum Beispiel Antifaschismus als Legitimierung der eigenen Politik). Der Essay geißelt diese drei Strategien als die bis heute in der deutschen Nachkriegsgeschichte herrschenden. Dagegen beharrt er darauf, daß wir uns aus dem tragischen Involviert-sein in die deutsche Geschichte nicht entlassen können. Er sagt noch mehr, wobei es überraschen mag, daß er damit dem Grundgedanken der *Dialektik der Aufklärung* folgt, obwohl Botho Strauß die Dialektik der Frankfurter Schule doch schon 1981 in *Paare, Passanten* mit dem berühmten Diktum verabschiedet hat: »Ohne Dialektik denken wir auf Anhub dümmen, aber es muß sein: ohne sie!«⁷ Das tragische Involviert-sein in die deutsche Geschichte nicht anzunehmen, obwohl es unabweisbar ist, besagt, es zu verdrängen – mit der Folge, die schon Horkheimer/Adorno dargelegt haben, daß das Verdrängte in pervertierter Form wiederkehrt. Die Ausschreitungen, vor denen wir erschrecken und denen wir mahnend, warnend, demonstrierend entgegentreten – Ausbrüche von Fremdenhaß, neonazistische Umtriebe: sie seien eben das Produkt der aufklärerischen, »entsorgenden« Abweisung unseres tragischen Bezugs zu unserer Geschichte. Und weiter noch: diesen tragischen Bezug nicht anzunehmen, werde eine neue Tragödie produzieren, die »künftige Tragödie«, von der der Essay spricht (vgl. S. 205). Es wäre eine Tragödie zweiter Potenz, Tragödie des nicht angenommenen Tragischen.

Was macht diese Sätze und diese Argumentation so problematisch, daß sie einen Aufschrei der öffentlichen Meinung ausgelöst haben, während zum Beispiel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* am 27. Januar 1995 zum Tag der Befreiung von Auschwitz vor 50 Jahren das Analoge zu lesen war, ohne daß irgend jemand Anstoß daran genommen hätte. Christian Meier schreibt dort:

»Wir stecken im zweiten großen Generationswechsel nach 1945, die zeitliche Distanz wächst. Unser Leben hat längst eine neue Normalität angenommen, viele Unterschiede zu andern Ländern haben sich eingeebnet. Es ist, so scheint es in der Regel der Tage, nicht recht einzusehen, warum diese Vergangenheit uns noch stören soll. Sie tut es aber, sie vergeht auch jetzt nicht. Zu viel ist durch Auschwitz verletzt worden, zu tief sind die Wunden, die es schlug. Zu schwarz ist der Schatten, der sich von dort her

⁷ Botho Strauß, *Paare, Passanten*, München 1981, S. 115.

auf unsere Geschichte legt. Nicht zuletzt deswegen fehlt es uns so sehr an Vertrauen, zumal zu uns selbst. . . .

Nachdem mehr als 45 Jahre von dem zu ziehenden Schlußstrich die Rede ist, sollte man aufhören, darauf zu hoffen. Die Belastung durch dieses Stück Geschichte ist nicht vorläufig, sondern endgültig. Es ist nicht so, daß wir »noch nicht wieder« ein unbefangenes Verhältnis zu unserer Vergangenheit haben, sondern wir werden es nicht mehr gewinnen. . . .

Seitdem das geschehen, indem sich das als möglich erwies, ist eine neue Stufe menschlicher Fähigkeiten erreicht, also die Welt verwandelt. Dieses Ereignis hat, wie wenige, eine geradezu mythische Qualität für die Menschheit insgesamt, besonders aber für die Juden (wie Roma und Sinti) und für die Deutschen. «

Was unterscheidet diese Ausführungen von Botho Strauß' Essay? Meier erkennt Auschwitz weltverwandelnde, insofern mythische Qualität zu und spricht als Folge von »bleibender Belastung« für die Deutschen. Strauß' Essay spricht von »maßloser Schuld«, die den Deutschen bleibt als sakralem (insofern auch »mythisch« nennbarem) Verhängnis und von Tragik als Konzept, hiermit umzugehen. Das heißt, Meier spricht, wenn er Mythisches beruft, von den Nazi-Verbrechen selbst (die der Vergangenheit angehören), während Strauß' Essay das »sakrale Verhängnis«, ebenso die Tragik nicht auf die vergangenen Nazi-Verbrechen bezieht, sondern auf den Bezug der Deutschen zu diesem Kapitel ihrer Geschichte. Mithin erfolgen die Aussagen hier auf einer transzendentalen Ebene, wo es nicht um den Gegenstand, sondern um die Weise der Erkenntnis des Gegenstandes, also unseres Bezugs zu ihm, geht. Und für diese Ebene gilt die Rede vom »Wiederanschluß« an die mythische Zeit als »religiöse oder protopolitische Initiation«. Das ist schon eine Weise, die kritisierte »Entsorgung« des Unheils zu verweigern: nicht das Faktum der Verbrechen, das die Täter der bald schon verstorbenen Generation belastet, sondern unseren Bezug zu diesen – hier und jetzt und bleibend – »unter das tremendum« zu stellen. Damit kann das Unheil nicht mehr distanziert werden. Ein Zweites kommt hinzu. Gerade weil es nicht um den Gegenstand, sondern transzendental um unseren Bezug zu ihm geht, muß der Argumentierende auch den (politischen, geistesgeschichtlichen, psychologischen) Ort angeben, an dem seine Argumentation steht. Diese Ortsbestimmung des vorgetragenen Arguments aber ist wohl das Ärgernis des Essays.

