

Urválek, Aleš

Botho Strauß als Theaterkritiker : zur Revision eines Bildes

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2002, vol. 16, iss. 1, pp. [139]-170

ISBN 80-210-2936-6

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105834>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALEŠ URVÁLEK

BOTHO STRAUß ALS THEATERKRITIKER Zur Revision eines Bildes

Bereits Ende der 60er und Anfang 70er Jahre, als sich Botho Strauß (geb.1944) Schritt für Schritt in die Geschichte der deutschen Literatur einzuschreiben begann und zwar nicht nur als ihr Produzent, sondern auch als ihr Kritiker, wusste er, wohl mehr unabsichtlich als gezielt für Furore zu sorgen. Seine Worte wurden heftig diskutiert, reizten zu kontroversen Stellungnahmen. All denen, die ihnen folgen, ja sie sogar kritisch auslegen wollten, machte er ihre Arbeit nicht einfach. Liest man heute seine 1967–1970 für die Zeitschrift *Theater heute* geschriebenen und mittlerweile im Sammelband *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken* (1987) herausgegebenen Kritiken, zeigt sich die Ratlosigkeit als nachvollziehbar, die die literarische Öffentlichkeit seinen durchaus kompetenten, jedoch begrifflich überfrachteten und syntaktisch undurchschaubaren Versuchen gegenüber empfunden hat. Es mag wohl auch an der ans Unverständliche grenzenden Sprache gelegen haben, dass es lange Zeit niemand wagte, die Stellungnahmen des Kritikers und Intellektuellen Botho Strauß, dem die Dialektik der Frankfurter Schule in Fleisch und Blut übergegangen war, anzuzweifeln, geschweige denn aus ihnen negative Schlussfolgerungen für den Menschen Strauß zu ziehen. Dazu gab es keinen Grund; in seinen Kritiken und Essays fand man bestätigt, dass man es bei diesem Intellektuellen mit einem geradezu orthodoxen Anhänger der linken emanzipatorischen Ideologie zu tun hatte, sprich der in der damaligen Bundesrepublik tonangebenden Denkungsart, die von den Vertretern der Frankfurter Schule zur fast unübertrefflichen Vollkommenheit gebracht und tief bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts für die anspruchvollste Denkungsart überhaupt gehalten wurde. Noch im Jahre 1981 gestand Strauß der im Dienste der Aufklärung stehenden dialektischen Theorie Adornos eine unübertreffliche Stellung zu: „Heimat kommt auf <...>, wenn ich in den *Minima Moralia* wieder lese. Wie gewissenhaft und prunkend gedacht wurde, noch zu meiner Zeit! Es ist, als seien seither mehrere Generationen vergangen.“ /PP, 115/

So nahm man den zum Teil „dialektisch“ unverständlichen Kritiker Strauß in Schutz, denn seine Maßstäbe, seine Begriffe und Perspektive, so schien es, wur-

den an dem geschult, was in der Bundesrepublik zu dieser Zeit nicht nur tonangebend sondern vor allen Dingen ideologisch makellos war. Oder anders: wenn ein Autor bewiesenermaßen dem ideologisch links plazierten Milieu anzugehören, in seinen Texten den gesellschaftskritischen Maximen der Frankfurter Schule seine Treue zu beweisen, seinen Namen in den Dienst des Fortschritts, der Aufklärung zu stellen, und noch darüber hinaus „begrifflich auf der Höhe ihrer <Frankf. Schule, A. U.> besten Entwürfe zur Ästhetik“¹ zu sein schien, konnte es zwar manch einen zur Polemik, den anderen zur Verteidigung veranlassen, dennoch gingen diese Debatten nie über die Grenze des Literaturbetriebes hinaus. Sub specie der späteren „Bocks-gesang-Debatten“, sprich Hetzjagden auf B. Strauß betrachtet, mutete der junge Strauß zwar ziemlich eigenartig an, doch trotz allem fest verwurzelt in dem die absolute Mehrheit der deutschen Nachkriegsintelligenz prägenden aufklärerisch-links-liberalen Diskurs. Kurz und gut: der wichtigsten intellektuellen Strömung im Nachkriegsdeutschland war Botho Strauß ohne Zweifel „ein geliebter Sohn“.

In dieser Hinsicht brachten die nächsten Jahre nichts Neues. Sowohl die ersten Stücke als auch die frühe Prosa von Strauß, mochten keinen Anlass dazu gegeben haben, ihren Autor aus jener sich seiner geistigen Nobilität bewussten Strömung zu verweisen. Ab und zu fühlte man sich gezwungen, um es im Fußballjargon zu sagen, ihm die gelbe Karte als Verwarnung zu geben; mal hatten seine Stücke etwas Abweisendes, mal bemängelte man Strauß' gewollte Undurchschaubarkeit, die nur sadistische Arroganz verdeckte, mal seine Art, Figuren überwiegend angeekelt-kritisch darzustellen oder Ähnliches. Jedoch die größte Strafe, die rote Karte, die den Platzverweis bedeuten würde, drohte ihm damals noch nicht. Beruhigend wird man wohl in den 80er Jahren Strauß' Bekennnisse zu dem großen Einfluss zur Kenntnis genommen haben, den auf ihn Benjamin, Bloch und Adorno ausübten.² Dementsprechend wurden auch seine

1 Becker, Peter von: Platos Höhle als Ort der letzten Lust. Das Motiv der Liebe am Abend der Aufklärung – Zu den neueren (Theater) Texten von Botho Strauß, in: Radix, Michael (Hg.): „Strauß lesen“, München 1987, S. 13, auch in: Herzinger, Richard: Die Heimkehr der romantischen Moderne, in: „Theater heute“, 96, 8, S.10.

2 In Gesprächen mit Volker Hage (1980, 1986) wies Strauß einige male auf diesen Einfluß hin: „Dann las er (B. Strauß, A. U.) Adorno und alles wurde ihm suspekt. Die Lektüre lähmte ihm die Glieder: Plötzlich hatte er Angst vor dem öffentlichen Auftritt. Diese Scheu hatte Botho Strauß bis heute nicht überwunden. (S. 189) „Strauß gehört zu der Generation, die unter dem Prinzip Hoffnung aufgewachsen ist. ‚Das Buch habe ich gelesen wie meine Bibel.‘“ (S. 195) „In meiner intellektuelle Erziehung hat halt de dialektische Schule eine große Rolle gespielt“, sagt er . „Man las alles von Benjamin und verschaffte sich mit einem Zitat das entsprechende Fluidum. Aus dieser Schulung bin ich nie herausgetreten und werde da wahrscheinlich nie herauskommen. Damals wollte ich immer schicke Essays schreiben. Und entsprechen fielen die Kritiken auch aus...“ (S. 199) „Autoren, die für ihn eine Rolle gespielt haben, sind in erster Linie unter Philosophen zu suchen. Adorno natürlich...“ (S. 200). In: Hage, Volker: Schreiben ist eine Seance, in: Radix, Michael: „Strauß lesen“. München/Wien 1987.

Prosa- und Dramenfiguren interpretiert;³ ihr Zustand voll verhängnisvoller Bodenlosigkeit, existentieller Leere, ihr verlorenes und unter dem Vorzeichen der Unerlösbarkeit stehendes Herumirren wurden häufig darauf zurückgeführt, dass sie – wie fast alle Zeitgenossen – dazu verurteilt waren, nur noch als Knotenpunkte des Allgemeinen zu agieren; des falschen Allgemeinen versteht sich. In der absoluten Mehrheit der Interpretationen sah man in solchen Helden Demonstrationsobjekte für die Adornosche Beschwörungsformel, die besagt, es gebe kein richtiges Leben im falschen. Strauß habe seine Figuren demnach als abhängig von verschiedensten, sei es sozialen, sprachlichen oder historisch bedingten Determinismen dargestellt,⁴ deren sie sich entweder nicht bewusst waren,⁵ oder im Gegenteil; deren ungeachtet sie ihre überwiegend narzisstisch angelegte Subjektivität zu verfestigen suchten. Der Weg zur selbständig bestimmten Existenz sei ihnen verstellt⁶ geblieben. Wurden die Protagonisten in den frühen Werken dieses Autors vom Standpunkt ihrer vermeintlich erreichten Individualität, sprich Unabhängigkeit vom Allgemeinen aus betrachtet, zeigte sich ihr Autor wiederum seinen Lehrern verpflichtet. Nichts hinderte die Interpreten daran, Strauß' Werke als ein Programm zu verstehen, „das den Zeitgenossen darauf abhorcht, wie verstrickt doch bei allem Gefühl der Unabhängigkeit und Selbstbestimmung in überlieferte Gewalt er immer noch ist, weil er diese verinnerlicht hat.“⁷

Im Verlauf der 80er Jahre wurden in der Rezeption von Strauß' Werken die ersten grundsätzlicheren Vorbehalte verzeichnet. Vor allem bezüglich des Prosaabandes *Paare, Passanten* wurde seine mangelhafte Bereitschaft kritisiert, eigene vorgefasste Urteile im Laufe der dargestellten Beobachtungen prüfen zu wollen. Strauß, so die Kritik, habe das schon längst fertige kulturkritische Weltbild an die Wahrnehmung der Welt lediglich herangetragen,⁸ um es sich zu bestätigen.

3 Dass Strauß einen der Titeln seiner Dramen (Groß und klein) den *Minima Moralia* von Adorno entlehnt hat, beweist diesen Einfluss um so mehr.

4 Siehe: Berka, Sigrid: „Mythen-Theorie und Allegorie bei Botho Strauß“, Wien 1989, S. 50.

5 Siehe: McGowan, Moray: Die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm, in: „Weimarer Beiträge“ 40 (1994), S. 192.

6 In: McGowan, Moray: Schlachthof und Labyrinth. Subjektivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß, in: „Text+Kritik“, 81 (Botho Strauß), München 1984, S. 58–59.

7 Also durchaus im Sinne der Dialektik der Aufklärung, die besagt, dass „die Menschengattung sich im weltgeschichtlichen Prozess der Aufklärung von ihren Ursprüngen zwar immer weiter entfernt, vom mythischen Wiederholungszwang aber nicht lösen kann; dass – mit Max Weber – die vollends aufgeklärte Welt nur zum Schein entzaubert sei; dass sich in den Lähmungserscheinungen einer leerlaufenden Emanzipation die Rache der Ursprungsmächte bei denen zurückmeldet, die sich frei wähnen und doch nicht entkommen können.“ In: Wille, Franz: Nicht viel übriggeblieben vom streunenden Zeitgenossen, in: „Theater heute“, 98, 7, S. 6.

8 Siehe: Decker, Gunnar: Der Ursprungsbildner, in: „Text+Kritik“ 81 (Botho Strauß) 1989 München, S. 71, weiter in: Göttische, Dirk: Denkbild und Kulturkritik, in: Ebenda, S. 30,

Dazu kam die in *Paare, Passanten* (obwohl nur in den Klammern) geäußerte Absage an die Dialektik seiner geistigen Väter („Ohne Dialektik denken wir auf Anhub dümmer; aber es muss sein: ohne sie! /PP, 115/), die noch andere, vollkommen neue Aspekte ins Spiel brachte. Hier kamen nämlich Bedenken zum Ausdruck, die viel tiefer zu greifen suchten. Die bis dahin unbezweifelbare Zugehörigkeit dieses Autors zum kritischen links-liberalen Denken wurde damit in Frage gestellt. Dass seine hier auf den ersten Blick überraschende Absage an die Dialektik kein „Ausrutscher“ war, sondern vielmehr Folge und Ausdruck seiner nach neuen Akzenten suchender intellektuellen Entwicklung, zeigte sich auch in Gesprächen mit V. Hage, wo mehrmals auf die Grenzen des links-liberalen kritischen Denkens hingewiesen und Ausschau nach anderen, der jetzigen Lage entsprechenderen Modellen gehalten wurde.⁹ Das bis zu diesem Punkt akzeptierte Bild von B. Strauß, der, wie oft zu lesen war, in den 70er und frühen 80er Jahren als eine Art Chronist und Seismograph der bundesrepublikanischen Gesellschaft verstanden und für einen Vertreter der modernen, mit allen Wassern ironischer Gesellschaftskritik gewaschenen zeitgenössischen Literatur gehalten worden war, begann beträchtliche Brüche aufzuweisen.¹⁰ Das alte Bild war nun unbrauchbar, aber welches Bild sollte man stattdessen prägen? Wie war eigentlich Strauß' Absage zu verstehen? Sagte sich darin der ehemalige „Adorno-Adept“ nur von der dialektischen Auffassung der Geschichte los, die sich allem Anschein nach überlebt hatte, oder beabsichtigte er sogar das ganze Projekt der Aufklärung samt ihrem Instrumentarium zu verwerfen? Sollte man diese Absage eher als Ausdruck der Straußschen Sehnsucht nach Außenseitertum, nach einer unabhängigen Position zwischen unterschiedlichen philosophischen, soziologischen, politischen Lagern auslegen, oder ging es ihm darum, die alten Väter preiszugeben und durch neue zu ersetzen?

39, oder in: Anz, Thomas: *Modern, postmodern?*, in: Lützel, Paul Michael: „Spätmoderne und Postmoderne“. Frankfurt am Main 1991, S. 105.

9 V. Hage schreibt hier: „Strauß hat sein Schreiben einmal auf solche Kritik gegründet, und er glaubt nun nicht mehr, dass das fortzusetzen sei. Das kritische Denken, an das sich viele klammern, reiche zur Durchdringung des Gegenwärtigen nicht mehr aus. Man müsse intuitiv vorgehen, nach seiner Meinung auch mystisch“. S. 212. „Er ist inzwischen fest davon überzeugt, dass vieles, was sich „linkskritisch“ gibt, eine Zerstörung des Geistes mit anderen Mitteln sei.“ S. 213. „Der Marxismus und die ihm vorausgehenden eschatologischen Vorstellungen könnten die Prozesse der Gesellschaft nicht mehr erklären. Diese Prozesse seien nicht dialektisch strukturiert, sondern wahrscheinlich vollkommen anders. Aus der Richtung dieser Betrachtungsweise komme nichts Neues mehr.“ S. 214. Hage, Volker: *Schreiben ist eine.....*

10 Dieses Bild prägte zum Beispiel Richard Herzinger, in: Herzinger, Richard: *Botho Strauß*, in: (Hg.) Allkemper, Allo und Eke, Norbert Otto: „Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts“. Berlin 2000, S. 711.

II.

