

- Reinhard Jirgl, "Brief vom 27. Dezember 1992" in: Richard Zipser (Hrsg.), *Fragebogen: Zensur*. Leipzig 1995.
- Andrea Köhler, Rainer Morigz (Hrsg.), *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1998.
- Susanne Ledarff, "Die Suche nach dem 'Wendeman' – Zu einigen Aspekten der hierarchischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996", *Glossen* 2 (1997), S. 1-13.
- Sigrid Löffler, "Ich will authentisch erzählen. Ein ZEIT-Gespräch zum 70. Geburtstag von Christa Wolf", *Die Zeit* 12, 18.3.1999.
- Georgina Paul, "Schwierigkeiten mit der Dialektik: Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*", *German Life and Letters* 50 (1997), S. 227-240.
- Marcel Reich-Ranicki, "Tante Christa, Mutter Wolfen. Marcel Reich-Ranicki über Christa Wolfs Buch 'Auf dem Weg nach Tabou'", *Der Spiegel* 14 (1994), S. 194-196.
- Roberto Simanowski, "Wem gefallen gefallene Mythen? Christa Wolfs *Medea* – eine Stimme", Juli 1996, [http://www.uni-jena.de/~xnx/edo796\\_11/rezim2.html](http://www.uni-jena.de/~xnx/edo796_11/rezim2.html), (23.6.1999).
- Marina Warner, "Much Misunderstood. *Medea* by Christa Wolf (translated by John Cullen)", *Literary Review* 4 (1998) ([http://www.litre.dircon.co.uk/199804/Warner\\_on\\_Cullen.html](http://www.litre.dircon.co.uk/199804/Warner_on_Cullen.html))
- Maxie Wander, *Guten Morgen du Schöne. Frauen in der DDR. Protokolle. Mit einem Vorwort von Christa Wolf*, Darmstadt 1979.
- Christa Wolf, *Kassandra. Erzählung*, Darmstadt und Neuweid 1983.
- Christa Wolf, *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*, Köln 1994.
- Christa Wolf, *Medea. Stimmen*. Roman, Frankfurt am Main 1996a.
- Christa Wolf, "Sind Sie noch eine Leitfigur, Frau Wolf? Christa Wolf über *Medea*, Sündenböcke, Zerstörungslust, Wahrnehmungsblokkaden, die Krise unserer Zivilisation", *Tagesspiegel*, 30.4.1996b ([http://www.tagesspiegel.de/isp\\_/literatur/interview/wolf/fhtml](http://www.tagesspiegel.de/isp_/literatur/interview/wolf/fhtml)).
- Christa Wolf, Petra Kammann, "Warum *Medea*? - Gespräch" in Marianne Hoegeschur (Hrsg.), *Christa Wolfs 'Medea'. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998, S. 49-57.
- Christa Wolf, "Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im Frauentumseum in Bonn am 23. Februar 1997", in Marianne Hoegeschur (Hrsg.), *Christa Wolfs 'Medea'. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998, S. 58-63.
- Christa Wolf, *Hierzulande. Andernorts. Erzählungen und andere Texte 1994-1998*, München 1999.

Bernhard Greiner

### "Bleib in dem Bild"

Die Verweigerung von Geschichte(n) auf dem Theater  
Peter Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*  
und Botho Strauß *Schlußchor*

Das Theater schweigt in Peter Handkes Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Die Figuren sprechen nicht und erzählen auch pantomimisch nicht eine Geschichte (im Unterschied etwa zu Handkes früherem Stück *Das Mündel will Vormund sein*). So befreit das Theater von dem Gebot zu bedeuten, d.h. von sich weg auf ein Vorgestelltes zu verweisen, läßt es den Körper des Schauspielers, der im Bedeuten verschwindet, in die Unverborgenheit heraustreten. Oder aber in der Welt, die das Theater vorstellt, wird den Figuren geboten zu schweigen. Das spielt Botho Strauß' Theaterstück *Schlußchor* durch, worin von den Protagonisten gefordert wird, Erfahrung von Präsenz, die am entblößten Körper vorgestellt wird, nicht durch Einkleiden in eine Geschichte zu tun zu machen, was die betroffenen Figuren dann allerdings nicht leisten. Die beiden Stücke stellen – positiv und negativ – eine radikale Umkehrung des Theatralischen zur Debatte: den Entwurf eines Theaters, das, statt zu bedeuten, den Körper hervorbringt, ihn in die Unverborgenheit (aletheia) heraustreten läßt, in diesem Sinne ein Theater der "Wahrheit des Körpers". Auf drei Fragen an solch ein Theater wird nachfolgend am Beispiel der genannten Stücke eine Antwort gesucht:

1. Wie kann Theater als Institution, die alles zu Zeichen macht, dem Körper selbst Raum geben, ihn "entbergen", d.h. aus dem Vorgang des Bedeutens zurückgewinnen? Was sind poetische Verfahren solch eines Theaters? Zur Debatte steht, im Spannungsfeld von Körper und Zeichen, das Freisetzen der Materialität des theatralischen Signifikanten.<sup>1</sup>
2. Worauf ist solch ein Theater der Entbergung des Körpers bezogen? Was ist sein Grund, was sein Telos? Zur Debatte steht Öffnung für Präsenz statt Repräsentation. Das schließt die Öffnung für das Neue als Neues ein, d.h. für das nicht Ableitbare, das Emergente, damit Öffnung für das Andere als Anderes (statt es zurückzuholen in ein abkünftiges Eigenes).
3. Wie ist solches Theater der Entbergung des Körpers historisch zu situieren? Inwiefern kann es Reflexionsform des Sprungs in der jüngsten deutschen Geschichte sein bzw. als solche aufgenommen werden (ohne hierin aufgehen zu müssen)?

Peter Handkes "Schauspiel" (im Untertitel ausdrücklich so angezeigt) *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* hatte 1992 Premiere (Theater an der Wien, Regie Claus Peyman). Nach einer Inszenierung am Schauspielhaus Bochum (1993, Regie Jürgen Gosch) folgte 1994 die Inszenierung Luc Bondys an der Berliner Schaubühne (in Koproduktion mit dem Festival d'Automne à Paris). Luc Bondy hat den paradoxen Zauber dieses Stücks erkannt und zu gestalten gewußt: den Sprachatem eines Theaters, das schweigt. Er hat überhaupt erst dieses Stück als das radikale Theaterexperiment kenntlich gemacht, das es ist: ein Theaterstück, das implodieren läßt, was Theater ausmacht: das Bedeuten, womit das Theater sich zurückwendet in seinen Ursprung – Ersetzen der Präsenz des Gottes in der kultischen Handlung durch repräsentierendes Spiel –, diesen Schöpfungsaugenblick des Theaters nun wieder umkehrend.

Den Plan, "ein ganz stummes Stück" zu schreiben, hatte Handke schon einige Jahre vor Erscheinen der Stunde geäußert. Voraussetzung hierfür sei, so Handke, das Schweigen zu studieren: "Man muß ja unterscheiden zwischen Schweigen, Stille, Stummheit, Verstummung, Autismus, Nicht-reden-Können und bereitem Schweigen." (Handke: 1987, 8) Im vorliegenden Stück ist "Stummheit" umfassend gedacht, mehr als nur der Verzicht eines Theaterstücks auf alle verbalen Zeichen. Das Theater bedarf solcher nicht unbedingt, da ihm eine Fülle weiterer Zeichensysteme zur Verfügung stehen, um eine Handlung vorzustellen und so eine Geschichte zu erzählen (der Schauspieler-Körper, Kostüm, Mimik, Bewegung des Körpers im Raum, das Bühnenbild, Handhaben des Lichts, Geräusche, Musik, usw.). Handkes Stunde verzichtet nicht nur auf das verbale Zeichensystem, sondern verhindert zugleich systematisch das Zustandekommen von Handlungen/Geschichten, die das Theater mit Hilfe seiner non-verbalen Zeichensysteme durchaus vorstellen könnte. Gleichzeitig ist das, was dieses Theaterstück gibt, aber auch kein Konglomerat ausdrucksloser Körper, die sich aneinander vorbei bewegen. Das Stück führt die Schauspieler-Körper bis zu dem Moment, da Bedeutung entstehen, eine Handlung sich konturieren könnte, um dies in eben diesem Moment zu durchkreuzen.