Tragisch schuldhaftes Involviert-sein in die Nazi-Vergangenheit als weiterhin für uns gültig-abzuweisen oder hiervon zu entlasten, wird als aufklärerische Strategie dargestellt, also gehört das Beharren auf dieser Tragik zur Gegenauflärung. Die politische Linke betreibe gesellschaftliche »Entsorgung« des Tragischen, ergo steht die Negation dieser Strategie am Ort der politischen Rechte usw. Wozu diese Ortsbestimmungen, auf

die die schrillen Reaktionen absehbar waren mit der Folge, daß dem Sprechenden nicht mehr zugehört würde?

Das vorgetragene Argument, Beharren auf tragisch-schuldhaftem Verstrickt-sein der Deutschen in die Nazi-Geschichte, ist gegen »entsorgende« Funktionalisierung nicht gefeit. Das hat früh schon Dürrenmatt erkannt, aber einen nihilistischen Schluß daraus gezogen. Die Schuld der Vergangenheit auf sich zu nehmen, man denke an Ill im *Besuch der alten Dame*, trifft bei Dürrenmatt auf keine glaubwürdige Instanz des Rechts. Die zurückgekehrte Rächlerin kann hierfür nicht stehen, ebensowenig die korrumpierbaren Mitmenschen. Die tragische Konstellation hat sich verkehrt. Es trifft nicht eine paradoxe Verschränkung von Unschuldig- und Schuldig-sein auf eine glaubwürdige Rechtsordnung (oder setzt eine solche), die Schuld ist vielmehr zweifellos, aber es gibt für sie keinen Rechts-Ort. So bleibt Ill nur die einsame, existentielle Setzung seiner Schuld ohne Sinnzuspruch von außen, dies sein tragischer Rang. Aber er mästet nur die Falschen. Dürrenmatt folgerte hieraus, daß die Tragödie für unsere Wirklichkeit keine Erschließungskraft mehr habe.⁸ Botho Strauß' Essay läßt uns verstehen, warum diese Folgerung gerade in Deutschland so mächtig gezündet hat. Denn ist die Tragödie verabschiedet, kann auch kein tragisch-schuldhaftes Verstrickt-sein in die eigene Geschichte mehr zugemutet werden. So werden Germanisten zu Wasserträgern der politischen Entsorgung. Dürrenmatt hat auch die theatralische Konsequenz seiner Verabschiedung der Tragödie auf die Bühne gebracht. Ist die Konstellation der Tragödie verkehrt, kann auch ihr einst konstitutives Element, der Chor, nur noch verkehrt (pervertiert) berufen werden: der »Schlußchor« des *Besuchs der alten Dame*, ein Chor, der sich daran mästet, daß sein Protagonist Tragik zu setzen versucht.

Wie also verhindern, daß das geforderte Sich-Hineinstellen in einen tragischen Geschichtszusammenhang nicht wieder die Falschen mästet, etwa die »Entsörger«, deren Akzeptanz weiter bestehender schuldhafter Verstrickung darin besteht, mit den Fingern auf die zu weisen, die diese Position nicht einnehmen? Letzteres benennt der Essay in dem Phänomen, daß der (linke) »Mainstream« das rechtsradikale Rinnsal stetig zu vergrößern« suche (vgl. S. 205). Hier hat die provozierende Ortsbestimmung der eigenen Argumentation (als gegenauflärerisch und rechts) ihre Funktion. Das völlig Neue an Botho Strauß' Essay erschließt sich darin, daß der Sprechende mit dieser Ortsbestimmung sich dem Unverarbeiteten, Verdrängten, Falschen selbst aussetzt, das er als Konsequenz der Abweisung des Tragischen aufzeigt. Er fordert es heraus, zieht es auf sich und läßt

⁸ Friedrich Dürrenmatt, Theaterprobleme, in: F. D., Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 24, Theater. Essays, Gedichte und Reden, Zürich 1980, S. 62 passim.

sich von ihm als Autor zerreißen. Das eröffnet dem Publikum die Chance einer Katharsis im Aristotelischen Sinn, womit das publizistische Setting insgesamt – Spiegel-Essay und publizistisches Echo – zu einer mythischen Handlung wird mit dem Publikum als rasendem Chor (vor dessen Bändigung durch die Ordnung der Tragödie), der ein Opfer braucht, um an ihm sein eigenes Unverarbeitetes abzureagieren. Seinen Verweis auf das Tragische beschließt der Essay mit den gleichfalls schwer inkriminierten Sätzen:

»Rassismus und Fremdenfeindlichkeit sind ›gefallene‹ Kultureidenschaften, die ursprünglich einen sakralen, ordnungsstiftenden Sinn hatten« (S. 205).