Die Suche nach neuen intellektuellen „Vätern“ von B. Strauß zeitigte bald erste Früchte. T. Anz ließen die in *Paare, Passanten* recht häufig vorkommenden, jeweils mit positiven und negativen Wertungssignalen versehenen Gegenüberstellungen (dummes Plappern gegen tiefes Schweigen, schlechte Gegenwart gegen gute Vergangenheit u. Ä.) darauf schließen, dass Strauß' Absage an die Dialektik (des Sowohl-als-auch) in der Tat eine Zuwendung zum stark dichotomischen Denken (des entweder-oder) wäre. Für die neuen „Väter“, deren Obhut sich Strauß seit *Paare, Passanten* anzuvertrauen anschickte, sah Anz die Vertreter der ästhetischen Moderne, „vor allem deren geistesaristokratische Repräsentanten, die sich, nicht erst in den zwanziger Jahren, im Umkreis jener „konservativen Revolution“ Gehör verschafften, von der Hugo von Hofmannsthal sprach¹¹ und der sich auch von Strauß verehrte Autoren wie Ernst Jünger, Rudolf Borchardt oder auch Stefan George zuordnen lassen.“¹²

Solch ein Befund änderte einiges, denn sollte er sich bewahrheiten, sollte Strauß tatsächlich den Hauptstrom der deutschen Nachkriegsintelligenz verlassen, in Fußstapfen seiner neuen Väter getreten und seine ursprünglichen „guten“ Erzieher zugunsten der neuen „bösen“ zurückgenommen haben, dann hätte sich die linksliberale deutsche kulturelle Elite – zumindest von ihrem Standpunkt aus betrachtet – in Botho Strauß eine Schlange am Busen genährt. Dies sollte Konsequenzen für die Rezeption von Strauß' weiteren Werken und seiner intellektuellen Entwicklung haben. Wurden einmal im Zusammenhang mit Strauß Namen wie Jünger, Borchardt, George erwähnt, wurde er in geistige Nachbarschaft zu der sogenannten Konservativen Revolution gebracht, war es um eine unbefangene und ausschließlich literarische Auseinandersetzung mit seinem Werk geschehen. Denn so auseinander die früheren Meinungen über Strauß auch gegangen sein mögen, alle Debatten hatten sich in den von den „guten“ gemeinsamen Vätern abgesteckten Grenzen abgespielt. Diese Grenzen wurden aber jetzt verletzt, woraus unter anderem folgte, daß jeder weitere Schritt dieses Autors mit einer derart beängstigten Aufmerksamkeit und Sorge beobachtet wurde, so Gustav Seibt, „mit der man einem Kranken den Puls fühlt.“¹³

Als Botho Strauß im Februar 1993 den *Anschwellenden Bocksgesang* anstimmte, schien es, als hätte er den nächsten Schritt genau in die Richtung ge-

¹¹ Gemeint ist seine Rede Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation, die Hofmannsthal am 10. Januar 1927 an der Universität München gehalten, und die er mit folgenden Worten abgeschlossen hat: „Der Prozeß, von dem ich rede, ist nichts anderes als eine konservative Revolution von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt. Ihr Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könnte.“ In: Derselbe: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze III. Frankfurt am Main 1980, . S. 41.

¹² Anz, Thomas: Modern, postmodern?....S. 111. .

¹³ In: Seibt, Gustav: Leere Truhen, in: FAZ. 20. 8. 1994. S. 276, zitiert nach: Deutsche Literatur 1994, Jahresüberblick. Stuttgart 1995.

tan, die Anz schon anlässlich der *Paare, Passanten* festgestellt und ins Blickfeld gerückt hatte. Der Autor des „Bocksgesangs“ wandte sich mit aller Vehemenz gegen die jederzeit tolerierte, wenn nicht betriebene „Verhöhnung des Eros, die Verhöhnung des Soldaten, die Verhöhnung von Kirche, Tradition und Autorität“ /AB, 257/, plädierte für Werte wie Autorität und Meistertum, trauerte der infolge des verheerenden Fortschritts verdorbenen Überlieferung nach, nahm also durchaus konservative Positionen ein. Für noch größere Aufregung sorgten seine emphatischen Attacken gegen die dumpfe, obwohl (oder weil) aufgeklärte Masse, gegen die linksliberale Nachkriegsintelligenz mit ihrem, so Strauß, „Ursprung in Hitler“. Vielleicht noch eklatanter musste sein Versuch wirken, die Linke für das seit eh und je Fehlgehende zu erklären, und infolgedessen sogar die Gewalttaten der Neo-Nazis auf die unbeschränkte Macht der kritischen linksliberalen Intelligenz zurückzuführen. Er selbst stellte sich noch im selben Atemzug unmissverständlich auf die Seite des Rechten, das uns – in seinen Augen – im Gegensatz zu den linken aufklärungsbesessenen Prinzipien von der künftigen Tragödie noch hätte bewahren können.

Dem Text¹⁴ folgte eine riesige Welle der Empörung. Kritiker, die Strauß auch nach dem *Anschwellenden Bocksgesang* nicht verwerfen zu müssen glaubten, oder ihn sogar nach wie vor in Schutz nahmen, konnte man an den Fingern einer Hand abzählen.¹⁵ Auch für die meisten Germanisten gingen Strauß' Folgerungen weit über das Maß des Akzeptierbaren hinaus. Seine aristokratische Überheblichkeit der dumpfen Masse der „10 Millionen RTL- Zuschauer“ /AB, 267/, den scheinbar aufgeklärten Bundesbürgern gegenüber, ja sogar seine Verachtung des szenarisch geprägten Bewußtseins hätte man ihm wahrscheinlich noch als Selbstaufklärung der Linken durchgehen lassen.¹⁶ Doch seine „unerhörte Frechheit,“ gerade der linken Nachkriegsintelligenz – der moralischen Bastei der BRD, zu deren wichtigsten Aufgaben es gehörte, durch die unaufhörliche Bewältigung jedweden Faschismusansatzes, jenen für immer zu verbannen – die Schuld anzulasten, sie, gerade sie, würde am meisten zum weiteren Verbreiten der neonazistischen Gewalttaten beitragen, erwies sich für die meisten Strauß-Forscher als ein unverzeihlicher Fehler und rief eine breite

14 Es betrifft die zweite („Der Spiegel“) und vor allem die dritte („Die selbstbewusste Nation“) Veröffentlichung des *Anschwellenden Bocksgesangs*; die erste („Der Pfahl“) blieb noch ohne weiteres Echo.

15 S. Berka spricht von drei intelligenten Verteidigungsversuchen (V. Hage, W. Paulis und E. Nordhofen) aus der Unzahl der im deutschen Feuilleton veröffentlichten Beiträge. Zum Überblick der Rezeption des *Anschwellenden Bocksgesangs* siehe: Berka, Sigrid: Botho Strauß und die Debatte um den „Bocksgesang“, in: „Weimarer Beiträge“, 2, 1994. S. 165-179 sowie Deutsche Literatur 1993 Jahresüberblick und Deutsche Literatur 1994 Jahresüberblick, wo jeweils in den Rubriken „Überblick und Debatte“ eine Auswahl der interessantesten Beiträge vorgelegt wurde.

16 Siehe: Nordhofen Eckhard: Vor der Bundeslade des Bösen, in: „Die Zeit“. 9. 4. 1993, zitiert nach „Deutsche Literatur 1993, Jahresüberblick“, S. 282.

Welle von ablehnenden Reaktionen hervor.¹⁷ Das in den Nachkriegsjahren schwer erkämpfte und wahrlich einzig mögliche Verhältnis zu der durch das eigene Volk verschuldeten Tragödie des Zweiten Weltkriegs blieb, trotz zwei, drei verstrichenen Generationen, weiterhin als bestimmend und unantastbar, genauso wie die von ihm abgesteckten Grenzen. Wer jenes Verhältnis in Frage zu stellen, die Grenzen und Linien zu verletzen, aus den Angeln zu heben suchte, wer sich über die „heiligen“ Werte der Aufklärung, über die Bewältigung der verhängnisvollen deutschen Vergangenheit zu mokieren wagte und für die genaue aufklärerischen Plädoyer hielt, und wer konservative und rechte Parolen auf seine Fahnen schrieb, musste bald erfahren, wie unerschütterlich die Grenzen, wie denkens- und verhaltensbestimmend die in der Nachkriegszeit in Kraft getretenen Mechanismen nach wie vor waren. Nachdem Botho Strauß im Jahre 1994 seine Einwilligung zum Nachdruck des *Anschwellenden Bocksgesangs* im Sammelband *Die selbstbewusste Nation*¹⁸ gab, wo er in die Gesellschaft von einigen etablierten rechts-konservativen Autoren und Autorinnen geriet (z. B. Brigitte Seebacher-Brandt, Gerd Bergfleth, Hans Jürgen Syberberg, Ernst Nolte, Rainer Zitelmann), die in der Bundesrepublik nie einen guten Leumund besaßen, bedurfte es für viele keiner weiteren Beweise. Aus dem linksliberalen, höchst sensiblen Intellektuellen wurde¹⁹ ein verblendeter, rechts-konservativ argumentierender durchaus selbstvergessen agierender „innerer Emigrant“, der mit einem Fuß schon in dem braunen Sumpf steht, ja der sich zu einer Gesellschaft bekennt, „die nicht mehr die der Leser des Dichters, des Dramatikers B. Strauß sein kann“,²⁰ was für einige, zum Beispiel für die Redaktion der Zeit-

17 Stellvertretend für alle sei die Reaktion von Jürgen Schröder erwähnt, für den sich Strauß durch die eben erwähnten Kurzschlüsse nicht nur in krassen Gegensatz z. B. gegen Heiner Müller gesetzt habe, sondern auch in Widerspruch zu „all jenen Nachkriegsdeutschen, die nach 1945 bereit waren, die Schuld und Verantwortung für die zwölf unheilvollsten Jahre zu übernehmen, in der Hoffnung, dass sie sich niemals wiederholen würden. Es waren, wie wir wissen, ihrer eher wenige als zu viele, und sie nachträglich zu denunzieren, stellt die Verhältnisse auf den Kopf. Die deutsche Nachkriegsliteratur und Geschichtsschreibung hatte allen Grund, sich einer kompromisslosen Machtkritik zu verpflichten. Dazu gab und gibt es damals wie heute keine ernsthaft Alternative. So sensibel und differenziert der Dichter und Dramatiker Strauß arbeitet, so plump und einseitig verfährt der Polemiker Strauß- als ob es zwei Personen wären.“ In: Schröder, Jürgen: Deutschland als Randmotiv. Ein Nachwort zum „Schlusschor“ von Botho Strauß. In: Ders.: „Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes Götze bis Heiner Müllers Germania“. Tübingen 1994, S. 349.

18 (Hg.) Schwilk, Heimo und Schacht, Ulrich: Die selbstbewusste Nation . „Anschwellender Bocksgesang“ und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte. Berlin 1994.

19 Strauß wurde von der Redaktion der Zeitschrift „Theater heute“ aufgefordert, zu der Verwandtschaft mit den anderen im Sammelband vertretenen Autoren Stellung zu beziehen, wohl in der Hoffnung, er werde sich von ihnen distanzieren, wozu er sich jedoch nicht bereit erklärte. Zum weiteren Verlauf der nicht immer mit fairen Mitteln geführten Auseinandersetzung zwischen Strauß und „Theater heute“ siehe: Deutsche Literatur 1994. Jahresüberblick, besonders Seiten 259-339, oder direkt im „Theater heute“, 12, 94,

20 Becker, Peter von: Abschied von Botho Strauß....In: „Theater heute“, 12, 94, zitiert nach Deutsche Literatur 1994. Jahresüberblick. S. 324.

schrift „Theater heute“, ein zureichender Grund war, von Strauß Abschied zu nehmen.

Zum Glück folgten nicht alle dem Beispiel der Redaktion von „Theater heute“; ganz im Gegenteil. Die mittlerweile sehr breiten Kreise der Strauß-Forscher wandten sich von ihm keinesfalls ab, sondern sie nahmen den *Anschwellenden Bocksgesang* eingehender unter die Lupe und fingen an, den Text vor allem auf die Intentionen von seinen so ketzerisch und verachtungsvoll klingenden Thesen hin zu überprüfen. Die Frage, wie jene Thesen für unsere Ohren klingen bzw. inwieweit sie vordergründig mit unserem Weltbild übereinstimmen, trat in den Hintergrund zugunsten der Fragen ihrer Funktion im Text, im Kontext des bisherigen Werkes von Strauß und im Bezugsfeld der deutschen Nachkriegsintelligenz und Nachkriegsliteratur überhaupt. Was ergaben solche Betrachtungen im einzelnen? Konnte durch sie das neue Bild des selbstvergessenen Autors Strauß bestätigt werden, das sich nach dem *Anschwellenden Bocksgesang* im deutschen Feuilleton so schnell durchgesetzt hatte und fast einstimmig akzeptiert worden war?

Teilweise ja. Auch nach eingehenderer Analyse bestand für Thomas Anz nach wie vor kein Zweifel, Botho Strauß dem konservativen Spektrum zuzuordnen; es gibt im *Anschwellenden Bocksgesang* kaum eine These, so Anz, „die nicht schon vor ihm von jung- oder altkonservativen Kreisen in den Leitartikeln und den Feuilletons der Massenmedien verbreitet wurde – bis hin zu der, dass die rechtsextremistische Gewalt die linken Tabuverletzungen um 1968 beerbe.“²¹ Auch Strauß' Bemühungen, die Zeit des Nationalsozialismus als tragisches Verhängnis zu interpretieren, müssen laut Anz als gegenaufklärerisch bezeichnet werden, in der Tat verabschiede er dadurch die nützliche Möglichkeit, nach politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen der NS-Herrschaft sowie nach daraus ableitbaren Konsequenzen für die Gegenwart und Zukunft zu fragen und wiederhole lediglich das nach 1945 oft praktizierte Reden von NS-Zeit als Verhängnis, als Schicksal, dessen sich diejenigen zu bedienen pflegten, die außerstande waren, der Frage nach der eigenen Schuld die Stirn zu bieten. Solche Strategie „suggerierte die entlastende Vorstellung eines von übermenschlichen Mächten gelenkten Geschichtsprozesses, in dem man allenfalls schuldlos schuldig werden könne.“^{22 23}

In seiner das Drama *Schlusschor* und den *Anschwellenden Bocksgesang* interpretierenden Studie wollte auch Jürgen Schröder Botho Strauß auf der Seite

21 Anz, Thomas: Sinn für Verhängnis und Opfer? Zu Tragödien-Verständnis in Botho Strauß' „Anschwellender Bocksgesang“. In: „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft“. Stuttgart 40 (1996), S. 379.