Die Figuren schweigen, hypertroph spricht im Gegensatz die Instanz "dramatischer Autor": durch die Regieanweisung, aus der das gesamte Stück besteht. Dieser Regietext kann entweder nur auf sein Ausgesagtes hin wahrgenommen werden – als Entwurf der zu zeigenden Vorgänge – oder auch im Modus seines Sagens; dann wäre mit den Vorgängen zugleich der Gestus der Sprache zu inszenieren, die sie entwirft, ihre Rhythmik, ihr Atem, ihre Melodie. Das hat Luc Bondy geleistet.

Die "Handlung" des Stücks besteht darin, daß ca. 100 Figuren, in der Inszenierung Bondys gegeben von 33 Schauspielern, über einen Platz (um in den Formulierungen der Regieanweisung zu sprechen) "gehen, rennen, wanken, stolzieren, eilen, schlendern, taumeln, scharwenzeln, taufeln, hilflos, tanzen, irrlichtern, den Platz queren, passieren, über ihn sich bewegen, sich schleppen," usw. Zu unterscheiden sind ca. 300 Kurzauftritte von Figuren im

ca. 100 szenischen Bildern (da zumeist mehrere Kurzauftritte gleichzeitig stattfinden). Durch im Regietext vermerkte 13 Pausen und 4 Momente, an denen der Platz leer ist und nur von seinem "hellen Licht" beleuchtet wird, werden diese entstehenden und zugleich wieder vergehenden szenischen Bilder in 17 größere Bildblöcke gegliedert. Die Folge dieser Bildblöcke kann man strukturieren und so eine Art Vorgang konstruieren; es ist aber fraglich, ob dies dem Stück gerecht wird oder nur unserem Bedürfnis nach einer Handlung bzw. Narration geschuldet ist: auf eine Anfangsphase als Exposition der Schauspieler-Körper (Bildblöcke 1 und 2) folgt ein erster großer Hauptteil, Kommen und Gehen der Figuren, Ansetzen zur Konstruktion von Bedeutung und deren sofortige Dekonstruktion (Bildblöcke 3–12); hieron grundlegend unterschieden ist dann ein ekstatisches Geschehen als eine Gemeinschaftsführung aller Figuren: alle Spieler lagern auf dem Platz, verwandeln sich ineinander, öffnen sich einem mythischen Akt (Bildblöcke 13–16), worauf nochmals ein "Handlungs"-teil folgt, analog dem zweiten (Bildblock 17), d.h. wieder unentwegtes Kommen und Gehen der Figuren, in das sich jetzt auch Zuschauer einreihen, bis das Stück mit der Regieanweisung endet: "Dann ist der Platz dunkel geworden." (St 64)<sup>2</sup>

Eröffnet wird das Stück mit dem Satz: "Die *Bühne* ist ein freier *Platz* im hellen Licht. Es beginnt damit, daß einer schnell über ihn wegläuft." (St 7)<sup>3</sup> Worauf verweist dieses "es"? Auf die nicht zu zählenden Vorgänge des Auf- und Abgehens der Figuren oder auf den später folgenden herausgehobenen Augenblick der ekstatischen Erfahrung der Figuren? Die Regieanweisung endet mit einer Aussage über den "Platz"; führt nicht zur "Bühne" des Eingangssatzes zurück. Das kann besagen, daß der Platz die Bühne usurpiert hat (mit ihr identisch geworden ist) oder daß das Stück nicht endet, vielmehr von diesem Platz zu den Plätzen der Zuschauer weitergeht.

Die Figuren werden jeweils durch wenige Attribute umrissen: Kleidung ("eine junge Frau im Brautkostüm"; St 37), Requisiten ("Einem geht vorne, die bloßen Arme ... voll mit Uhren", "Einem ... mit einem gespenstischen Brillenapparat"; St 36, 30), Verweis auf literarische oder biblische Figuren (z.B. Aeneas, Abraham, Isak oder Moses), auf Berufe, soziale Rollen (z.B. Koch, Platzharr), spezifische Bewegungen ("Zwei weitere Unbestimmbare erscheinen. Der eine hält inne und hebt den Kopf, wie angekommen, blickt um sich, atmet tief, nickt, während der andere ihn schon weiterwinkt"; St 21–22), Angabe der Position im Raum ("Gekreuzt wurde die Frau flüchtig von einem ... Ballträger"; St 24), Angabe der jeweiligen Bewegungsart, den Platz zu durchqueren (s.o.). Im ständigen Wechsel, eine Vorstellung aufzubauen und sogleich durch eine neue zu durchkreuzen, werden die Verfahren der Konstitution von Bedeutung kenntlich, d.h. des Prozesses, in dem der Schauspieler-Körper zum Zeichen für etwas anderes wird. An die Stelle von Repräsentation tritt so "Theoria" (Schau) der Semiose. Hauptsächlich drei Verfahren werden vorgeführt:

1. Aufbau von Differenzstrukturen, z.B.: "Leben - Tod" (eine Figur hat "Sterben" gezeigt, ein Paar, das Zeuge war, "umschlingt jetzt einander; fällt übereinander her; bespringt einander im Wegellen"; St 34); "gut - böse" (eine Schönheit wird zuerst von einer anderen Frau geschlagen, dann von einem Rollschuhfahrer beraubt, zuletzt von einem Mann, offenbar mit ihrer Zustimmung; weggetragen; vgl. St 35-36); "warm - kalt" (Figuren in Winterkleidern begegnen solchen in Sommerkleidern, die Kleider werden getauscht; vgl. St 36-37); "jung - alt" (ein "Fastpreis" balanciert eine Wiege auf dem Haupt; St 12); "Herr - Knecht" (eine Frau mit einem Berg Wäsche folgt breitbeinig der Platzherr; St 22).
2. Wiederholungsstrukturen, z.B.: Figuren treten mehrfach auf, in jeweils veränderter Konstellation, da die Miniszene ständig wechseln, so eine Schönheit (10 mal), ein Rollschuhfahrer (2 mal), Papagei (2 mal), der Platznarr (häufig); Geräusche kehren wieder (Rufe von Kindern, Geträp-pel von Füßen), Requisiten werden mehrfach berufen (Sand und Kies fallen einem Mann aus dem Mantel, später einem Wanderer aus dem Schuh), Motive werden variiert (Nicht-Sehen als Blindheit, Unaufmerksamkeit, Verwiesensein auf Sehgeräte).
3. Aufbau von Konstellationen, die auf metonymische Ergänzung angelegt sind, z.B.: Berufen von Situationen des Alltags, der Literatur, der Unterhaltungsin-dustrie, die so signifikant sind, daß zum gezeigten Moment mühelos eine Handlung ergänzt werden kann (Zigarettenpause, Sieger-geste, Grüßen, ein Paar nach dem Schäferstündchen, Lianenschwung Tarzans, Aeneas mit dem Vater auf dem Rücken, Abraham und Isaak, Moses mit den Gesetzestafeln, der gute Hirte).

Der Aufbau von Vorstellungen beim ständigen Wechsel der Miniszene geschieht in der Inszenierung Luc Bondys so weit, daß die Figuren in ihrem Kurzauftritt sich für einen Moment mit anderen Figuren berühren, eine Begegnung, ein Überspringen eines Punktes von einem zum anderen stattfinden könnte. Die Verknüpfungen, die die Beschreibungssprache der Regieanwei-sung leistet, die Verbindung, die der Atem eines Satzes hält, wird derart in-szeniert: "Einer ging indessen vorbei als ein Junger und kommt jetzt zurück, erkennbar nicht am Gang, sondern an Haut und Haaren, als ein Gealterter, und ganz woanders, längst ist das Kind bernagt, ergehen sich im Licht, auch sie in orientalischen Gewändern, zwei Jugendliche, brüderlich, von denen der eine einen großen Fisch an einem Fingerhaken trägt, während sodann, wieder ganz woanders, Aeneas seinen graisen Vater auf dem Rücken über den Platz trägt, in der Hand eine Schriftrolle, welche raucht und brennt." (St 42-43)

Die in den Episoden sich aufbauenden Vorstellungen werden aber nicht nur durch steten Wechsel aufgehoben, der eine konturierte Vorstellung nicht entstehen läßt, sondern auch in sich selbst sogleich durchkreuzt. Wieder wer-den verschiedene Verfahren, jetzt der Dekonstruktion des Bedeutens, kenntlich gemacht, als eine Art negativer Semiose oder Desemantisierung<sup>4</sup>:

1. Komisierung, z.B.: durch Übertreibung, Nachäffen, Manifest-Machen von Mißverhältnissen, wobei diese Verfahren aber nicht eine neue Posi-tion des Bedeutens begründend, da sie zugleich als in sich fragwürdig gezeigt werden (der Platznarr agierend in der Spannweite vom Platzherrn bis zum Möchtegernelown, eine Frau, der ihre Rolle - smarte Geschäfts-frau - mißlingt, die aber darüber lacht).
2. Über- oder widersprüchliche Codierung, z.B.: eine Jüdin aus Herzliya mit Gasmaske, was an den Golfkrieg erinnert, ebenso an die Ermordung der Juden (St 62) oder ein "junger Macher" (St 18), dem nicht nur Taschenrechner, Geldscheine, Kreditkarten aus der Tasche fallen, son-derm auch ein knallbuntes Schneuzuch, Spielwürfel, Lebkuchenherz, Höhlenlampe, Jakobsmuschel, Frauenstrumpf, Schuhbänder, Schuh-cremedose.
3. Überganglose Wandlungen: ein High-Noon-Held ist im nächsten Au-genblick ein Krickengehender, aus Kopfschütteln wird Nicken der Zustimmung (vgl. St 38), einer gibt sich durch seine Requisiten als völlig harmlos, schlägt im nächsten Augenblick einen anderen nieder, geht als Unschuldiger weiter (vgl. St 44).
4. Nebeneinander von Handlungen, ohne daß ein Bezug herstellbar wird (d.h. Betonen der Zufälligkeit des Nebeneinander), z.B.: Schuhklopfen und Arm-Stock-Gehen, Sich-Kämmen und Ein-Messer-Ziehen, Regen-schirm-Aufspannen und Schlafwandeln, Sich-Ortfelgen und Auf-dem-Knie-eines-anderen-Sitzen, Sich-das-Gewand-Zerreißen und Hundekot-von-Schuh-Abstreifen (St 9, 51, 52).
5. Mehrfachauftritte einer Figur, Mehrfachverwendung eines Motivs, ohne Verknüpfbarkeit der einzelnen Vorstellungen: am auffälligsten geschieht dies mit der Figur der Schönheit; sie tritt als Model, Sportlerin, reine Natur, Mutter, Konkurrentin anderer Frauen, Schwach- und Wahnsinniger auf; in verschiedenen Szenen wird ein Schlüssel als Requisit hervor-gehoben, ohne daß sich hieraus eine konsistente Bedeutung entwickeln läßt (St 12, 33, 51, 61).
6. Nichtfestlegbarkeit der Zeit wie des Raumes, z.B.: der Jahreszeit (nach der Kleidung der Figuren ist Sommer und Winter), der Tageszeit (Rufe von Nacht- wie von Tagtieren), der Platz scheint in seinen Dimensionen nicht gesichert, er muß vermessen werden (Landvermesser), er ist ver-kleinerbar (er wird in einem Minimodell gezeigt), er ist unterhöht (Kanalarben) und in der Horizontale wie der Vertikale (angezeigt durch Flugzeugschatten oder Mann mit Sternkarte) offen, er ist eine Insel, ein Ort des Tourismus, ein Wanderweg, er liegt am Meer wie in den Bergen.

In schnellem Wechsel läßt das Stück Miniszene einander folgen. Einer Figur oder Figurengruppe wird dabei so viel Raum und Zeit gegeben, daß sie anhe-ben können etwas zu bedeuten, um eben dies dann sogleich aufzulösen.

In solchem Entgleiten der Repräsentation erhält der Schauspieler-Körper immer nachdrücklicher Gegenwart. Ist es Telos des Stücks, diesen hervortreten zu lassen aus dem verbergenden Raum der Repräsentation, so doch nicht für sich, sondern als Ort (Bezugspunkt) einer ekstatischen Präsenzerfahrung. In vielfacher Hinsicht ist dieser ekstatische Moment als Gegenstück zur unentwegten Folge der Miniszene konzipiert:

- der städtische Platz ist in einen Naturraum verwandelt (ein ausgerollter Teppich zeigt einen Feldweg mit Wagenspuren an);
- die Figuren treten nicht auf und sogleich wieder ab, sondern lagern alle an dem Feldweg: "Für den Augenblick geht auf dem Platz keiner mehr vorbei, ein jeder stoppt, hört zugleich auf, tätig zu sein, steht, sitzt, lagert" (St 49), später: "Der Platz in seinem alten hellen Licht, und darauf weithin, in Abständen oder eng beieinander, hingelagert, auch aufrecht, hockend, thronend, die vollzähligen Helden" (St 50);
- die Figuren verlieren ihre bis dahin jeweils angelegte Besonderheit (der zuletzt Gekommene wird, sobald ihm ein Platz zugewiesen worden ist, "zum Ich-weiß-nicht-wo im Zwischenraum mit all den andern"; St 50); statt des bisher unbezüglichen Nebeneinanders haben die Versammelten eine Gemeinschaftserfahrung: "Ein Zusammenfahren geht durch sie alle gemeinsam, ein gleichzeitiges Erschauern, noch einmal, und noch einmal, dann ein Aufschrecken" (St 51);
- die Figuren werden gegenseitig durchlässig, verwandeln sich ineinander: "Geschicht es auch, daß sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die andern Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandelnd, und so über den ganzen weiten Platz." (St 52-53)

In dem Maße, in dem das Bedeuten von den Figuren abgeleitet, gewinnen sie nicht als Figur, vielmehr als Schauspieler-Körper – Präsenz: "Und wieder sind sie sämtlich nichts als anwesend" (St 53). Ein Geschehen der Präsenz kann sprachlich nicht präsentisch gefaßt werden, in der Sprache kann immer nur nachträglich auf solch ein Geschehen verwiesen werden. Entsprechend verfällt der Text, der als Regieanweisung die Zeitform des Gegenwart hat, im Moment der Öffnung für Präsenz in die Zeitform der Vergangenheit: "Ein Sturm brach los, hoch über dem Platz, ein Donnern und Kratzen, ohne daß sich an denen unten die Haare rührten. Rings um die Scenerie ging dann ein vielfältiges Weh- und Klagegeschrei." (St 53) Es ist aber ein fantastisches Weggeschrei; denn es wird nicht nur mit Tierlauten identifiziert, sondern z.B. auch mit abstrakten Figuren wie dem Leviathan (vgl. St 54). Die Figuren verschmelzen in diesem Moment der Ekstase in einen Körper – "Alle zusammen formen mit ihren Leibern mitten auf dem Platz eine Freitreppe, wovon der zuoberst Liegende plötzlich sich erhebt und hinunterschreiet" (St 54) – werden dann auch "Chor" genannt (St 55). Der ekstatische Augenblick

wird durch zwei Vorgänge ausgefüllt. Ein Greis will anheben zu einer Rede, ohne daß es zu dieser kommt: "Und so wird er gleich zu sprechen anheben, setzt an zum Schwung, zeichnet mit den Händen, welche skandieren, mit Armen, welche himmelauffahren, mit den schnellenden Schültern, mit dem wiegenden Kopf, den sich lautlos einspielenden Lippen, sich bläsenden Nasenflügeln, sich wölbenden Brauen, zwischen durch gar einem Hüftwackeln, den Verlauf seiner Rede vor." (St 56) Anstelle seiner Rede wird dem Greis ein neugeborenes Kind in die Arme gelegt, an dem – als Kindkönig, kommenden Gott, Dionysos, Christus – alle vorbeifilieren, womit die ekstatische Öffnung dann abbricht. Die soziologische Anspielung auf den Kindkönig läßt auch das vorausgegangene Geschehen, das durch Sturm und Donner über dem Platz eingeleitet worden war, als Zitat erkennen: Jawes Erscheinung vor dem Volk der Israeliten am Sinai, Zitat also des Augenblicks, da die Juden zur Gemeinschaft geformt wurden, indem Gott ihnen das Gesetz gab: "Da erhob sich ein Donnern und Blitzen und eine dicke Wolke auf dem Berge und eine sehr starke Posaune. Das ganze Volk aber, das im Lager war, erschrak" (Ex 19, 16).