Es gibt den Kult nicht, der tragisches Verstrickt-sein in die Geschichte bejaht. Es gibt nur den entsorgenden aufklärerischen Mainstream und die mit der Verdrängung des Tragischen pervertierte Kultureidenschaft zum Beispiel in den Symptomen des Fremdenhasses oder neuer antijüdischer Ausschreitungen. Um dies Tragische wiederzugewinnen, reinszeniert der Essay den Kult, aus dem die Tragödie hervorgegangen ist, das Zerreißen eines Opfers, wenn die Stadt in Aufruhr ist (im Essay: *Die Wirklichkeit blutet wirklich jetzt* [S. 205]), wobei der Sprechende des Essays sich selbst als dies Opfer anbietet. Die Konstellation kann als Umkehrung der *Bakchen* des Euripides begriffen werden, aber nicht als ein fiktives, sondern als ein reales Geschehen. Wird dort der ›Aufklärer‹ Pentheus von den rasenden Anhängerinnen des Dionysos, darunter seiner eigenen Mutter, zerrissen, so wird hier der Sprechende des Essays als Wortführer eines Anschlusses an tragisch-dionysische Welterfahrung von denen zerrissen, die er selbst in eine Mania der ›Aufklärung‹ versetzt hat. Der Essay benennt die Kulthandlung auch zugleich, indem er sie in Gang setzt. Denn auf den Passus über die ›gefallenen Kultureidenschaften‹ folgt ein längeres Zitat aus René Girards Buch über *Das Heilige und die Gewalt*, worin das Zerreißen eines Opfers als ebensolche Gründungsgewalt einer Gemeinschaft beschrieben und betont wird, daß das Opfer anschließend zum Gegenstand der Verehrung werde, da es die Gemeinschaft von ihrem Unverarbeiteten befreit hat. So wird das Opfer zu einem »metabolischen Gefäß« (S. 205). Die griechische Tragödie deutet Girard dann, was der Essay nicht mehr zitiert, als gebändigte Wiederholung dieses Aktes.

Der Essay *Anschwellender Bocksgesang* wird damit als Teil einer Tragödie kenntlich, worin sein Lesepublikum die Position innehat, hier und jetzt den ursprünglichen Part des Chors auszuagieren. Der Sprechende des Essays erweist sich dann als der Protagonist, der das Unverarbeitete, Falsche auf sich zieht, das im Gefolge des verdrängten tragischen Geschichtsbezugs angewachsen ist, damit der Chor sich hiervon reinige und zu tragischem Geschichtsbezug fähig werde. Mit Blick auf diese Pragmatisierung

des Essays als Teil einer hier und jetzt sich vollziehenden Tragödie war es geboten, Botho Strauß als den Inszenator des Ganzen vom Sprechenden des Essays, Botho Strauß in Autor-Position, zu unterscheiden. In der letzteren wird er »zerrissen«, ist er für seinen ›Chor‹ nun erledigt. In seiner Antwort auf die Reaktionen, die sein Essay provoziert hat, deutet Strauß diese Inszenierung einer Tragödie an: durch einen Verweis auf die psychopathologische Einbindung aller Beteiligten und mit der Bemerkung, daß das Publikum sehr genau den im Essay angelegten Part gespielt habe:

»Es ist so gut wie unmöglich, Anmerkungen zur Psychopathologie deutscher politischer Befangenheiten zu machen, ohne selbst in sie verstrickt zu werden. Hier ist niemand Arzt, sondern alle sind Leidende, Befallene. . . . [Wer den Autor nun als Antisemiten, Neonazi und ähnliches schmähe, müsse jemand sein] der beinahe willenlos öffentliches Gerede durch den eigenen Mund rauschen läßt, ganz so wie es in jenem inkriminierten Artikel als eine der gespenstischen Entwicklungen einer aufgeklärten Gesellschaft benannt wurde.«⁹

Für und mit der ›Polis‹ Deutschland, die mit ihrer Vergrößerung und mit der gleichzeitigen Krise ihrer einzigen Legitimation, die sie ausgebildet hat, der ökonomischen Prosperität, gefährlich ins Schlingern geraten ist, für und mit dieser Polis also hat der Essay *Anschwellender Bocksgesang* eine kathartische Tragödie in Gang gesetzt, die noch nicht zu Ende ist. Die ganze Republik ist das Theater, die ›aufgeklärten‹ Intellektuellen, die das Tragische längst ›entsorgt‹ haben, vollziehen den Part des in ›Aufklärungs-Mania‹ agierenden, zerreißenen Chors, der Sprechende des Essays ist das Opfer, das real (als Autor) zerrissen wird. Was sich so vollzieht, ist eine Wiederkehr der Ursprungshandlung der Tragödie, ist ein Theater der Präsenz,¹⁰ für das der aktivere Chor steht, insofern er Handeln nicht darstellt, sondern vollzieht und dies Handeln die Ursprungshandlung des Chors ist (vor deren apollinischer Bändigung). So geschieht in diesem Stück zugleich, was der Sprechende auf der Ebene der erörterten Gegenstände einklagt: »Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit . . . , von mythischer Zeit« (S. 204).