22 Ebenda: S. 385.

23 Hätte Strauß dies im Sinne gehabt, hätte man Anz recht geben müssen. Im Folgenden wird noch ausführlich erörtert, dass Strauß das Wort Verhängnis keinesfalls auf das geschichtlich unabdingbare Faktum des Nationalsozialismus bezog, auf die zwölf tragischsten Jahre der deutschen Geschichte. Ihm geht es um unser Verhältnis zu ihm, um die Relation, die verhängnisvoll sein sollte.

der Falschen sehen. Da für Strauß die Misere eher in der Gegenwart denn in der Vergangenheit zu verorten sei, liege seinen geschichtlichen Annäherungsversuchen keine kritisch-aufklärerische Absicht, sondern eine demütige Restitutio-Bereitschaft zugrunde. Daraus ergab sich für Schröder, dass Strauß „die rational und kritisch erforschte und dargestellte Geschichte abschaffen <will> zugunsten einer irrational ererbten geistigen Tradition,<...> eine<r> imaginäre<n> geistige<n> Überlieferung, das „Schrifttum als geistigen Raum der Nation“, wie es Hofmannsthal einmal genannt hat.“²⁴ Da derartige konservative, vom Restitio-Willen getragene Ideen weder in ihrer geistig-ästhetischen noch in ihrer politischen Variante etwas Gutes bewirkt hätten, gibt es laut Schröder auch für uns „keinen vernünftigen Grund, ihren irrationalen Botschaften noch einmal zu folgen.“²⁵

Zu ähnlichem Fazit gelangte auch Lutz Hagedstedt, der Botho Strauß' „Aktivitäten“ in den 90er Jahren durchaus im Rahmen der aktuellen weltanschaulichen Standortsuche des rechten ideologischen Spektrums sah, und von daher nicht umhin konnte, Strauß' verkürzende Argumentation den reaktionären, antidemokratisch und antiaufklärerisch angelegten Strömungen zuzuordnen. Demnach greife Strauß vor allem in seinem skandalösen Spiegel-Essay, den Hagedstedt aber keineswegs als ein Versehen, vielmehr als ein kalkuliertes Pamphlet interpretierte, auf Metaphern-Reservoirs und Bildquellen²⁶ zurück, die „den Eindruck hohen Alters erwecken, zum großen Teil aber aus dem 19. Jahrhundert stammen (der Komplex der Nation zum Beispiel), in der Zeit des Nationalsozialismus den traurigen Höhepunkt ihrer Verwendung erreichten und heute – außer bei der neuen Rechten (jenseits der etablierten konservativen Parteien angesiedelt) – nicht mehr salonfähig sind.“²⁷

Die Autoren der oben erwähnten Analysen waren sich also darin einig, dass bei Strauß starke antiaufklärerische, antidemokratische und antilibérale Tendenzen zum Vorschein kämen, und da es sich dabei um Revitalisierung schon bekannter historischer, bewiesenermaßen irreführender Positionen handele, um Wiederbelebung der unheilvollen Anti-Werte, die bereits einmal die Katastrophe wenn nicht direkt herbeigeführt, dann zumindest den Weg zu ihr für die noch Schlimmeren geebnet hätten, bestehe nun kein Anlass, solche Figuren erneut ins Leben zu rufen und ihnen zu folgen. Aber alle drei waren sich noch in einem anderen Punkt einig; allen lag eine Perspektive zugrunde, die die in der Weimarer Republik wie auch immer unseligen Ideen aus dem Standpunkt des

24 Schröder: Jürgen: Deutschland als Randmotiv.. S. 351.

25 Ebenda: S. 351.

26 Damit meint Hagedstedt die „biologisch-organische Metaphorik für die Gesellschaft, die als etwas Heiliges und Großes, sprich Numinoses dargestellt wird, für die es somit auch keine soziologischen Erklärungen geben kann: Historisch-soziologische Konflikte werden in dieser Metaphorik biologisch verschleiert.“ Hagedstedt, Lutz: Botho Strauß: Literatur als Erkenntnis? Reflexionen aus dem beschädigten Leben der Postaufklärung:. In: „Weimarer Beiträge“ 40 (1994), S. 267.

27 Ebenda: S. 267.

geschichtlich Belehrteten beurteilen zu dürfen glaubte.²⁸ Dadurch wurden jene in ihrer Zeit aus unterschiedlichsten, sicher nicht immer a priori verachtungswürdigen Gründen verteidigten Ideen zwangsläufig zu bewiesenermaßen negativen und für alle Zukunft schädlichen erklärt. Wagte dann jemand, wie es Botho Strauß getan hat, in einer anderen Epoche, in völlig anderen Kontexten ähnlichen Gedanken Gehör zu verschaffen, geschweige denn sie selbst zum Ausdruck zu bringen, reichte es auf die längst abgefasste Bewertung zurückzugreifen, um den Autor in dem (durch ex-post Perspektive vorgefertigten) Block der „Bösen“ zu verorten.

In den erwähnten Interpretationen kamen meines Erachtens zwei nicht gerade korrekte Mechanismen zum Tragen. So sehr das Gedankenspektrum um die „konservative Revolution“ – wie sich aber erst später zeigte – eine Art falschen Konsensus gebildet²⁹ und zum Durchbruch des Nationalsozialismus beigetragen hatte, so differenziert und unübersichtlich war sie in ihren Ursprüngen. Deshalb erscheint mir fraglich eine Perspektive, die diese Differenzen nivelliert, die die ihr nicht unbedingt eigenen („geschichtlich klügeren“) Aspekte in das vielseitige gedankliche Spektrum hineinbringt, denn dadurch erscheinen die kontextbedingten Gegebenheiten in verzerrtem Bild. Konkret gesagt: auf diese Art und Weise entstehen sehr einfach falsche Polarisierungen, „Fakten aber auch Personen werden in zwei Lager eingeteilt, die einen werden mit dem positiven, die anderen mit negativen Vorzeichen versehen, und Nuancen <...> gehen verloren“³⁰ Noch fraglicher mutet der Versuch an, sich dieser falschen Polarisierungen bei der Bewertung von Strauß' Ansichten zu bedienen, denn dabei wird nur auf der durchaus oberflächlichen Ebene des Ausdrucks argumentiert. Die Ausdrücke (antidemokratisch, gegenaufklärerisch, rechts, konservativ etc.) werden so gehandhabt, als müssten sie ein für allemal die ihnen verpassten Vorzeichen beibehalten, ergo wer das Wort Gegenaufklärung einmal in den Mund genommen, Demokratie und linksliberale Werte kritisiert und sich einiges von der Phantasie des Rechten versprochen hat, war, ist und bleibt für immer der Böse. Man sieht ziemlich deutlich, dass die Intention des Autors, desjenigen, der sich der Ausdrücke bedient, bei diesem Verfahren völlig ausgeklammert wird. In Kraft und von Bedeutung bleibt nur der Ausdruck, dessen Inhalt universal festgelegt ist.

Geht man vom Primat des mit festem Inhalt gefüllten Ausdrucks aus, wird die Analyse des *Anschwellenden Bocksgesangs* den Befund bestätigen, der im Feuilleton tonangebend war. Erst wenn man sich von der Vorstellung befreit, dass der Inhalt streng vom Ausdruck determiniert sei, und deshalb bei der Ar-

28 Wohin solche vor allem in den 60er Jahren praktizierte historische ex-post Perspektive üblicherweise geführt hat, die alles der Katastrophe Vorausgegangene an ihr zu messen pflegte, zeigte J. Stromšík. Siehe: Stromšík, Jiří: Konzervatismus a „konzervativní revoluce“ v Německu, in: „Literární noviny“, 14. 10. 4. 1996, S. 3.

29 Siehe: Stromšík, Jiří: Lagarde und die Folgen, in: „Acta Universitatis Carolinae – Philologica 5, Germanistika Pragensia“ XIII, S. 34.

30 Stromšík, Jiří: Konzervatismus.....S. 3.

beit mit bestimmten Begriffen mit deren festen Inhalten gerechnet und von deren kontextbedingten Variabilität abgesehen werden könne, gewinnt man in Bezug auf Strauß ein besseres Instrument. Erst dann können ins Blickfeld die Kontexte rücken, denen seine Thesen entstammen und die Funktion, die die jeweiligen Ausdrücke bei ihm erfüllen und erst dann kann sich zeigen, dass ein Ausdruck wie Gegenaufklärung für den Interpreten nicht unbedingt etwas Verwerfliches implizieren und das Gerede von rechten und gegenliberalen Werten keinesfalls ein emphatisches Anschwärzen ihres Autors nach sich ziehen muss. Solche Fragestellung ermöglicht allem Anschein nach, den „Fall Strauß“ aus der erstarrten Fixierung auf Begriffe herauszulösen, die in solchen Fällen nichts als ein intellektuelles Denunzieren hervorbringt, und lenkt das – größere Unvoreingenommenheit erstrebende – Augenmerk darauf, wie Strauß seine Worte gemeint, was ihn dazu bewogen und was er damit beabsichtigt haben kann. Da sich solche Vorgehensweise in den Texten, die mehr Sinn für Nuancen an den Tag gelegt und das Hinterfragen von verpönten Begriffen nicht gescheut hatten, als fruchtbar erwiesen hat, seien jetzt einige von ihnen in aller Kürze vorgestellt.

Als bahnbrechend zeigte sich Eckhard Nordhofs Beitrag *Vor der Bundeslade des Bösen*, der schon Anfang April 1993 in „Die Zeit“ veröffentlicht wurde. Nordhofs Blick ging nicht in die Richtung der von Strauß nun gebrauchten unerwünschten Begriffe, ihn interessierten vor allen Dingen all die Denkschemata, die in Nachkriegsdeutschland eine fast unbeschränkte Gültigkeit zu beanspruchen pflegten. Er versuchte zu zeigen, inwieweit jene festgefahrenen Denkschemata zu unbrauchbaren Klischees verkommen sind und inwieweit Strauß' Text auf ihre Unbrauchbarkeit hinzuweisen verhalf. So sehr nämlich jene Denkschemata zur besseren Orientierung dienten, so schädlich war (ist) ihr Einfluss bei jeder Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit. Vor allem das binäre Begreifen, das nur Ja und Nein, links und rechts kenne, das uns ein Codeschlüssel zur Verfügung stelle, mit dem „alle Geheimnisse der Welt zu knacken wären, so auch Gut und Böse“,³¹ wäre für die deutsche Nachkriegsintelligenz von eminenter Bedeutung, und müsse Strauß (wohl nicht weniger als Nordhofen) ein Dorn im Auge gewesen sein. Die „Unterwerfung der Realität unter das Gesetz von links und rechts hat etwas von der Grobschlachtung des feiner organisierten Lebens, wie wir es aus der Geschichte des Prokrustes kennen, der die Fremden in ein Bett legte, das entweder zu lang oder zu kurz war. Und am Ende seiner Zu- und Hinrichtung war alles passend und alles tot.“³² Eine konsequente Anwendung erfuhr das binäre Begreifen bei der sogenannten Bewältigung der Vergangenheit, wie sie von den deutschen Intellektuellen praktiziert wurde. Nordhofen zeigte am Beispiel Robert Nozicks und seines Buches *Vom richtigen, guten und glücklichen Leben*, wie genau diese Strategie funktionierte und wozu sie zu führen vermochte. Die deutsche Tragödie –

31 Nordhofen, Eckhard: *Vor der Bundeslade des Bösen*, „Die Zeit“, 9. 4. 1993, zitiert nach: *Deutsche Literatur 1993. Jahresüberblick*, S. 282.

32 Ebenda: S. 282.

meistens nur Auschwitz genannt – würde demnach als Ende der bis zu ihr immer noch möglichen Heilsgeschichte interpretiert; laut diesem Schema habe der Holocaust „die Tür geschlossen, die Christus geöffnet hatte.“³³ Aus Auschwitz würde nach dem Ende der Heilsgeschichte die Besiegelung der Unheilsgeschichte, d.h. das überhaupt schlimmste Ereignis, an dem nun alles weitere gemessen werden müsste, auf das alle weiteren Sünden zu beziehen wären; es gäbe für die Nachkriegsgenerationen zwar nichts Gutes mehr, dafür wisse man, was das Schlechte sei. Von nun an wäre Auschwitz die „negative Offenbarung, die Bundeslade des Bösen.“ Derartige Sakralisierung des Bösen, da auch ihr das klare binäre Begreifen zugrunde lag, brachte für das Nachkriegsdeutschland viel von falscher moralischer Eindeutigkeit hervor; nach dem unübertrefflich Bösen hätte es für manche einfacher werden können, gut (also weniger böse) zu sein. Es wäre von daher sehr einfach, zum Gegner Hitlers zu werden, denn, so Nordhofen, seine „zweite Attraktion stammt aus seiner Leistung für die Eindeutigkeit, die er liefert, weil er die Koordinate des Bösen ist.“³⁴ Auschwitz liefere demnach, wie paradox es auch klingen mag, Energie für die „Guten“, „die ihre Bonität dadurch erwerben, dass sie versichern, alles müsse geschehen, damit so etwas nie wieder passiert“³⁵ und deshalb liege es durchaus in deren Interesse, das Verpönte immer wieder zu verpönen und auf die Weise Auschwitz moralisch (für sich) zu verwerten. Dass diese verdrehte Symmetrie nach wie vor funktioniere, beweise Strauß' Text mehr als überzeugend, denn, nachdem er sich bewusst auf die Seite des Verpönten gestellt hätte, seien die voraussehbar empörten Reaktionen aus dem Lager der „Guten“ gekommen und es habe das wütende Einordnen des Autors Strauß zu den schon bekannten Bösen begonnen.³⁶

An die hier aufgestellte These, dass Botho Strauß gerade diesen binären Mechanismus in Frage stellen wollte, scheint vor allem Bernhard Greiner und zwar in allen seinen nach dem *Anschwellenden Bocksgesang* veröffentlichten Texten³⁷ angeknüpft zu haben. Bei ihm wird sie in den Kontext der dem Bocksgesang

33 Ebenda: S. 283

34 Ebenda: S. 284.

35 Ebenda: S. 284

36 Zu den Reaktionen im deutschen Feuilleton bemerkt Nordhofen: „Einig sind alle Chronisten in grimmiger Einordnungswut. Eine Grundfigur dieser argumentationsfreien Aufräumarbeit ist das Zusammenstellen von Gruppenbildern, deren Gestalten bereits fest dem rechten oder dem Lager der verlästerten Künster des Erhabenen zugeordnet sind: Strauß und Heidegger, Ernst Jünger, Carl Schmitt, Oswald Spengler, Strauß, Sedlmayr, Strauß, Hans Egon Holthusen, Sybeberg, Handke, Strauß.“ In: Ebenda: S. 289.