Dieses Theater geht einen entscheidenden Schritt weiter als das Nietzsches, dessen Tragödienverständnis es doch zugrunde legt. Denn was Nietzsche auf der Ebene der erörterten Gegenstände läßt, sein Entwurf der

⁹ Botho Strauß, *Der eigentliche Skandal*, in: *Der Spiegel* 48, 1994, Nr. 16, S. 168.

¹⁰ Als Fluchtpunkt des Theaterschaffens von Botho Strauß habe ich dies dargelegt in: *Verf., Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992 (Kapitel: *Der Ursprung als Ziel: Botho Strauß' Theater mythischer Gegenwart* (»Der Park«; »Kaldewey Farce«, »Schlußchor«) und in: *Verf., »Beginnlosigkeit« – »Schlußchor« – »Gleichgewicht«: Der »Sprung« in der deutschen Nachkriegsgeschichte und Botho Strauß' Jakobinische Dramaturgie*, in: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, H. 2, S. 245–265.

Tragödie als Bejahen dionysisch-tragischer Weltsicht in apollinischer Objektivierung, das vollzieht das ›Theaterstück‹ *Anschwellender Bocksgesang* zugleich, indem es davon spricht. Wenn Nietzsche später in seiner Selbstkritik der Tragödienschrift anmerkt: »hier sprach . . . etwas wie eine mystische und beinahe mänadische Seele, die mit Mühsal und willkürlich, fast unschlüssig darüber, ob sie sich mittheilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt. Sie hätte *singen* sollen, diese ›neue Seele‹ – und nicht reden!«,¹¹ so leistet der *Anschwellende Bocksgesang* eben dies: Wiederanschluß an tragische Welterfahrung nicht nur zu fordern, sondern tragisch in die Gegenwart zu holen. Die Berührung mit Nietzsches Tragödienschrift klärt auch die Positionen des Essays. Die ›Genaufklärung‹, der er das Wort redet, wird, von Nietzsche aus gelesen, als Hinwendung zu tragisch-dionysischem Weltbezug kenntlich, an den aufgeklärten Intellektuellen steht dann zur Debatte, was Nietzsche als ›Sokrates und die Folgen‹ beschreibt.

Das Theaterstück *Anschwellender Bocksgesang* hat die ›Geschlossenheit der Repräsentation‹ aufgebrochen, den immer entzogenen Fluchtpunkt aller Theaterexperimente Artauds.¹² Es repräsentiert, das heißt verweist nicht, so unterläuft es die Erfahrung, daß alles Verweisen abweisbar ist:

»Traurig macht es, daß man dies alles weiß und altes Weistum abweisbar ist« (S. 205).

Bleibt zu fragen, welchen Platz die Tragödie *Anschwellender Bocksgesang* als ein Theater der Präsenz im Schaffen von Botho Strauß hat. So singularär dies Stück ist, so prominent sein Platz. Mit ihm tritt ins Licht, worauf Strauß' Theaterstücke mit ihren mythologischen Spielen als ihre Dunkelstelle (ihren Fluchtpunkt als Leerstelle) schon immer gespannt waren. An zwei Beispielen sei dies erläutert.

Kalldewey, Farce (1981) erweist sich, vom *Bocksgesang* aus betrachtet, als konsequentes Theater progressiven Verdrängens tragisch-dionysischer Welterfahrung. Es entfaltet sich aus dem Fehlen eben dessen, was der *Bocksgesang* verwirklicht. In der Schlußpassage des Stücks wird dies auch ausgesprochen, wenn der Mann dort erläutert (nachdem laut Regiebemerkung auf Erklingen des Zauberflöten-Motivs hin die vier Spieler sich von ihren Rollen lösen, sich entspannen):

¹¹ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Vorwort: Versuch einer Selbstkritik), in: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1, Berlin 1980, S. 15.

¹² Im Sinne der Interpretation von Derrida: Jacques Derrida, Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation, in: J. D., Die Schrift und die Differenz, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt/M. 1985, S. 351–379.

»Es war dies nur ein Spiel mit tieferen Spielen.
Nicht wirkliche Magie . . .« (KF, S. 110).¹³

›Wirkliche Magie‹ würde verlangen, daß Spielhandlung als Vollziehen des magischen Wortes und das hierdurch Vorgestellte zusammenfielen, also nicht das eine das andere repräsentierte, sondern Anwesenheit, Präsenz des Berufenen im Akt der Berufung statthätte. Statt dessen haben die abgelaufenen Spiele die magischen Handlungen nur nachgespielt. Ungewiß bleibt, auf welche der abgelaufenen Spiele sich dieser Kommentar erstreckt. Die potenzierten Spiele im Spiel des III. Aktes können gemeint sein, aber auch schon das Spiel des II. und des I. Aktes, wobei der letztere nochmals in eine Rahmenhandlung (Trennung eines Paares) und Binnenhandlung (Zerreißen eines Mannes durch drei Frauen) auseinandertritt. Wenn die Figuren in der Schlußpassage aus den potenzierten Spielen im Spiel heraustreten, gelangen sie nicht eindeutig auf die Ebene der anfänglichen Rahmenhandlung. Denn dort gab es nur Mann und Frau; die beiden weiteren weiblichen Figuren, K und M, treten erst in einem von der Rahmenhandlung abhängigen Spiel im Spiel ersten Grades auf. Wir befinden uns aber auch nicht eindeutig auf solch einer abhängigen Spielebene, da die Dialoge der Eingangs- und Schlußpassage sich wie Vorwort und Nachwort entsprechen. Das Stück beginnt mit den Sätzen:

»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)« (KF, S. 7).