37 Greiner, Bernhard: Wiedergeburt des Tragischen aus der Aktivierung des Chors? Botho Strauß' Experiment „Anschwellender Bocksgesang“. In: „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft“. Stuttgart 40 (1996), S. 362-378, weiter in: Derselbe: „Beginnlosigkeit“ – „Schlusschor“ – „Gleichgewicht“. Der „Sprung“ in der deutschen Nachkriegsgeschichte und Botho Strauß' jakobinische Dramaturgie. In: „Weimarer Beiträge“ 40 (1994), S. 245-265, und in: Derselbe: Diffuse Form und Begrädigungsdelirium: Das Ereignis der Chaosforschung im Schaffen von Botho Strauß, in: Krapp, Holger, Wägenbaur, Thomas (Hg.)

sang vorausgehenden Werke (es betrifft sowohl die Dramen; *Kalldewey, Farce, Park, Schlußchor, Gleichgewicht*, den Sammelband *Beginnlosigkeit*, wie auch die später im Buch *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* gesammelten Reden und Essays) gestellt und wesentlich erweitert. Greiner zufolge verknüpfe der Essay die Geschichte der Deutschen in der Zeit des Nationalsozialismus auf einer neuen Ebene mit dem Phänomen des Tragischen, dessen Ausbleiben Strauß immer bemängelt und dessen Zulassen er in „unseren Bezug hier und heute zu unserer Geschichte“ gefordert habe. Strauß wende sich demnach gegen jedes „sich-Beziehen“ zu der unheilvollen deutschen Geschichte, das nicht imstande sei, das „tragische Involviertsein“ in die Schuld anzunehmen, sondern das das Unheil zu leugnen, zu politisieren oder gesellschaftlich zu entsorgen trachte.³⁸ Deswegen seien alle Vorwürfe aufs Heftigste zurückzuweisen, die Strauß unterstellen, er betreibe etwas Gegenaufklärerisches, indem er den Nationalsozialismus als ein Verhängnis darstelle, wodurch er jedes Fragen nach seinen politischen, sozialen und weiteren Bedingungen verhindere, denn das sakrale Verhängnis beziehe Strauß nicht auf die vergangenen Nazi-Verbrechen, auf das Faktum der Verbrechen, „sondern auf den Bezug der Deutschen zu diesem Kapitel ihrer Geschichte“.³⁹ Seine Rede betreffe nicht den Gegenstand, vielmehr die Weise der Erkenntnis des Gegenstandes. Das Faktum an sich bleibe außen vor, die Gefahr der moralischen Verwertbarkeit (Missbrauchs) der unheilvollen Vergangenheit könne nur auf der Ebene unseres Bezugs zu ihr bestehen, indem man unser tragisches-Verstrickt-sein darin wie auch immer zu entsorgen suchen würde. Da aber dieses Bewusstsein noch keineswegs davor feien müsse, von dem schuldhaften „Verstricktsein“ vor allem dann Gebrauch zu machen, wenn es heiße, „mit den Fingern auf die zu weisen, die diese Position nicht einnehmen“,⁴⁰ habe Botho Strauß seiner Argumentation eine durchaus provozierende Ortsbestimmung zugrundegelegt. Nach Greiner habe der Sprechende des Essays sich dem Unverarbeiteten, Verdrängten, Falschen selbst ausgesetzt, es herausgefordert, auf sich gezogen, um sich davon (als Autor) zerreißen zu lassen. Da er in etwa die Wirkung seiner Sätze abzuschätzen wusste und als ein Stückeschreiber wahrlich sein Geschäft immer gut verstand, die Organisation von Rede und Gegenrede,⁴¹ habe er es gewagt, mit dem *Bocksgefang*

„Komplexität und Selbstorganisation. Chaos in der Natur und Kulturwissenschaften“. München 1997, S. 201-222.

38 „Das Unheil zu leugnen, besagte, die Verantwortung für die schuldhaften Handlungen abzuweisen, da die Voraussetzungen für eine Verurteilung nicht gegeben seien <...>, das Unheil zu politisieren, hieße, es im Kern von sich ab und anderen 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).“ In: Greiner, Bernhard: Wiedergeburt des Tragischen aus ..., S. 364-365.

39 Ebenda: S. 366.

40 Ebenda: 367.

41 Eben da knüpft Greiner an Nordhofens' Gedanken an, der Strauß' Absicht auch durchschaut

eine kathartische Tragödie in Gang zu setzen, bei der das Publikum (das publizistische Echo) die Chance einer Katharsis im Aristotelischen Sinne bekommen habe; die ganze Bocksgesang-Aktion sei aufgrund dessen zu einer mythischen Handlung geworden 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. <....>, und zu tragischem Geschichtsbezug wieder fähig“⁴² zu werden.

Dass jede Interpretation zu kurz greifen muß, die Strauß blindlings antiaufklärerische Absichten unterstellt, trat in Beiträgen von Franz Wille,⁴³ Steffen Damm⁴⁴ oder Thomas Oberender⁴⁵ deutlich zutage. Alle schlossen sich Nordhofens These an, dass Auschwitz auf die erwähnte Art und Weise zum Kraftwerk unserer Moralwirtschaft degradiert worden sei und es nun gelte, diese Tragödie unserem den falschen moralischen Kredit daraus ziehenden Zugriff zu entziehen. Daraus ergab sich für sie, wenn man ihre Gedankengänge auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht, dass Strauß keineswegs ein antiaufklärerisches Redeverbot über den millionfachen Massenmord verhängte, sondern lediglich die Grenzen des restlos Aufklärbaren benenne, indem er die Linie genau an die Stelle setze, wo der Menschheit ihr blinder Glaube an eine hochentwickelt technisch-organisatorische Vernunft bereits einmal zum Verhängnis geworden sei.

Schließlich wurde – und zwar nicht selten – in der Strauß-Forschung darauf hingewiesen, dass Strauß' Auffassung nicht eindeutig auf den einen oder anderen Begriff zu bringen, den der Aufklärung oder Antiaufklärung, der linken oder der rechten Seite des Spektrums, dem Liberalismus oder Konservatismus unterzuordnen sei. Seinem Denken werde man am ehesten gerecht, wenn man sich klar mache, dass Botho Strauß, so zum Beispiel der Vorschlag von Pia Maria Funke, sich „den klassischen Polarisierungen von Aufklärung und Gegenklärung, von links und rechts, von Progressismus und Konservatismus und damit auch von Moderne und Anti- bzw. Postmoderne entziehen“⁴⁶ möchte.

und in gleichem Sinne interpretiert hatte: „Neu ist freilich die <bei dieser Tragödie, A. U.> Arbeitsteilung. Die Antiphon braucht er diesmal selbst nicht zu verfassen, diesmal lässt er schreiben. Und sie waren doch wirklich absehbar, die Pünktlichkeit und das Unisono, mit welchen der Chor „links schreit“, nachdem der Protagonist „rechts“ gerufen hatte. Dem ersten Spezialisten des Landes für die Mechanismen des topischen Bewußtseins wird keiner im Ernst nachsagen, er habe das Echo auf seine Provokationen nicht ziemlich genau kalkulieren können.“ In: Nordhofen, Eckhard: Vor der Bundeslade..., S. 287-288.

42 Greiner, Bernhard: Wiedergeburt des Tragischen..., S. 368.

43 Wille, Franz: Farewell, my lovely? An den Grenzen der Aufklärung, in: „Das Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute 1993“, S. 42.

44 Damm, Steffen: Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß. Opladen 1998.

45 Oberender, Thomas: Die Wiedererrichtung des Himmels. Die „Wende“ in den Texten von Botho Strauß, in: „Text+Kritik“ 81 (Botho Strauß), VI/98, S. 76-99.

46 Funke, Pia Maria: Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß. Würzburg 1996, S. 18.

„Warum sollte einer“, fragte in ähnlichem Duktus Henriette Herwig, „der seit Jahren darum bemüht ist, das Denken in einfachen Oppositionen zu verflüssigen,⁴⁷ ausgerechnet im Bereich des Politischen dichotomisch argumentieren?“⁴⁸ Denn dass Strauß die Gewalttaten der Rechten auf die Fehler der Linken zurückzuführen suche, müsse ja noch bei weitem nicht heißen, dass er sich die politische Rechte an die Macht wünsche, er wolle lediglich die Linke zur Selbstreflexion auffordern. So stark er auch die Folgen der anti-autoritären Erziehung kritisiere, so wenig rede er damit einer autoritären Erziehung das Wort. Auch die häufigen Versuche, den Autor Strauß bornierter antiaufklärerischer Absichten zu überführen, müsse Herwig zurückweisen. Gegenaufklärung im Straußschen Sinne grenze sich doch von den Schändungen der Neonazis ganz entschieden ab, seine polemische Spitze richte sich ausdrücklich gegen die Nordhofensche These über die moralische Arbeitsteilung der Nachkriegszeit, die darin bestehe, dass die Inhaber des Schuldbewusstseins denen, die die Schuld verdrängten, die Trauerarbeit verordneten. Nach Herwig betreibe Strauß, indem er die Grenzen eines habituell erstarrten politischen Zwei-Fronten-Kriegs reflektiere, nichts als eminente Aufklärung, das heißt, die Selbstkritik der Aufklärung. Strauß betone deshalb die sakrale Dimension des Verhängnisses, weil er die Opfer von Auschwitz vor ihrer politischen Vereinnahmung schützen zu müssen glaube.

Da sich Strauß' Standort nur schwer auf einen Begriff bringen läßt, was auch die neuesten differenzierter geschriebenen Analysen von Christoph Parry⁴⁹ und Jürgen Schröder⁵⁰ bestätigen konnten, sollte man bei der Auseinandersetzung mit seinem Werk im Auge behalten, dass die Bedeutung jedes von ihm gebrauchten Begriffs nicht nur aus dem jeweiligen Kontext zu erschliessen ist, sondern auch, dass Strauß diese kontextbedingte Bedeutung, sprich den in Nachkriegsdeutschland üblichen, ja festgefahrenen Begriffsgebrauch, in seinen Texten schon zu reflektieren, in Frage zu stellen wusste. Denn sein Denken

47 Zu der Frage nach möglichen Ursachen für Strauß' Abneigung, strikt oppositionell zu argumentieren, eindeutig hier oder da zu stehen, wies schon 1979 Dieter Bachmann darauf hin, dass die Leitbilder des Theaterkritikers Strauß (z. B. Michel Foucault, Walter Benjamin, Ernst Bloch) Marxisten mit changierenden Farben gewesen seien, somit erweise er sich als ein Anhänger der Tendenz, nie der Orthodoxie. In: Bachmann, Dieter: Das Ende der Liebe, in: „Tages Anzeiger“, 9. 6. 1979, entnommen aus: Oberender, Thomas: Die Wiederrichtung des Himmels. Die „Wende“ in den Texten von Botho Strauß, in: „Text+Kritik“ 81 (Botho Strauß) VI/98, S. 78.

48 Herwig, Henriette: Der Zusammenbruch der profanen Eschatologie. Zum Begriff der Gegenaufklärung bei Botho Strauß, in: „Weimarer Beiträge“ 40 (1994), S. 283.

49 Parry, Christoph: Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart. Botho Strauß' Verhältnis zu Mythos und Geschichte, in: „Text+Kritik“ 81 (Botho Strauß), VI/98, S. doppelit

50 Schröder, Jürgen: „Who's Afraid Of...“? Botho Strauß und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Weninger, Robert und Rossbacher, Brigitte (Hg.): „Wendezeiten Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945 – 1995“, Tübingen 1997, S. 215-229.

zwar zwischen dem, worin er hineingewachsen war und dem, weswegen er es nicht akzeptieren konnte. Zwischen dem, was allgemein angenommen wurde und dem, warum er es nicht für wahr und richtig halten konnte. Von daher kam wohl auch seine Abneigung, sich auf eine eindeutige und ein für allemal klare Bestimmung festlegen zu lassen. Strauß' Revier, so unsere These, war hauptsächlich der Zwischenraum. Ihm war jeder erstarrte Begriff zu eng, jede Orthodoxie zu verbindlich und zu verdächtig. Er bewegte sich jenseits aller festgefahrenen ideologischen Schemata, sein Denken verlief quer durch das begriffliche Spektrum.

Doch auch historisch betrachtet blieb seine weltanschauliche Entwicklung durchaus im Rahmen eines „Zwischen“. Hineingeboren, genauer gesagt, hineingeworfen in die links liegende Hälfte des ideologischen Spektrums – „Ich habe meine Augen aufgeschlagen als zum Bewusstsein kommender Mensch – und habe ein Blutbad vor mir gesehen. Es ließ sich im Grunde nicht begreifen. Also rettete <hervorgeh. von A. U.> man sich nach links.“⁵¹ suchte sich Strauß im Laufe seiner weiteren Entwicklung in die gegensätzliche Richtung zu bewegen, also nach rechts. In dem nicht gerade freiwillig ausgewählten linken „Rettungsboot“ nie ganz zu Hause, am rechten (zumindest im üblichen Sinne) Ufer auch nie ganz angelangt, blieb er für die ganze Zeit dazwischen.

Auch eine feste Zugehörigkeit zum liberalen Denken, das auf das Vertrauen in die Emanzipation sowohl der individuellen als auch gesellschaftlichen Kräfte auf eine bessere Zukunft hin setzt, läßt sich Strauß kaum vorbehaltlos nachsagen. Ob er je im gegenüberliegenden Lager der Konservativen angekommen ist, kann man mit aller Eindeutigkeit nicht entscheiden. Doch, dass er für durchaus konservative Werte mit der Zeit immer mehr Verständnis aufbrachte und dass ihm jedes berechtigte Tabu willkommener als eine falsche zu früh verordnete Emanzipation war, zeugt wiederum von einer Bewegung, die vom liberalen zu dem konservativen Pol abließ, doch eher zwischen ihnen als an den Endpolen ihren Fluchtpunkt hatte.

Will man schließlich Strauß' Entwicklung in das Projekt der Aufklärung einbetten, so gilt es auch hier festzuhalten, dass er nie felsenfest von der Nützlichkeit einer ausschließlich aufs kritische Durchdringen der Realität erpichten Aufklärungsintention überzeugt war. Mit der Zeit konnte man immer häufiger bei ihm auf Gedanken stoßen, in denen man eher gegenaufklärerische Züge zu erkennen glaubte. Und weil Strauß nie so richtig zu denen gehören wollte, die nur das Falsche und dem Fortschritt im Wege Stehende zu entlarven suchten, dennoch seine Entwicklung nirgendwo in eine dumpfe, irrationale, bornierte Gegenaufklärung umgeschlagen ist,⁵² wäre er, genauso wie in vorigen zwei Fällen, auch hier am ehesten zwischen Aufklärung und Gegenaufklärung zu plazieren.

51 Hage, Volker: Das Schreiben ist eine....., S. 215.

52 Siehe Anm. 61.

II.

Ende 60er und Anfang 70er Jahre galt die Zugehörigkeit Botho Strauß' zu der aufklärerisch-links-liberalen Strömung als unumstritten und nichts deutete darauf hin, dass sie mal in Zweifel gezogen werden sollte. Es wäre zu dieser Zeit auch niemandem in den Sinn gekommen, bei Strauß (z. B. in seinen Theaterkritiken) nach Gedanken zu suchen, die von dieser Prägung und infolgedessen vom gerundeten Profil dieses Mannes als einem beispiel- und musterhaften deutschen kritischen Nachkriegsintellektuellen abweichen würden. Wenn man sich aber vor Augen führt, dass der spätere – vor allem in den 90er Jahren eingenommene – Standpunkt von Strauß keineswegs wie ein Blitz vom heiteren Himmel gekommen (so wirkte es höchstens auf diejenigen, die es unterlassen haben, den *Anschwellenden Bocksgesang* auf das ihm Vorausgegangene zu beziehen), sondern vielmehr als Ergebnis einer intellektuellen Entwicklung zu bezeichnen ist, geraten auch seine allerersten Texte in ein anderes Licht. Berücksichtigt man außerdem noch seine oben erwähnte quer durch das begriffliche Spektrum gehende Denkungsart, dann gibt es noch weniger Gründe, den Befund von der unumstrittenen Zugehörigkeit des frühen Strauß ungeprüft zu übernehmen. Es ist nämlich nicht ausgeschlossen, dass sich dieser Befund nicht bewahrheiten würde, wenn man die Texte des Kritikers Strauß nochmals lesen würde. Was würde sich zeigen, wenn man sie auf eben diesen Fragenkomplex hin untersuchen würde? Wären in den am Ende der 60er Jahre entstandenen und 1987 im Sammelband *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken* herausgegebenen Kritiken die ersten Ansätze des erst viel später festgestellten Renegatentums von B. Strauß festzustellen, müsste man gegen bisherige Rezeption hinnehmen, dass Strauß bereits in diesen Texten kein vorbehaltloser linksliberaler Denker war. Gilt also unsere These von dem „Zwischenstandpunkt“ schon in bezug auf den jungen Strauß, oder muss sie zurückgewiesen werden, denn das damalige Bild dieses Mannes war noch ganz und gar bruchlos?

In dem im Mittelpunkt des Sammelbandes stehenden Essay (geschrieben 1970), der dem ganzen Sammelband den Namen gab, bemühte sich der Kritiker Strauß darum, die politische Entwicklung (zwischen 1967 und 1970) mit der Entwicklung der ästhetischen Formen – vor allem auf dem Gebiet des Theaters – in Verbindung zu bringen. Und bereits die ersten Sätze verraten einiges davon, wie uneindeutig es um Strauß bestellt sein wird. Einerseits fühlt er sich gezwungen, der dialektischen Vernunft seiner linksliberalen geistigen Väter das Wort zu reden, ja ihr fast lehrlingsmässig zu folgen: „Denn diese <dialektische Vernunft, A.U.> belehrt uns doch, dass das meiste Bürgerliche in der Kunst sich nicht nur um so stabiler erhält, je vollkommener es sich zum Derivat, als geschichtliches Ausfallprodukt, erhärtet,...“ /V, 50/, andererseits wagt er es, wenn seine eigenen Erfahrungen anders sind, Adornosche Thesen in Frage zu stellen: „Egal, wie sehr sich einem die Gedanken zum Tod der Oper⁵³ eingeschärft ha-

⁵³ Auch zu diesem Adornoschen Befund nimmt Strauß prompt eine nüchterne Stellung: „Dass

ben mögen, an deren Apodiktik beginnt man zu zweifeln, wenn man sich z. B. den Musikfilm *Eikakatappa* von Werner Schroeter ansieht....“/V, 50/. In diesem Film glaubt Strauß eine neue Sensibilität erblickt zu haben, die sich zum einen dem Todesverdikt von Adorno widersetzt, weil sie „die grundlegenden Traditionen der Opernkunst gegen ihre gemeinen Konventionen wieder aktualisiert“ /V, 50/, und zugleich vermag sie sich den Verkünstlichungen des falschen Allgemeinen zu entziehen, da sie das erstere tut, „ohne etwa der bürgerlichen Fest-Institution damit zu neuem, falschem Leben zu verhelfen, sondern lediglich ein ästhetisches Material zurückgewinnend, die große archaische Ausdrucks-Ekstatik, die im routinierten Starbetrieb der schönen Stimmen in den elendsten Verkümmierungen und Trivialisierungen vegetiert.“ /V, 50/

Bereits nach den ersten gedanklichen Schritten tritt also zutage: Strauß' Denken scheint einerseits bis in die Wortwahl hinein von Adorno beeinflusst und ihm verpflichtet zu sein. Auf der andern Seite scheint ihm solche Dialektik nicht unbedingt die unüberschreitbaren Schranken darzustellen; gerade anlässlich des Filmes *Eikikatappa* spürt er einer anderen undialektischen Sensibilität nach, die er, da sie „unter die gehäuften Ablagerungen der bürgerlichen Kunstkonventionen zu graben sucht und fundamentale, wesentliche Strukturen wiederbelebt“ /V, 51/, in Anlehnung an M. Foucault eine archäologische nennt. Auch bei der methodischen Begründung seines in dem Essay unternommenen Versuches, die politischen mit den ästhetischen Entwicklungen der vergangenen drei Jahre zusammenzudenken,⁵⁴ verfährt er ähnlich. Mal beruft er sich auf eine „nicht von vornherein dialektisch vermittelnde Betrachtungsweise, die zunächst einmal das Disparate als disparat, das Unversöhnliche als unversöhnlich zu kennzeichnen suchte“ /V, 51/, mal ergänzt er sie um andere Verhaltensform, die bei der Konfrontation der beiden Sphären die gegenseitigen „Reaktionsweisen, Entsprechungsversuche, Reflexionen“ /V, 52/ in den Vordergrund zu rücken sucht.

Auf der Ebene der politischen Entwicklung wie auch ihrer Entsprechung im Ästhetischen scheint B. Strauß zunächst unter dem Einfluss der damaligen linken revolutionären Parolen zu stehen. Da das bürgerliche Schauspielhaus in der politisch so bewegten Zeit außerstande gewesen sei, der politischen Avantgarde, die die „Aufgaben und Praxis des revolutionären Sozialismus“ /V, 51/ verfolgte, entsprechend avancierte Veränderungen im ästhetischen Bereich entgegenzustellen, sich als reaktionsunfähig erwies, habe es nach Strauß eine surrealistische Tat verdient, nämlich es sollte „unter Feuer“ gesetzt werden. Die Bezeichnung surrealistisch muss nicht verwirren: die von Strauß eigentlich gemeinte revolutionär-emanzipatorische Gesinnung der (gegenbürgerlichen) Linken hält er für Nachfolger der Intentionen des konsequent avantgardistischen Surrealismus.

da etwas aussterbe, dass die bürgerliche Oper, das Theater, die schöngeistige Literatur zum Ende gebracht seien, das klang weniger nach dialektischer Vernunft als vielmehr nach totemhafter Beschwörung, die unseren realistischen Erfahrungen nicht gerecht wurde.“ /V, 50/

54 Konkret möchte Strauß beschreiben, „wie auf einige prominent gewordene Daten und Prozeßphasen in der emanzipatorischen und linken politischen Bewegung das Theater reagierte bzw. welche ästhetischen Veränderungen es zu gleicher Zeit aus sich selber produzierte.“ /V, 52/

Von Bedeutung ist an dieser Aussage zweierlei: zum einen befürwortet Strauß den revolutionär-emanzipatorischen Standpunkt der Linken (Nachfolger der Avantgarde) vor allem deshalb, weil ihre Absichten – trotz Neigung zur Gewalt – dem Geist der Aufklärung verpflichtet und in Einklang mit den Überzeugungen der „Frankfurter“ sind. Der zeitweilig regierende Surrealismus habe nicht den antibourgeois, individualterroristischen Skandal aus ästhetischer Gefallsucht provoziert, sondern, so Strauß, „verfolgte, ob es um die Aufdeckung von Konsumzwängen in der kapitalistischen Warenproduktion oder um die Demaskierung einer Klassenjustiz ging, stets noch die aufklärerischen Zwecke, wie sie in den kulturkritischen Schriften der Frankfurter seit langem beschrieben standen, freilich nur einer Elite fürs dialektische Denken Begabter zugänglich.“ /V, 54/ Zum anderen sieht man, dass obwohl sich Strauß darum bemüht, zwischen dem politischen und ästhetischen Bereich (dialektisches) Gleichgewicht zu halten, drängt sich der Bereich des Ästhetischen langsam in den Vordergrund. Mängel in diesem Bereich scheinen dem Kritiker Strauß noch um einiges schwerwiegender zu sein, als es bei den politischen der Fall ist. Nicht genügend aufklärerisch avancierte Veränderungen im Ästhetischen rechtfertigen in seinen Augen sogar die – keineswegs aufklärerisch avancierte – revolutionäre Gewalt. Kurz und gut: die ästhetischen Maßstäbe beginnen Oberhand zu gewinnen.

Sieht man von den ästhetischen Entwicklungen ab, teilte Strauß am Ende der 60er Jahre wie so manch anderer die revolutionäre Überzeugung, dass von nun an einiges anders werde: erst jetzt würden neue Konflikte aufbrechen und man werde sie plötzlich richtig begreifen. Er versteigt sich sogar dazu, den Anfang einer neuen und – was für ihn wohl wichtiger und gleichzeitig symptomatischer ist – das Ende einer alten Epoche zu verkünden. Diesen Wendepunkt will er am 2. Juni 1967 verstanden wissen, an dem Tag, als der Student Benno Ohnesorg von dem Polizisten Kurras während einer Demonstration gegen den Schachbesuch in Berlin erschossen worden sei. Dieser Tod erfuhr ein großes Echo; nach ihm konnten nicht einmal die mit der Bundesrepublik loyalsten Bürger wegschauen und sich darin wähen, nichts sei passiert und nichts werde sich ändern. In der ersten – den Anfang betonenden – Hälfte seiner Interpretation dieses Tages kommt Strauß über dieses bekannte Faktum nicht hinaus, er bringt nichts umwerfend Neues zum Ausdruck: „Es war wohl das erste Mal, dass einer breiten Öffentlichkeit die Existenz einer studentischen Opposition, die fundamental das herrschende politische und soziale System der BRD in Zweifel zog, zu Bewusstsein gebracht wurde.“ /V, 52/

Dies gelingt ihm jedoch durchaus in deren zweiten Hälfte, in der am 2. Juni 1967 die bis dahin alles prägende Periode, die sogenannte deutsche Nachkriegszeit für beendet erklärt. Es mag auf den ersten Blick befremdend wirken, wieso es so sehr darauf ankomme, ob man noch in der Nachkriegszeit lebt oder ob die Zeit nun einen anderen Namen tragen soll. Doch schnell zeigt sich, dass es Strauß dabei tatsächlich um Wichtigeres als um bloße Wortspielerei geht. Der 2. Juni 1967, der Tag, an dem das Ende⁵⁵ der deutschen Nachkriegszeit datiert,

⁵⁵ In dem Essay dienen die Worte „Ende der Nachkriegszeit“ auch als Titel eines Abschnitts.

bedeutet ihm „das Ende eines auf vielfache, begründete wie irrationale Weise ins Vergangene verstrickten Daseins, das die offizielle Politik ebenso beherrschte wie Kunst und Literatur, vor allem auch die jüngeren Stückeschreiber, und das gleichsam für eine gemeinsame, die Intelligenz und die Herrschenden verbindende politische Moral sorgte.“ /V, 53/

Bemerkenswert an dieser Definition der Nachkriegszeit sind vor allem zwei Tatsachen: Strauß attestiert zum einen ihrem Geist, dem für sie charakteristischen Denken ein vielfaches Verstrickt-sein ins Vergangene; jenes Denken sieht er geprägt primär durch den Bezug (begründeten wie auch irrationalen) zu der deutschen Vergangenheit. Sie bildet nicht nur das Fundament, auf dem jenes Nachkriegsdenken entstehen und aufwachsen konnte, gleichzeitig stellt sie eine Art Reservoir dar, aus dem heraus es sich zu definieren und seine Moral zu schöpfen wusste. Aus der tragischen – denn es besteht kein Zweifel, welcher Abschnitt der deutschen Geschichte gemeint ist – deutschen Vergangenheit wurde demnach eine Lade des Bösen, das sich – so die daraus gewonnene Moral – nie mehr wiederholen darf. Dieses Diktum verband nicht nur die offizielle Politik, sondern auch Kunst und Literatur; egal ob man auf Seite der Herrschenden, der Intelligenz oder der Künstler stand, die Vergangenheit wurde von allen instrumentalisiert und zur „Bundeslade des Bösen“ zurechtgerückt. Die Tatsache, dass Strauß diese Verhaltensformen über jenes Datum des 2. Juni 1967 nicht hinausgelten lassen möchte, kann nicht über den kritischen Stachel hinwegtäuschen, den er dadurch (auch) der deutschen aufklärerischen-links-liberalen Nachkriegsintelligenz versenkt hat.