Die entsprechende Schlußpassage:

»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)« (KF, S. 112).

Beide wollen nicht das letzte Wort haben, beide vertauschen ihre Sätze über Kreuz (nachfolgend auch die Sätze »Ich danke Dir, Ich liebe dich«, wechselnd einmal vom Mann, einmal von der Frau gesprochen). Das verweist nicht auf Abschluß, sondern auf ewiges Wiederholen. Von solchem wird im Zwischenakt gesprochen, wenn Mann und Frau durch eine »Lücke in der Natur der Dinge« (KF, S. 72) blicken:

¹³ Zitate aus ›Kalldewey, Farce‹ werden nachfolgend im Text (mit der Sigle KF) nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt ist: Botho Strauß, Kalldewey, Farce, München 1981 (dtv 10346).

»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. . . . Und wiederum von vorn und noch einmal das Ganze. Du siehst: der Rest ist Theater. Der letzte unserer magischen Versuche, die Angst uns auszutreiben« (KF, S. 73).

Aber auch diese Spielebene kann die anderen Theater-Spiele der Figuren nicht sicher begründen. Denn die beiden, die dem Spiel zusehen, sind sich nicht sicher, der ewigen Wiederholung entronnen zu sein; ihr Zusehen könnte auch Teil des ewigen Spielens sein. Zuletzt finden die Figuren zur heutigen Reaktion auf solchen Einblick: »sich krank schreiben lassen« (vgl. KF, S. 75). Als Patienten aber in der Kur eines fragwürdigen Therapeuten treten die Figuren dann im nächsten Akt auf.

So verweigert das Stück jeden möglichen archimedischen Punkt jenseits seiner Spiel im Spiel-Strukturen, der erlauben würde, die Spiele in einem Begründungszusammenhang zu ordnen. Das Spielen erhebt sich über einem grundlegend Entzogenen; hierin ist es beispielhaft für Strauß' Theaterstücke überhaupt. Was wir vorfinden, sind immer schon Spiele im Spiel, die anstelle eines Entzogenen stehen und dieses weiter distanzieren. In *Kalldewey, Farce* wird es »wirkliche Magie« genannt: ein Theater, das »reale Präsenz« verwirklichte (um George Steiners Kunsttheorie zu zitieren, mit der sich Botho Strauß emphatisch identifiziert hat),¹⁴ Theater, das – mit den Worten des *Anschwellenden Bocksgesangs* – Wiederanschluß an »die lange Zeit, die unbewegte«, an die »mythische Zeit« (S. 204) leistete. In *Kalldewey, Farce* ist dieser »Fluchtpunkt« des Theaters noch rein innertheatergeschichtlich entworfen, als Fortführung der Experimente der Theateravantgarde (von Wagner über Reinhardt zu Artaud), die »Geschlossenheit der Repräsentation«, als das konstituierende Prinzip von Theater, aufzubrechen. Die Spiele in *Kalldewey, Farce* sind kompensatorische Spiele. An wessen Stelle sie stehen, wird erst der Essay explizit machen. In *Kalldewey, Farce* bleibt es ein grundlegend Entzogenes, das dann auch nur im Entzug benannt werden kann, im Markieren von Brüchen, die den Satz einer Figur literarisch umsetzen: »Durch diese Wunde sieht man alles« (KF, S. 8). Als eine solche »Bruchstelle« erweist sich das Motto zur ersten Szene des ersten Aktes. Ungewiß bleibt, worauf es sich bezieht: auf die erste Szene? auf den ersten Akt insgesamt? auf das gesamte Stück?

¹⁴ Vgl.: Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*. Nachwort, in: George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München, Wien 1990, S. 303–320.

Es ist aber weder ein Untertitel zum ganzen Stück, noch zum I. Akt. »Der Schlaf der Liebe gebiert Ungeheuer« (KF, S. 7): Zitiert wird damit natürlich Goyas *Capricchio Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*. In der Szene geschieht aber nichts Ungeheuerliches; ein Paar trennt sich, sehr moderat, offenbar liebend, im schönen »Einvernehmen«. Das Ungeheuerliche, daß ein Mann durch »rasende Frauen« zerrissen wird, geschieht erst zwei Szenen später. Wenn das Motto hierauf anspielt, hätte es dem gesamten ersten Akt zugeordnet werden müssen. Worauf »Schlaf der Liebe« zu beziehen ist, bleibt auch ungewiß. Auf die Ausbrüche von »Aggression in der zweiten und dritten Szene? Oder ist die Argumentationsstruktur der *Dialektik der Aufklärung* zu unterlegen, nach der es gerade die moderate, »sozialverträgliche« Trennung in der ersten Szene ist, die – als Akt, der ein hohes Maß an Selbstunterdrückung verlangt – kompensatorische Reaktionen produziert? Dann wäre das Motto als Widerspruch zu Goya aufzufassen: nicht der Schlaf der Vernunft, sondern die Vernunft selbst, der »vernünftige«, der moderate Umgang mit den Leidenschaften, ist es dann, der als »Schlaf der Liebe« das Ungeheuerliche produziert. Ein Satz aus Goethes *Italienischer Reise*, den Goethe auch unter die *Maximen und Reflexionen* aufgenommen hat – geschrieben mit Blick auf den nahen Abschied von Rom –, kann dies weiter erhellen (kann zugleich als weitere Anspielung im Motto mitgehört werden):