Wenn er dann im weiteren Verlauf seines Essays beschreibt, dass es in früheren Jahren (also noch in der Nachkriegszeit) niemand für schamlos empfunden hätte, ins Theater zu gehen, um dort ein Stück von Carl Zuckmayer zu sehen, da es damals noch möglich gewesen sei, Politik und Theater „getrost getrennt voneinander <zu> erleben, auch für den, der sich engagiert fühlte“ /V, 53/, während heute es geradezu lächerlich erschiene, „sich eine bunte Agitations-Revue vorspielen zu lassen, während man gerade noch die politische Ohnmacht des Widerstands zu verspüren bekam“ /V, 53/, spürt man dahinter vor allem die Freude des links-revolutionären Kritikers, der es willkommen heißt, dass das Theater auf die progressive politische Entwicklung entsprechend⁵⁶ zu reagieren sucht. Doch zugeich muss im Auge behalten werden, wie scharfsinnig er auf die Män-

Jürgen Schröder bezeichnete den Titel als programmatisch und ungeduldig, wodurch er das persönliche Verstricktsein des Autors Botho Strauß in die Nachkriegszeit auf den Punkt brachte, wie auch die Tatsache ins Blickfeld rückte, dass es Strauß noch einmal (1994) versuchte, die Nachkriegszeit und Nachkriegsliteratur enden zu lassen. Vgl: Schröder, Jürgen: „Who's Afraid Of...?“ Botho Strauß und die deutsche..., S. 217.

⁵⁶ In diesem Sinne versteht Strauß zum Beispiel die Entstehung des Straßentheaters: „Das Straßentheater verdankt seine Entstehung jener bedrängenden Stimmung, in welcher man das Bedürfnis hatte, in irgendeiner öffentlichen und gesteigerten Ausdrucksweise auf die wechselnden Ereignisse der politischen Szene zu reagieren.“ Demgegenüber brachte das engagierte literarische Theater zu gleicher Zeit „nichts Nennenswertes hervor, das auf annähernd angemessene Weise die Situation reflektiert oder gar promoviert hätte.“ /V, 55/

gel der kritischen deutschen Nachkriegsintelligenz aufmerksam machte. Gemeinsam mit den Herrschenden bildete sie in seinen Augen eine Plattform derer, die – im erwähnten Sinne – die tragische deutsche Vergangenheit instrumentalisierten. Wie auch weitere Schlussfolgerungen des Kritikers Strauß zeigen, befürwortete er durchaus das links-kritische, im Zeichen der Aufklärung, der Emanzipation und weiterer Demokratisierung des Lebens stehende Denken. Doch obwohl er sich solche Perspektive zu eigen machte, war er nicht bereit, jedwedes kritische Denken vorbehaltlos zu akzeptieren. Die in der Nachkriegszeit (also auch von ihm selbst) gepflegte Form schien ihm in gefährliche Nähe zum Denken der Herrschenden gerückt und vor allem zu sehr ins Vergangene verstrickt gewesen zu sein.

Und wie konkret war es nach Strauß bestellt um die Reaktionen des Theaters auf die durch die emanzipatorische und linke politische Bewegung herbeigeführte Veränderungen, welche ästhetischen Veränderungen wusste es zu verwirklichen? Das sogenannte politische Theater habe zu dieser Zeit nichts als seine Hilflosigkeit offenbart,⁵⁷ denn es habe sich auf nichts anderes zu berufen gewusst, als „auf das penetrant selbstsichere Bewusstsein, recht zu haben.“ /V, 53/ Das bürgerliche Theater sei reaktionsunfähig gewesen, das Straßentheater habe seine Rolle als zuverlässiges Aktualitäten-Theater erfüllt, das die kritischen und von der bürgerlichen Presse unterschlagenen Informationen an die Öffentlichkeit vermittelt habe, jedoch seine theatralische (ästhetische Innovationen) Praxis sei umstritten geblieben.

Der links-kritische, Emanzipation und Demokratisierung erstrebende Strauß sah das Theater dort seiner wahren (revolutionären) Sendung nachzukomen, wo es sich (unmittelbar nach der Verabschiedung der Notstandsgesetze und im Zuge der Welle der Protestaktionen) als „offenes Forum der Demonstration zur Verfügung“ /V, 55/ gestellt, wo es also völlig auf die Produktion von Schein und Illusion verzichtet und sich den fortschrittlichen Kräften in den Dienst gestellt habe. Gerade in dem eigentlichen Dialog mit dem Publikum, wo auch die Zuschauer die Möglichkeit hätten, ins Geschehen einzugreifen, und Kritik am Kunstvorgang zu äußern, sah er die Chance, die „Unangemessenheit begreiflich zu machen, welche sich zwischen dem illusionistischen Rollenspiel und dem wirklichen Bedürfnis der Darsteller ergab, sich als politisch verantwortungsbewusste Menschen zu äußern; und zwar am Arbeitsplatz und mit dem Überraschungstrick, einmal aus der Rolle zu fallen.“ /V, 56/ Theater soll dem in diesem Punkt marxistisch argumentierenden Strauß dazu dienen, durch die fruchtbare Diskussion zwischen Schauspieler und Publikum den Weg zum richtigen Verständnis der gesellschaftlichen Strukturen und zum kritischen Selbstverständnis in deren Rahmen zu öffnen, um infolgedessen die falschen kapitalistisch-bürgerlichen

⁵⁷ Hinter der Begründung spürt man wiederum die Autorität von Adorno: „Während in Berlin Ohnesorg starb, agierte man auf der Bühne des Theaters am Turm (Gesang vom lusitanischen Popanz von Peter Weiss) gegen die kolonialistische Ausbeutung an und machte das Pamphlet durch eine elektrische Revuemusik, Blues und Folklore, bereits bürgerlich gewordene Unterhaltungsformen, genießbar. Der Protest feierte sich selbst.“ /V, 53/

Strukturen demokratisch verändern zu können. „Die Schauspieler, Bühnenarbeiter, Regisseure <...> waren auf dem Wege, ihre Arbeit und die Institution, der sie sie zur Verfügung stellten, in einem größeren, gesellschaftlichen Kontext von Demokratisierungsprozessen zu reflektieren, d.h. zu verändern.“ /V, 56/

Doch dieser ideale Zustand war nicht von langem Bestand; so gut es der linken Bewegung gelang, in verschiedene gesellschaftliche Bereiche zu diffundieren⁵⁸ und dem „richtigen“ Selbstverständnis vorzuarbeiten, so selten vermochte das Theater in diesem Prozess Schritt zu halten. Dies gilt sowohl für die betriebsmäßige⁵⁹ Sphäre der Schauspielhäuser, als auch für deren künstlerische Produktion, wo es laut Strauß darum gehen sollte, „das kritisch gewordene Selbstverständnis der Theaterproduzenten in einer geschlossenen ästhetischen und gedanklichen Konzeption auf der Bühne selbst Gestalt werden zu lassen.“ /V, 57/ Es scheint also, als hätte Strauß die ästhetische Qualität vor allem an den kritisch-emanzipatorischen Maximen gemessen. In diese Richtung weisen zum Beispiel die Lobsprüche an die einzige Strauß' Vorstellungen entsprechende Aufführung – Peter Steins Inszenierung von Goethes *Torquato Tasso* in Bremen 1969 – die verraten, warum es ihm diese Aufführung so sehr angetan hatte. Alle wie auch immer fortschrittlichen Neuerungen jenes Stückes und seiner Bearbeitung⁶⁰ erweisen sich als weniger bedeutend gegenüber der entscheidenden Tatsache, „dass die Schauspieler sich in diesem Interpretationszusammenhang zu identifizieren vermochten, dass sie wahrhaftig vermittels ihrer Darstellungsweise, durch die demonstrative Pointierung aller Expressionen, auf ihre Arbeitsprobleme und die zweifelhafte Rolle des Theaters⁶¹ in der spätbürgerlichen Gesellschaft hinzudeuten wussten.“ /V, 58/

58 In Gestalt der sogenannten Roten Zellen, die „in vielen Fachbereichen der Universität und der Pädagogischen Hochschulen, die Lehrer-, Anwalts- und Ärztekollektive, Kinde und Schülerläden, Raubdruckpressen usw. arbeiteten in einem kontinuierlichen solidarischen Zusammenhang.“ /V, 57/

59 Strauß spricht in dieser Hinsicht davon, dass die anfängliche, eher schwache, antiautoritäre Emphase bald zu pragmatisch-reformerischen Modellentwürfen zur Mitbestimmung – vor allem in den Kompetenzbereichen der Intendanz und der Dramaturgie – ernüchert sei. Als ein Beispiel des Theaters, wo es trotz allem gelang, durchaus demokratische Bedingungen zur Arbeit zu schaffen und das höchst mögliche Maß an Selbst- oder genauer Mitbestimmung zu erreichen, sei die Heimbühne von Botho Strauß, „Schaubühne am Halleschen Ufer“, später umgesiedelt an den Lehniner Platz, erwähnt, wo er in der ersten Hälfte der 70-er Jahre als dramaturgischer Mitarbeiter tätig war und wo viele seiner Stücke mit Erfolg aufgeführt wurden.

60 Das Besondere an dieser Aufführung war nicht, dass sie irgendeine, mehr oder weniger originelle „Neuinterpretation“ eines alten Stückes vorsetzte, das Überraschende war nicht, dass sie einen schönen Beitrag zur materialistischen Kunst-Kritik lieferte.“ /V, 57/

61 Fast wortwörtlich wiederholte Strauß diese Gedanken mehr als 25 Jahre später, als er in der Laudatio auf den – zu jener Zeit auf der „Schaubühne am Halleschen Ufer“ und oft unter Peter Stein arbeitenden – Schauspieler Bruno Ganz schrieb, dass es Ganz unter Stein möglich würde, „seine Berufszweifel und ideologischen Anfechtungen zu kunststeigernden Motiven zu wandeln und einzubeziehen.“ /F, 221/

Doch täte man dem Kritiker Strauß Unrecht, würde man dies für die ganze Wahrheit ausgeben. Weder in den Jahren der Revolution, noch später drohte Strauß, hinter das von Brecht erreichte Niveau zurückzufallen. Die Überzeugung von der Verbindung der Revolution mit dem Theater wie auch starke Abneigung dazu, auf der Bühne etwas nachzuahmen, hatte er mit Brecht gemeinsam. Doch beharrte Brecht auf der Priorität des Gesellschaftlichen,⁶² bemühte sich B. Strauß um die Präferenz des Ästhetischen. Selbstverständlich war auch er, wie er später beteuerte, dem damaligen Geist der „Formzerstörung und Deheroisierung“, des „Deuten“ und „Deuten-Müssen“, der „militanten Selbstinfragestellung“⁶³ gehörig, doch gleichsam diesem „Gebot der Zeit“ zum Trotz wollte er sich von ihm befreien. Auch auf dieser Ebene vollzog Strauß seinen „Befreiungskampf“, in dem er sich davon, worin er hineinwuchs und was allgemein akzeptiert wurde zugunsten dessen befreien wollte, was er für wahr und richtig hielt. Dass Strauß den Brechtschen Revolutionär Strauß hinter sich lassen wünschte, ist an seinem Bemühen abzulesen, das Theater und seine eigentlichen – von Politik unabhängigen – Mittel und Gesetzmäßigkeiten stärker in den Vordergrund zu rücken. Die Richtigkeit bzw. Falschheit der politischen Überzeugung trat in den Hintergrund, dominant wurde die (Un)Fähigkeit der Theaterproduzenten, im Rahmen ihres Mediums mithilfe dessen eigenen künstlerischen Mitteln etwas ästhetisch Avanciertes hervorzubringen.

Das Repertoire dessen, was er an dem Zustand des damaligen deutschen Theaters bemängelte, zeigt dies mit aller Deutlichkeit. Anzuprangern galt es nach ihm zum Beispiel die „spezifische Borniertheit oder Fühllosigkeit vieler Regisseure, mit der sie die neuen politischen Erfahrungen genauso reproduzieren wie die Regenbogenpresse <...> gleichermaßen flach, stillos und klischee-

62 Brecht selbst, so Klaus-Detlef Müller, habe „kurz vor seinem Tode in einem Gespräch mit Ernst Schumacher beklagt, dass es ihm nicht gelungen sei, klarzumachen, dass das Epische seines Theaters eine Kategorie des Gesellschaftlichen und nicht des Ästhetisch-Formalen ist <...> Zweck des Brechtschen Theaters ist die gesellschaftliche Praxis.“ In: Müller, Klaus-Detlef: Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht. In: Ueding, Gert: „Literatur ist Utopie“. Frankfurt am Main 1978, S. 339. Zitiert nach Deiters, Franz-Josef: „Drama im Augenblick seines Sturzes“. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuch zu einer Konstitutionstheorie. Berlin 1999, S. 15-16.

63 Diese Begriffe entstammen allesamt jener Laudatio, in der Strauß auf die 60er und 70er Jahre durchaus kritisch zurückblickt. Was jedoch häufig übersehen wurde, ist, dass sich Strauß in die Kritik zum Beispiel der Produktion an der „Schaubühne am Halleschen Ufer“ selbst mit einbezieht, folglich also nicht primär mit der Schaubühne, sondern vor allem mit den Tendenzen abrechnet, die auch er selbst damals mitgestalten half. Zu den Tendenzen zählt und schreibt er: „Jeder Schritt auf der Bühne musste elend genau begründet sein, und die Bühne selbst war ein illusionsloser Raum inmitten eines politischen Kollektivismus, der sich im nachhinein als die eigentliche Illusion erwies <...> der hochgespannte Ernst, das Deuten und das Deuten-Müssen, die seinen <von Ganz, A. U.> Darstellungsstil auszeichnen, datieren nicht zuletzt aus jenen Tagen, da Proben noch Zerreißproben waren, Fragen militante Selbstinfragestellung, Probleme ein quälendes Problembewusstsein – so die allgemeine krause Stimmungslage damals, die den Nachfolgenden inzwischen historisch so entrückt erscheinen mag wie die Byronsche Weltschmerz.“ /F, 221/

haft <...> und dies nicht immer aus politischer Böswilligkeit, sondern schlicht aus ästhetischem Unvermögen..“ /V, 58/ Genauso wenig konnte ihn jene durchaus anachronistische und schwerfällig sich ausnehmende Theaterproduktion zufrieden stellen, bei der man auf der Bühne „wiederum nur nachahmte, Zitate und modische Accessoires der Pop- und Underground Szene in die Abbildungs-Folie bedenkenlos einkopierte.“ /V, 59/