»In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn, man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen.«¹⁵

Den »Wahnsinn« der Trennung »auszubrüten«: das wäre ein nicht vernünftig moderiertes Ende der Liebe. *Kalldewey, Farce* zeigt die Spiele, die gespielt werden, anstelle dieses Wahnsinns. Im I. Akt sind es Spiele der Mythenzitation. Nach Verweisen auf die Zauberflöte und auf Ovids Fassung des Orpheus-Eurydike Mythos in der 1. Szene werden in der dritten drei Mythen ineinander verschränkt, die im Zerreißen eines Mannes kulminieren: Orpheus, der von Mänaden zerrissen wird, das analoge Ende des Pentheus in Euripides' *Bakchen* sowie Marsyas, dem von den Musen auf Befehl Apolls die Haut abgezogen wird. Die Funktion dieser Mythen-Wiederholungen wird von der Frau benannt, nachdem sie die zerrissenen Stücke des Mannes in eine Waschmaschine gestopft hat:

»Es hat *mich* erwischt. Zum Glück. Hab auch – hab auch das Geschenk meines Gottes in Stücke gerissen wie der Wolf das Lamm. – Na komm.

¹⁵ *Italienische Reise*, in: Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 11, München 1988, S. 531; gleichlautend übernommen in: *Maximen und Reflexionen* Nr. 1257, in: Hamburger Ausgabe, Bd. 12, München 1988, S. 534.

Wir sind doch keine Kohleschipper. Wir waschen uns die Haare nicht, weil sie schmutzig sind, sondern weil's hygienisch ist« (KF, S. 40).

Aus Katharsis ist schon Hygiene geworden: nicht Reinigung von Leidenschaften, die noch blutige Gewalt ausübten, vielmehr vorbeugendes Keimfrei-halten. Immerhin hat dieses Wiederholen von Mythen den Schrecken aber noch erinnert, der in diesen schon gebannt ist. Der II. Akt gibt ein Stellvertretungsspiel zweiten Grades: »vom Mythos zur Psychologie«, um mit Thomas Mann zu sprechen. Das gleiche Personensetting hat nun »alles«, wie eine Figur kommentiert, »in die Sinnproduktion gesteckt« (KF, S. 50), das heißt in den therapeutisch aufbauenden Umgang miteinander. Selbstunterdrückung, die hierfür permanent verlangt wird, macht anfällig für den, der sich herausnimmt, das Unterdrückte (am Beispiel des Obszönen) auszusprechen, die Figur des Kalldewey. Hierzu wird später erläutert:

»... dem [gemeint: Kalldewey] sind wir hinterher. Mit seiner Flöte zog er uns das Ungeziefer von der Seele und ertränkte es im Vergessensfluß. Doch dann glaubte er sich um seinen gerechten Lohn betrogen und er entführte uns ... und schloß uns ein in diesen Berg [wo nun die Komödie ewig weitergespielt wird]« (KF, S. 72 f.).

Was wäre der »gerechte Lohn« für Kalldewey gewesen? Ihn zu einem Gott zu machen? Dazu erheben die Figuren ihn ja. Er hat von den Symptomen der ständigen Verdrängung befreit. Die Figuren haben dies aber offenbar als perfektere Hygiene angenommen, nicht als Chance, sich dem Verdrängten wieder zu öffnen, dem »Wahnsinn« der Liebe. War dies gegenüber dem mythologischen Spiel ein kompensatorisches Spiel zweiten Grades, so erscheinen die Figuren im III. Akt in therapeutischen Spielen unter Anleitung nur noch eines Ersatz-Kalldewey, mithin in kompensatorischen Spielen dritten Grades (»Schnell, schnell! Weiter, weiter! Spielen, spielen!« [KF, S. 97, vgl. S. 104], kommentiert dies eine Figur).

Das Stück stellt den Bezug zu tragisch-dionysischer Welterfahrung nur ex negativo vor, in fortschreitend hygienischer gemachten kompensatorischen Spielen. Wurde in Athen einst nach drei Tragödien ein Satyrspiel (in diesem Sinne eine »Farce«) gegeben, so erscheinen hier die Tragödien selbst schon – mythologisch, psychologisch und therapeutisch – zur Farce gedämpft. Hierin wird eine Grundstruktur der Stücke von Botho Strauß kenntlich. Wie vor ihm Nietzsche und Heidegger leistet er mit seinen Stücken eine Fundamentalkritik unserer hygienisch gemachten, von aller Tragik entsorgten Welt. Im *Anschwellenden Bocksgesang* hat er lediglich den politischen Gehalt dieses aufklärerisch-entsorgenden Umgangs mit dem Tragischen auf den Bezug der Deutschen zu ihrer Geschichte angewandt. Allerdings zeigt er das Verfehlt dann nicht mehr nur auf, sondern

versucht, der hygienisch moderierten »Katharsis« die ursprüngliche in einem Theater der Präsenz entgegenzusetzen.