Überall im Theater, wo man sich auf die Reproduktion, auf die Abbildung und Nachahmung zu berufen pflegte, wo dem Theater aufgetragen wurde, die ihm äußere Wirklichkeit widerzuspiegeln, kam man bei dem Kritiker Strauß schlecht weg. Dasselbe gilt für die Fälle, wo darauf verzichtet wurde, die „sinnlichen Prozesse des Theaterspiels zur Vermittlung von Informationen zu benutzen“ /V, 203/, wo nicht aus Beziehungen (der Figuren, ihrer Psychologien und Ideologien) heraus interpretiert, also nicht strukturell-analytisch sondern stets präjudizierend vorgegangen wurde, kurz; wo die Aussagen und Intentionen vor die Darstellung geschoben wurden. Das Theater darf demnach keinesfalls dazu gebraucht werden, dass die Regisseure dem Publikum nurmehr die Resultate seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Stück und seinen Personen vorsetzen /siehe V, 203/. Mit aller Vehemenz setzte sich Strauß gegen derart vorgehende zum Typ „des Intentions- und Entlarvungs-Regisseurs“ /V, 203/ gehörende Regisseure, die weiterhin den Zuschauern nur ihren kritischen Blick darboten.⁶⁴ Solche Regie arbeitete lediglich dem – durch das „Spruchband-Theater“ und durch die vielen „Klartext-Inszenierungen“ eingeschulten – Blick der Zuschauer vor, die es sich angewöhnt hatten, auf der Stelle durchzuschauen und deshalb dazu neigen, „böse und verstockt zu reagieren, sobald sie sich Spielvorgängen überlassen sehen, die nicht in jeder Phase ihres Verlaufs ETWAS zeigen (was schon im Programmheft und auf Projektionen zu lesen steht), sondern zeigen, WIE etwas sich entwickelt.“ /V, 199/⁶⁵

Aus dem Gesagten geht klar hervor, welche Formen der dramatischen Arbeit Strauß auf keinen Fall akzeptieren wollte. Er verwarf in erster Linie solche dramatische Arbeit, in der alles dem Inhalt, dem WAS unterworfen wurde. Daraus ergibt sich seine Ablehnung jeder dramatischen Vorgehensweise, die den vorgegebenen Inhalt (die außertheatralische Wirklichkeit) nur zu reproduzieren,

64 Dies kommt auch in der lobenden Kritik der Tasso Inszenierung zum Ausdruck, wo Strauß schreibt: Steins Umgang mit dem Stück ist keinesfalls denunziatorisch, aggressiv oder parodistisch. In der idyllischen Verinselung, in die er das Kunstwerk evakuiert, entfalten sich die Poesie, die Kostbarkeiten der Sprache und der Gesten, vielleicht als Reminiszenz, als Widerschein, jedenfalls auf verblüffend dialektische Weise aufs neue.“ Und an einer anderen Stelle: „Im Gegensatz zu manch anderen Regisseuren, die sich in eine sogenannte kritische Konfrontation begeben, benutzt Stein an der Stelle der hämischen Entlarvung das Verfahren der übergenaue Verdeutlichung, der klärenden Übertreibung (so wie er das von Kortner gelernt hat) von offenbar unerhörten, paradoxen oder idiotischen Zuständen.“ /V, 166/

65 Als „Intentions- und Entlarvungs-Regisseure“ gelten Strauß v. a. Hans Hollmann (Titus, Titus, 50 theatralische Vorgänge nach Shakespeares Titus Andronicus in Basel) und Hans-Günther Heyme (Wallenstein von Schiller in Köln).

abzubilden und nachzuahmen suchte. Schließlich bemängelte er es, wenn die Regisseure dem konkreten, sinnlichen⁶⁶ „innertheatralischen“ Prozess der Darstellung von „Informationen“ ihre entlarvenden aufs kritische Durchschauen erpichten Intentionen vorausstellten.

Doch nicht nur das Negative, also die von Strauß verworfene dramatische Konzeption kommt dabei zum Vorschein. Genauso lässt sich daraus zumindest ansatzweise darauf schließen, welches positive Bild des Theaters dem Kritiker und später auch dem Theaterautor Strauß⁶⁷ vorschwebte.

Bereits da, wo er die häufige Neigung zur billigen Nachahmung und Abbildung rügt, zeigen sich die ersten Konturen der dramatischen Konzeption, auf die hin sich nach Strauß das avancierte deutsche Theater entwickeln sollte. Da stößt man zunächst auf eine kurze Bemerkung, die uns glauben machen will, dass jegliche Veränderungen nach Gesetzmäßigkeiten des eigenen Systems vonstatten gehen. Wohl auf die gleiche Intention könnte eine Sentenz über solche Anregungen zeigen, die dann eigentlich und genuin gewesen seien, „wenn sie sich innerhalb der Traditionen des Mediums, gegen diese opponierend oder sie neu sensibilisierend, auszudrücken wussten.“ /V, 59/

Mehr Licht bringt Strauß in seine zunächst befremdend wirkende Argumentation, die auf ein inntheatralisches, gleichsam geschlossenes Theaterverständnis zuläuft, erst dann, wenn er auf einen Text, sprich auf ein Manifest gegen das illusionistische Abbildungstheater von Martin Walser⁶⁸ eingeht und dessen Thesen vom ausgezehrten Theater-Realismus, der „nicht nur die tatsächliche Wirklichkeit, sondern auch unsere subjektiven Erfahrungen mit ihr nurmehr in biedersten Vereinfachungen wiedergebe“ /V, 60/ zitiert. In diesem Text stellte sich Walser die Frage nach neuen dramatischen Möglichkeiten, mittels deren man der komplexen und widersprüchlichen Wirklichkeit schöpferisch beikommen könnte, wobei er auf die Idee verfiel – vorsichtshalber hielt er sie mehr für einen Wunsch und Bedürfnis als für Ansicht und Theorie⁶⁹ – die für Botho Strauß von ungeheurer Bedeutung war. Zuerst sei aber kurz der Weg skizziert, der Walser bis zu jener Idee gebracht hat. Aller Irrtümer Anfang ist für ihn die strenge Zäsur zwischen der Kunst und Wirklichkeit, zwischen dem

66 Der eingeschulte kritische Blick führt nach Strauß beim Publikum zur „Amputation ihrer sinnlichen Auffassungsgabe.“ /V, 199/

67 Darauf, dass Botho Strauß bereits in seinen Kritiken auf eine Konzeption hin argumentiert hatte, die dann später in seinen eigenen Dramenstücken zum Tragen kam, weist Jürgen Schröder hin. In seinem Beitrag, der die Spuren Ödön von Horváths Werk bei Strauß verfolgt, gelangt er zur folgenden Feststellung: „Das heißt: in seinen Essays und Kritiken zum Theater formuliert Strauß erstaunlich entschieden schon seine eigene Kunsttheorie, Poetik und Dramaturgie, und alle seine Gegenstände, über die er nachdenkt und spricht, sind zugleich Spiegel, in denen er sich selber sucht, begegnet und beschreibt.“ In: Schröder, Jürgen: Ödön von Horváth und Botho Strauß. Eine Spuren-Lese, in: Kastberger, Klaus (Hg): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Wien 2001, S. 183.

68 Es handelt sich um den Text Ein weiterer Tagtraum vom Theater aus dem Jahr 1967.

69 Siehe Walser, Martin: Ein weiterer Tagtraum vom Theater, in: Ders.: „Heimatkunde. Aufsätze und Reden“. Frankfurt am Main 1967, S. 75.

drinnen und draußen. Jene führe nämlich dazu, dass die Realität von der Kunst nachgeahmt, Stoffe und Figuren immer strengeren Imitationsmaßstäben unterworfen würden, kurz, dass die Realität durch Kunst aufgehoben sei. Somit bleibe die Kunst drinnen und das Leben draußen. Da Walser auch die auf den ersten Blick nicht-abbildende – verfremdend vorgehende – Brechtsche Dramatik voll im Abbildungsdienst verstanden wissen will,⁷⁰ von dem in den 60er Jahren prägenden Dokumentartheater ganz zu schweigen,⁷¹ greift er bei seinem Versuch, mit seinen Begriffen gesagt, „drinnen auch Leben“ zu haben, ziemlich weit und wünscht das Theater vollkommen von seinen „Kunsthängen und Abbildungslasten“ befreien. Dies sei jedoch nur dann machbar, wenn man sich zum Ziel setzt, die Selbständigkeit der Theateraufführung gegenüber allem realen Vorkommen zu erreichen. Mit Walser gesagt: „was auf der Bühne gespielt wird, ist selber Wirklichkeit; eine Wirklichkeit aber, die nur auf der Bühne vorkommt. Also kein Bild mehr aus anderem Material.“ /V, 75/

Solche mit jedweder illusionistischen Abbildungs- und Nachahmungsintention aufräumende Theaterkonzeption, die nicht das Äußere zeigen will, sondern die inneren Vorgänge des Bewusstseins zum Ausdruck zu bringen sucht, markiert nicht nur für den Kritiker Strauß den Weg, den das avancierte Theater einschlagen soll, sie rückt auch bereits die dramatische Form ins Blickfeld, die auch für den Dramatiker Strauß als das sogenannte „Bewusstseinstheater“, „Theater der Bewusstseinsvorgänge“ bzw. ein „mentales Theater“ bestimmend sein wird. Trotz manchen Fehlern in der Argumentation, war gerade die Walserische Konzeption eines (anti-Brechtschen) mentalen Theaters dem Kritiker Strauß ein Zeichen, das mehr als deutlich die sich auf dem Gebiet des Theaters anbahnende Veränderung signalisierte. Aus der in diesem Text präsenten Stimmung glaubte er erste Andeutungen eines Wendepunkts herauszuhören. Vorgezeichnet spürte er in ihm den Übergang vom Abbildungs- und Imitationstheater,⁷² vom Dokumentartheater der frühen und Polittheater der mittleren 60er

70 „Brecht habe zwar“, schreibt Walser, „Stücke gemacht, die keine biederen Abbildungen sind zur Erzeugung einer Illusion, doch auch bei Brecht solle das Stück ein Zerr-Abbild sein, eine aufklärerische Ähnlichkeit sei beabsichtigt, ergo seine „Verfremdung steht noch im Abbildungsdienst, der sich nährt von dem idealistischen Axiom, dass Kunst und Wirklichkeit aus verschiedenem Material seien, dass die Kunst die Natur zu irgendeinem Zwecke imitiere.“ In: Ebenda: S. 72.

71 „Aber zur komplizierten Gegenwart: das Theater ist mehr denn je im Abbildungsdienst. Dokumentartheater ist Illusionstheater, täuscht Wirklichkeit vor mit dem Material der Kunst. Zuschauer sollen Zeugen von Imitationen moralischer Entscheidungen werden, sollen angeregt werden, diese immer leicht gemachten Politik-Moralbewegungen zwei Stunden lang mitzuturnen.“ In: Ebenda: S. 73.

72 Für den ersten Schritt in die willkommene Richtung hält Strauß Peter Zadeks Inszenierung von Shakespeares Maß für Maß in Herbst 1967 in Bremen, die in seinen Augen von emanzipatorischen und antiautoritären Kräften bewegt wurde, und der er bescheinigt, dass sie „emanzipiert – und zwar in einer bis dahin auf unserem Theater nicht gekannten Radikalität – von den Zwängen des Illusionismus und der Wirklichkeits-Imitation <war, A. U.> – antiautoritär gegenüber dem Text, dessen Strukturen er auseinandernahm und neu kombinierte.“ /V, 61/ nämlich die Beschäftigung mit der sich plötzlich unumgänglich aufdrängenden Ge-

Jahre, zum „mentalen Theater“ und dem „Bewusstseinstheater“. Jener Text stellte ihm eine Art Lackmusstreifen und gleichzeitig einen möglichen Wegweiser dar für den Wechsel von den Konzepten Hochhuths, Kipphardts und Weiss zu solchen von Handke, Bernhard (und auch Strauß), also für den „Übergang von einem dominant politischen zu einem dominant ästhetischen, selbstreflexiven Theater.“⁷³

Dieser Wechsel ist von großer Bedeutung auch für unsere Frage, wie es um die Zugehörigkeit des Kritikers Strauß zu dem kritischen links-liberalen Denken in dieser Zeit tatsächlich bestellt war. So bereit er auch war, jene solchem Denken eigene Prämissen bei der Bewertung der politischen Entwicklung zu teilen, so wenig schienen sie ihm dort gebrauchsfertig zu sein, wo es darum ging, der neuesten Entwicklung auf dem Gebiet des Theaters gerecht zu werden. Dies lässt sich an einigen konkreten Beispielen ablesen. Wo Strauß jene Tendenz zu dem dominant ästhetischen und selbstreflexiven, zu dem „mentalen Theater“ festzustellen glaubte, offenbarte die linkskritische Perspektive ihre Defizite, da sie – in seinen Augen – im Angesicht dieser fortschrittlichen Tendenz versagte. Wurde sie mit den – von Strauß befürworteten – „Theater-Novitäten“ /V, 62/ konfrontiert, dann pflegte sie in der Regel auf ihre alten Verhaltensmuster zurückzufallen.

Deshalb konnte sie Strauß nicht mehr automatisch teilen, ja er musste sie für unzureichend erklären. Ästhetisch avanciertes Theater zeigte ihm in aller Deutlichkeit die Grenzen der linkskritischen Kulturkritik. Krass kam es bei Peter Handke zum Ausdruck, dessen Sprechstück *Kaspar* von der linken Kulturkritik verrissen wurde. Handke-Kritiken von Strauß geben wohl mehr als alles andere den Probestein ab, der uns über seine Position einen ziemlich klaren Aufschluss geben kann. In Handke fand er vor allem einen Autor, mit dessen Hilfe er den eigenen Brecht-Schatten hinter sich lassen konnte. Um sich von „Brecht in sich“ ab- und dem avancierten Bewusstseins-Theater zuwenden zu können, spielte er den das „Ästhetische und Politische“ auf durchaus avancierte Weise zusammendenkenden Horváth gegen alle vordergründig gesellschaftlich orientierten Konzeptionen (dahinter stand begreiflicherweise Brecht) aus, und erklärte dann Handke für den legitimen Nachfolger Horváths. Indem er gerade Handke und nicht etwa die „neuen Volksstück-Schreiber und Polit-Autoren“,⁷⁴ die ja in seinen Augen gerade das Brechtsche Werk fortsetzten, für den wahren Horváth-Nachfolger erklärte, konnte Strauß zu Brecht und dessen primär politisch-gesellschaftlichen Konzeption auf Distanz gehen. Den Übergang vom dominant politischen zum dominant ästhetischen Theater diagnostizierte der Kritiker Strauß auch deshalb so früh und genau, weil er ihn mithilfe des Unterschieds

genwart habe das Bewusstsein entstehen lassen, die alten Formen zu zersetzen und gegen Illusionismus und Realismus anzukämpfen /siehe V, 61/

73 In: Schröder, Jürgen: Ödön von Horváth und Botho Strauß. Eine Spuren-Lese. Schröder weist auch darauf hin, dass dieser Übergang in der Tat der Auferstehung des Theaters nach seiner Toterklärung im Mai 68 gleiche.

74 Ebenda. S. 180

zwischen Brecht und Horváth interpretierte; hatte sich Horváth (mit M. L. Fleißer) als einer der ersten um eine fruchtbare Synthese des Privaten mit dem Öffentlichen, des Intimen mit dem Gesellschaftlichen bemüht, die ja eben das Wesen des mentalen Theaters ausmacht,⁷⁵ dann hatte er damit nicht nur den Schritt über Brecht hinausgetan, sondern hatte auch die Spur vorgezeichnet, in der es dann in den 60er Jahren zu dem – am Beispiel Handke – diagnostizierten Übergang vom Dokumentartheater zum Bewusstseinstheater kommen konnte.⁷⁶ Mit Horváth konnte Strauß seinen Brecht-Schatten überschreiten und war nun als Kritiker disponiert, mit Handke Schritt zu halten, der in seinen frühen Stücken⁷⁷ einerseits das avancierte Bewusstseinstheater prägte, andererseits eine Wahrheit zum Ausdruck brachte, die „wie jede nur formal-logische Deduktion vom Irrationalen, das in der Fülle der ausgeschalteten kritischen Fragestellungen zurückbleibt, umgrenzt ist“ /V, 63/.

Aus der Perspektive der linken Kulturkritik gesehen musste sich *Kaspar* schon deshalb reaktionär ausnehmen, weil darin eine – hinter jede rationale Analyse der gesellschaftlichen Wirklichkeit zurückgefallene – Wahrheit verkündet wurde, sprich eine „mythische, allzeitliche Wahrheit vom Menschen schlechthin als Opfer und Spielzeug einer neuen Es-Herrschaft: das Es einer prästabilisierten linguistischen Ordnung, welche durch Sprache erzieht, dirigiert und auch zugrunderichtet.“ /V, 63/

Dessen war sich Strauß durchaus bewusst, diesen fortschrittlichen Standpunkt wollte und durfte er nicht verwerfen. Durchaus rhetorisch fragt er zum Beispiel zu Beginn seiner Kritik: „hatte es nicht zu den ideologischen Fortschritten der letzten Jahre gehört, dass man – und das war längst nicht mehr ein kleiner esoterischer Zirkel von „Dialektik der Aufklärung“ – gelernt hatte, soziale, politische aber auch private, psychische Konflikte aus einer spezifischen gesellschaftlichen, ökonomischen Totalität heraus zu reflektieren?“ /V, 62/ So fortschrittlich solche Einstellung auch war, in bezug auf *Kaspar* schien sie nicht unbedingt das Gelbe vom Ei zu sein; hier erwies sie sich als unzulänglich, als fruchtlos.

Jede zu eifertig verurteilende Kritik kommt bei diesem Stück zu kurz, da sie nach Strauß an seinen ästhetischen, poetischen Reizwirkungen vorbeigehe und sie einzufangen oder wiederzugeben ausserstande sei. Es mutet wie eine weitere Variation seines „Befreiungskampfes“, nun zwischen jenen „ideologischen

75 Im Gegensatz zur damals häufigen hauptsächlich politischen Interpretationen des Dramas von Horváth, betonte Strauß in seiner Auslegung dieses Autors, so J. Schröder, seine repräsentative Funktion eines Vertreters des Bewusstseinstheaters wie auch das Horvátsche Vermögen, „das Private und das Öffentliche, das Intime und das Politische, das Personale und das Historische zu synthetisieren, und genau das impliziert für Strauß auch die Fähigkeit, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken.“ In: ebenda.: S. 181.

76 Bekanntlich ging die in den 60er Jahren aufgebrochene Horváth-Renaissance mit der Abwendung von Brecht einher. Gerade Handke war einer der Autoren, die die Parole „Horváth ist besser als Brecht“ prägten.

77 Strauß analysiert den *Kaspar* und *Der Ritt über den Bodensee*. Ganz Symptomatisch erfolgen diese Analysen in seinem Buch unter den Titeln „Mentales Theater“ und „Ende der Dialektik“.

Fortschritten des längst nicht mehr kleinen esoterischen Zirkels“ und seiner Zuneigung zu dem durch Handke hervorgebrachten dominant „ästhetischen“ „Theater des Bewusstseins“, wenn Strauß schreibt: „Doch so zutreffend die linke oder auch nur die mäßig dialektisch verfahrenende Kulturkritik, die sich vor allem mit zahlreichen, mehr oder weniger gewitzten Polemiken gegen das „Phänomen“ Handke hervortat, auch immer sein mochte, so fruchtlos war sie doch, insofern sie seinen Arbeiten kaum je gerecht zu werden versuchte. Es war – im Vergleich zu den Denk- und Sprechformen Handkes – stets eine Fremdsprache, die über ihn urteilte.“ /V, 63/

Und wiederum zog es in die neue Richtung, ohne dass er imstande gewesen wäre, die alte einfach präzisezugeben. Die Richtung auf das mentale Theater hin war zwar erwünscht, die – freilich „mehr als mäßig“ verfahrenende – Dialektik wollte er aber auch nicht schlechterdings verwerfen. Seine weiteren Schritte lassen darauf schließen, dass er nach einer sinnvollen Vermittlung suchte. Der sich entschieden gegen die gängigen ästhetischen Programme der 50er und 60er Jahre durchsetzenden⁷⁸ Konzeption von Handke, die in Verbindung mit den Namen Wittgenstein und Heidegger in Verbindung gebracht und auch deswegen verurteilt wurde, versuchte Strauß aus solcher Position zu begegnen und gerecht zu werden, die beiden Seiten Rechnung tragen würde. Zuerst korrigierte er jene Versuche, die Handke in die unmittelbare Nachbarschaft zu Heidegger rücken wollten, indem er darauf insistierte, dass sich Handke doch nicht für das „Wesen“ von Erscheinungsformen interessiert, „sondern vornehmlich für Erkenntnisfunktionen, -strukturen von Sprache, sinnlichen Erfahrungen und deren mentalen Verstörungen“ /V, 63/. Dies schließt Strauß zufolge jedoch nicht aus – und darin trat jene versöhnende Vermittlung zutage –, „dass man an dieser Haltung sehr wohl einige beispielhafte Indizien für die ideologische Verfassung des Individuums zu fortgeschrittener spätkapitalistischer Stunde studiert und, wenn schon die dialektische Interpretation hier zu mehr nützen soll als zu pauschalen Abfertigungen, zu ermitteln sucht, in welchem Grade diese Indikationen von generellem Wert sind.“ /V, 64/

„Mentales Theater“ und „Dialektik“ schließen sich zu diesem Zeitpunkt für den Kritiker Strauß nicht aus; doch freilich nicht in jeder Form. Dialektik wird für ihn nur dann gebrauchsfertig, wenn sie sich aus seiner Fixierung auf „pauschale Abfertigungen“ befreien kann. Wenn sie sich offener und sensibler anderen „Sprachen“ gegenüber zeigt, ästhetische „Novitäten“ nicht nach kurzem Blick als ideologisch unerwünscht verurteilt,⁷⁹ wird B. Strauß keinen Grund haben, auf ihr Instrumentarium zu verzichten.⁸⁰

78 „Erst langsam wurde beachtet, dass hier ein Autor – vielleicht erstmals seit Brecht und in gewissem Sinne antipodisch zu ihm – eine von bestimmten Denk- und Erfahrungstraditionen geprägte literarische und ästhetische Konzeption vertrat, die sich in ihrer Entschiedenheit und ihrem Monismus gegen den ideologielosen, kritischen oder satirischen Realismus, aber auch gegen den sogenannten Labor-Formalismus der fünfziger und frühen sechziger Jahre durchsetzte.“ /V, 63/

79 Die linke Kulturkritik habe auch deswegen in Bezug auf Kaspar ein Fremd-Sprache gespro-

Dies kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass zu solch erweiterter Dialektikauffassung die damalige linke Kulturkritik nicht fähig und auch nicht bereit war. Diese Straußsche Dialektikauffassung, die vor allem an dem dramatischen Prozess⁸¹ interessiert und gleichsam aus der Konfrontation mit ihm erst in ihrer erweiterten genuineren Form entstanden war, entfernte sich konsequent von dem primär politischen Verständnis, das auch in der Kunst nicht besser wusste, als die gesellschaftliche Wirklichkeit nur abbildend und entlarvend darzustellen. Genauso war sie (diese Dialektik) meilenweit davon entfernt, im künstlerischen (dramatischen) Produkt das Gesellschaftliche derart zum Vorschein kommen zu lassen, dass man daran die politischen Bilder geradezu von außen heranträgt, ja es gleichsam mit politischen Plakaten verhängt. Durch das Prisma dieser Tataschen betrachtet kommt man um die Feststellung nicht herum, Botho Strauß habe die linke Kulturkritik schon zu diesem Zeitpunkt weit hinter sich gelassen. Um solche linke Kritik war es für ihn längst geschehen, genauso wie um das Dokumentartheater, um das Volksstück;⁸² kurz um alle nur abbildenden und nachahmenden Theaterformen, die auf der Spannung zwischen „Gezeigtem und Verborgenen, Fingiertem und Tatsächlichem“ /V, 127/ beruhen. Da die Zukunft seiner Ansicht nach solchem Theater gehören sollte, das jenes Trugspiel von zweierlei Wirklichkeit nicht mehr praktiziere, das in sich, in seinen Traditionen geschlossen bleibe und aus der Selbstgenügsamkeit⁸³ seiner Welt lebe, kann keinesfalls bestätigt werden, dass sich Botho Strauß in den Anfängen seiner Schriftstellerei vorbehaltlos der links-liberalen Kulturkritik zugehörig fühlte.

Greift man nun resümierend auf unsere Frage zurück, die die allgemein für unumstritten gehaltene Zugehörigkeit des jungen (des Kritikers) Botho Strauß zu der für das intellektuelle Nachkriegsdeutschland tonangebende aufklärerisch-links-liberalen Strömung betrifft, dann ist Folgendes festzuhalten. Bereits in diesen frühen Texten unternahm Strauß den ersten Versuch, gegenüber der deutschen Nachkriegsintelligenz einen kritischen Standpunkt einzunehmen, indem er auf ihren – in seinen Augen missbrauchenden – Umgang mit der tragischen deutschen Vergangenheit hingewiesen hat. Da er sich selbst zu ihr zählte, mag diese erste – in den betreffenden Texten zwar vereinzelt, doch später in verschiedenen Variationen immer wieder vorkommende – Kritik zum einen für eine sehr bald

chen, weil für sie die Poesie von Handke, so Strauß, „bei den meisten mit unter das ideologische Verdikt geraten war.“ /V, 63/

80 Siehe zum Beispiel seine lobende Kritik der Tasso Inszenierung, in der sich laut Strauß Poesie, die Kostbarkeiten der Sprache und der Gesten, vielleicht als Reminiszenz, als Widerschein, jedenfalls „auf verblüffend dialektische Weise“ aus neue entfalten hätten. /V, 166/

81 Der Prozess vollzog die Richtung vom abbildenden zu einem Theater, das das Politische im Privaten, das Private im Politischen festzuhalten sucht.

82 Die Verachtung, die Strauß den Vertretern des neuen Volksstücks (Sperr, Fassbinder, Kroetz) entgegenbrachte, zeigt die von Jürgen Schröder durchgeführte negative Probe einiger Urteile von Strauß. Siehe Schröder, Jürgen: Ödön von Horvath...S. 180.

83 Eine poetische Definition solches Theaters lautet: „Theater, das sich erprobt an Ort und Stelle, das seinen Traum allein trägt.“ /V, 107/

entdeckte und geäußerte Selbstkritik, doch zum anderen auch für den ernstesten seiner vielen Versuche gehalten werden, sich von der deutschen Nachkriegsintelligenz, von ihrem „ins Vergangene verstrickten Denken zu befreien.“⁸⁴

Weiter stellte sich heraus, dass Strauß zu dieser Zeit im politisch-gesellschaftlichen Bereich durchaus links-kritische Argumentation an den Tag zu legen pflegte. Wenn es jedoch hieß, sie in den ästhetischen Bereich hinüberzutragen, zeigte er sich nicht mehr willig, ihr blind zu gehorchen. So vehement er darauf pochte, auch im Theater solle dem Prozess der Emanzipation, der kritischen Selbstreflexion und Infragestellung allen Festgefahrenen und weiterer Demokratisierung des im Wege Stehenden Rechnung getragen werden, so unübersehbar zeichnete sich in diesen Texten seine – als Befreiungskampf vom eigenen Brecht-Schatten charakterisierte – Abwendung von dem durchschauenden, unter den Stichworten „Entlarvungs- und Intentionsregisseure“ angeführten, und auf den Abbildungs- und Nachahmungsverfahren beruhenden Theater ab. Und diese Abwendung, diesen Übergang zu dem neuen, nicht mehr primär politischen sondern innertheatralischen – freilich nicht im Sinne eines *l'art pour l'art*⁸⁵ –, schöpferisch seine eigene Tradition reflektierenden, sich selbst thematisierenden und innere, mentale Prozesse des Bewusstseins ausdrückenden Theater konnte, oder genauer wollte Botho Strauß nicht mehr durch die Brille verfolgen, die von der Linken geschliffen war. Diesen Vorgang verfolgte er von ihr unabhängig, denn die linke Brille würde ihm ihn derart verzerrt zeigen, wie er es an deren Unfähigkeit beobachten konnte, den ersten Versuchen um das avancierte „mentale Theater“ und das „Theater des Selbstbewusstsein“ von Peter Handke entsprechend entgegenzutreten und sie qualifiziert und ideologisch möglichst unvoreingenommen einzuschätzen.

84 In: Schröder, Jürgen: „Who's Afraid Of...?“ Botho Strauß und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Weninger, R. und Roszbacher, B.: „Wendezeiten-Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995“. Tübingen 1997, S. 217.

85 Siehe Becker, Peter von: Platos Höhle als Ort der letzten Lust. Das Motiv der Liebe, am Abend der Aufklärung – Zu den neueren (Theater-) Texten von Botho Strauß. In: Radix, Michael (Hg.): „Strauß lesen“. München/Wien 1987, S. 13.

**DIE ABKÜRZUNGEN BEZIEHEN SICH AUF FOLGENDE WERKE
VON BOTHO STRAUß:**

- (AB) *Anschwellender Bocksgesang*. In: „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit“. München-Wien 1999.
- (PP) *Paare, Passanten*. München-Wien 1981.
- (V) *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1986*. Frankfurt am Main 1987.