Ein wichtiger Zwischenschritt auf diesem Weg ist das Drama *Schlusschor* (1991, zehn Jahre nach *Kalldewey, Farce* und zwei Jahre vor dem *Anschwellenden Bocksgesang* erschienen). Das Stück verknüpft die Frage nach einem Theater der Präsenz, des Wiederanschlusses an die mythische Zeit, mit den politischen Umstürzen seit 1989, die wiederum zusammengebracht werden mit dem Konzept der »Emergenz« aus der Chaostheorie:¹⁶ unvermitteltes, nicht ableitbares Auftreten von Neuem in einem durch und durch determinierten System, das für solche Freiheit eigentlich keinen Raum hat – die reziproke Struktur zu Tragik als Hereinnehmen des Determinierten, also dessen, was nicht in Rechnung gestellt werden kann, in den Raum der Freiheit. Die gesellschaftlichen und politischen Umstürze nach 1989 spielen Botho Strauß die Erkenntnis zu, daß die gesuchte Transzendierung der linearen, teleologisch gerichteten Zeit, eben der »Wiederanschluß an die mythische Zeit«, zwei Verwirklichungsmöglichkeiten hat: unbewegte Zeit oder reiner Augenblick (das emergente Ereignis). Im Band *Beginnlosigkeit* wird hierzu ausgeführt:

»Jede Stunde besitzt derart eine Lücke, durch die – bei unglücklichem Verlauf – die ganze Zeit abstürzen könnte. Das Gewärtigen [erläutert als: »gefaßt sein auf«, etwas zwischen »erwarten« und »vergegenwärtigen«, eine besondere Form der Präsenz, eigentlich die Aura vor dem Ereignis] 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 Verglühen im Jetzt ist sein Einleuchten.«¹⁷

Die Frage des *Bocksgesangs* nach angemessenem Umgang mit dem, was jenseits des aufklärerisch-entsorgenden, teleologischen Zeitbezugs liegt, das ist Anerkennen des bleibenden tragischen Involviert-seins der Deutschen in ihre Geschichte, wird in *Schlusschor* vom emergenten Ereignis her, aber noch nicht mit dem Akzent auf tragischem Geschichtsbezug, ent-

¹⁶ Diesen Zusammenhang stellt Botho Strauß im Jahr zuvor schon im o. a. Nachwort zu George Steiner her (a. a. O., Anm. 14, S. 305). Zu Botho Strauß' Auseinandersetzung mit der Chaos-Theorie: Gerhard Neumann, Gedächtnis-Sturz, in: *Akzente* 40, 1993, H. 2, S. 100–114; Willy Riemer, Problematik des Ursprungs. Kosmos und Chaos in Botho Strauß' »Beginnlosigkeit«, in: *Weimarer Beiträge* 40, 1994, H. 2, S. 316–320; Verf., Diffuse Form und Begrädnungsdelerium: Das »Ereignis« der Chaosforschung im Schaffen von Botho Strauß, in: Thomas Wägenbaur (Hrsg.), *Komplexität und Selbstorganisation. »Chaos« in Natur- und Kulturwissenschaft*, Tübingen 1996.

¹⁷ Botho Strauß, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München 1992, S. 129.

wickelt. Drei Versuchsanordnungen werden durchgespielt, drei Mal die Frage entfaltet, wie das unvermittelte, unableitbare Ereignis in ein geschlossenes, determiniertes System integriert werden kann. In allen drei Akten wird das Ereignis mit dem Ruf »Deutschland!« vergegenwärtigt, wobei in jedem Akt ein Versehen im Zentrum der Handlung steht: der Fotograf hat den Chor beim Ruf »Deutschland!« nicht fotografiert, zugleich nicht beachtet, daß eben der Rufer auf dem Gruppenbild von einer anderen Person verdeckt wurde (Akt I). Aktäons Blick auf die nackte Diana wiederholt sich zwischen zwei heutigen Menschen (Akt II); der Mann will abweisen, was er erhalten hat: absolute Gegenwart, »mehr als jede Geschichte, die Mann und Frau gemeinsam haben. Anfang und Ende auf einmal« (SCH, S. 39).¹⁸ Dies Ganze will der Mann in eine Liebesgeschichte auseinanderlegen, zugleich lehnt er tragische Schuld ab (»Es tut mir leid. Es war ein Versehen. So etwas kann passieren« [SCH, S. 37]), die Frau beharrt jedoch auf Schuld (»Kann [passieren]. Darf aber nicht« [SCH, S. 37]) und führt auf neuem Wege das Ende des mythischen Aktäon herbei. Im III. Akt wird dann die Öffnung der Berliner Mauer als politisches Versehen (SCH, S. 73) parallelisiert mit dem Versehen der Figur Anita, die im Zoo den Liebesblick eines Adlers auf sich gerichtet glaubt und sich mit ihm als allegorischem Staatswappen zu vermählen sucht, als würdigere »Ankunft« (vgl. SCH, S. 96) des Neuen im Kontrast zur Vereinigungseuphorie ihrer Umwelt. Absolute Gegenwart steht zur Debatte in einem medialen (Fotografie), einem mythologischen und einem allegorischen Spiel, das an der erstrebten Präsenz jedoch stets scheitert, sich ihr gerade nicht öffnet, vielmehr sich ihr in drei Spielarten verschließt. In unserem Zusammenhang ist der I. Akt von Interesse, die Behandlung des Chors, den Botho Strauß hier als Teil der vorgestellten Welt (das heißt nicht in der Position des Chors der antiken Tragödie) auftreten läßt.

Der Chor (»ein kleines Betriebsjubiläum . . . , ein kleiner Ausflug des Historischen Seminars . . . , ein kleines Klassentreffen« [SCH, S. 30]) öffnet sich dem Ereignis gerade nicht, will sich vielmehr dabei nur genießen. So erträgt er es nicht, daß er notwendig nie im Augenblick fotografiert werden kann, da das Unableitbare geschieht. Noch weniger erträgt er, daß der Fotograf die These des »Radikalen Konstruktivismus«, wonach es die Phänomene der Natur (zum Beispiel das Licht) nicht an sich gibt, sondern nur für einen Beobachter, auf ihn anwendet:

»Sein ist Gesehenwerden. Selbst Gott der Allmächtige konnte nicht darauf verzichten, sich zu offenbaren. Das ganze große Universum konnte

¹⁸ Zitate aus Schlußchor werden nachfolgend (mit der Sigle SCH) im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt ist: Botho Strauß, Schlußchor. Drei Akte, München 1991.

nicht darauf verzichten, ein Wesen hervorzubringen, das es beobachtet. Und selbst Sie, werde Damen, Herren, verzehren sich nach dem einen Auge, das Sie überblickt, das Ihre wahre Gestalt ans Licht befördert! Erkann-te wollen Sie sein!« (SCH, S. 28)

Auf diese radikale Infragestellung – das emergente Ereignis negiert ihm die übergeordnete Position des Beobachters und damit die Wirklichkeit selbst – auf diese radikale Infragestellung reagiert der Chor mit Vernichtung des Fotografen:

»Deutschland! Knien! Abwärts! Erde! Abwärts! Schneller! Flach! Abwärts! Liegenbleiben! Mund auf! Augen starr! Kein Mucks mehr! Atem aus! Kein Mucks! Atem stop! Atem Ende! Licht aus!« (SCH, S. 29)

Im Fortgang der Szene wird gezeigt, was an die Stelle der nicht geleisteten Öffnung zum Ereignis, zur Präsenz statt der Repräsentation, tritt. Eben die aufklärerisch politische Entsorgung, hier in der Weise emphatischer Solidarisierung mit dem Leiden der Welt. Die Ersatzfotografin fragt den Deutschland-Rufer des Chors:

- »Die Frau (während sie durch den Sucher blickt) Wie geht es dir,
Johannes?
M 8 Och, geht so.
Die Frau Die elende Zeit ist über dich gekommen. Du hast alle Freun-
de verloren, dein Beruf ist aus, deine Frau hat sich bitter an
dir gerächt. Die Kinder sind aus dem Haus und haben dich
längst vergessen. Du willst nicht leiden?
M 8 Woher weißt du das alles?
Die Frau Das sehe ich. Solche wie dich spür ich überall heraus. Sol-
che, die sich gern was vormachen . . .
M 8 Warum sagst du das? So schlimm steht es doch auch wieder
nicht um mich.
Die Frau Du siehst, wie die Erde verdirbt und die Güter der Erde un-
gerecht verteilt werden – und du willst nicht leiden?
M 8 Ich kann doch nicht immerzu daran denken!
Die Frau Das mußt du aber.« (SCH, S. 31)

Mit dieser Fotografin ist der Chor einverstanden: »An jedem Handgriff hat man seine Freude. Gnadenlos präzise!« (SCH, S. 32)

Der Sprecher des *Anschwellenden Bocksgesangs* steht zwischen dem Fotografen des *Schlußchors*, der dem Chor die Wirklichkeit bestreitet und der Fotografin, die Öffnung zu anderer, tragischer Geschichtserfahrung umleitet in emphatisches Leiden mit der Welt. Was das Drama *Schlußchor* aber im Raum der Repräsentation hält, den Chor selbst und dessen Vernichtungsakt an seinem Fotografen, das bringt der *Anschwellende Bocksgesang* auf ein Theater der Präsenz, das den mythischen Akt hier und jetzt

wieder sich ereignen läßt, als Part des ins Große erweiterten Chors – um der ursprünglichen statt einer hygienisch gemäßigten Katharsis willen. Bis heute steht die Aufnahme dieses zumindest in der deutschen Geschichte wohl weitestgehend entgrenzten Theaterstücks aber noch an dem Punkt, da dem Sprecher des Essays als seinem Protagonisten von seinem Chor die Befehle entgegenschleudert werden: »Abwärts! Liegenbleiben! ... Kein Mucks mehr! ... Licht aus!« (SCH, S. 29)