In der jüdischen Bibelexegese, schon im Talmud<sup>5</sup> und radikalisiert dann in der jüdischen Mystik<sup>6</sup> wurde gefragt, was denn das Volk von Gottes Verkündigung am Sinai vernommen haben kann. Die weitestgehende Deutung (von Rabbi Mendel Torun von Rymańów, gest. 1814) besagt, daß dies nur das Aleph gewesen sein konnte, mit dem im hebräischen Text der Bibel das erste Gebot beginnt: das Aleph des ersten Wortes "anochi", "Ich" ("Ich bin der Herr, dein Gott"; Ex 20, 2). "Der Konsonant Aleph", so erläutert Gershom Scholem, stellt "im Hebräischen nichts anderes dar als den larvalen Stimmansatz ... der einem Vokal am Wortanfang vorausgeht. Das Aleph stellt also gleichsam das Element dar, aus dem jeder artikulierte Laut stammt ... Das Aleph zu hören ist eigentlich so gut wie nichts, es stellt den Übergang zu aller vernehmbaren Sprache dar." (Scholem: 1960, 47) Aleph bezeichnet also den Übergang von Nicht-Sprache in Sprache. Gottes Rede ist unendlich, menschliches Hören verlangt zu strukturieren, d.h. Laute durch das Prinzip der Differenz zu unterscheiden, mithin zu begrenzen. So ist menschliches Sprechen wie Hören prinzipiell im Raum des Endlichen situiert. Moses ist der Übersetzer der unendlichen Rede Gottes in die endliche menschliche Sprache. Daß das Hören am Sinai Hören von etwas war, das sich der Strukturierung verweigert, zeigt die Bibel, wenn man die entsprechende Stelle wörtlich übersetzt (die Luther-Bibel hat das Befremdliche eliminiert), durch einen unmöglichen Wechsel des aufnehmenden Sinnesorgans an: "Und das ganze Volk sieht die Stimmen, den Donner und die Posaunen und das Rauchen des Berges. Als sie aber solches sahen, flohen sie und blieben in der Ferne stehen und sprachen zu Moses: Rede du mit uns, wir wollen hören; aber laß Gott nicht mit uns reden, wir könnten sonst sterben." (Ex 20, 18-21)<sup>7</sup> Ein analoges Paradox hat Handke seinem Stück vorangestellt. Verwiesen wird auf das Orakel von Dodona. Ein Orakel spricht und wird gehört. Der zitierte Spruch

des Orakels aber lauter: "Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild." (St 5)<sup>8</sup>

In Handkes Theaterstück hebt der Greis zu sprechen an, verhartet dann aber auf der Schwelle der Sprache. Das bleibt ambivalent: ist es nur negativ Verweigern der menschlichen Rede, der Zeichenwelt des Bedeuten oder positiv dadurch bedingt, daß die Rede das Unendliche zu fassen hätte? Dieses in menschlicher Rede auszusprechen, wäre "Verrat" in doppeltem Sinn: Ausprechen eines arcanum und Vergehen an ihm, da es das Unendliche in Endliches transformieren müßte. Die herausgehobene Situation, eine Ekstasis, in der die Bewegung des Stücks, alles Bedeuten von den Figuren abgleiten zu lassen, kulminiert, was man mit einem Begriff Canettis "Entwandlung" (Canetti: 1980, 423ff) nennen könnte, legt die weitergehende Deutung nahe: Innehalten vor der Sprache als Hinausgehen auf das schlechthin Andere, Gespannt-Sein auf das absolute Wort, von dem wieder nur das Aleph, die Schwelle dieser Sprache, vernehmbar sein kann. Das Theater, das schweigt in dem Sinne, daß es das, was Theater ausmacht, das Bedeuten, verweigert, wird nicht um seiner selbst willen, als neue artistische Volle, gesucht. Sein Hervortreten-Lassen des Körpers in die Unverborgene ist vielmehr gespannt auf den mythischen Augenblick einer unendlichen Rede. Der Augenblick der Entsprechung beider – Unverborgene des Körpers als Bezugspunkt unendlicher Rede –, das Diesseits und jenseits der Welt der Zeichen und damit der Differenz, ist das Telos dieses Theaters: ein Augenblick mythischer Präsenz.

Aber dieses Theater schweigt, es hat keine Botschaft, das nicht zu hören, die absolute Wort gibt hier nicht, wie am Sinai, ein Gesetz. Dann kann nur das Medium selbst die Botschaft dieses Theaters sein, d. i.: das Theater als den Ort mythischer Erfahrung wiederzugewinnen in der Entsprechung von Desemantisierung des Körpers und unendlicher Rede. Als Wiederholung aber solchen mythischen "Zusammenkörpers"<sup>9</sup> des Unendlichen und des Endlichen ist das Theater entstanden, den mythischen Akt in Mythologie überführend. So ist Handkes Theaterstück wahrhaft "revolutionär", den Weg des Theaters vom Mythos zur Mythologie umkehrend, ihn zurückgehend in den Schöpfungsaugenblick des Theaters, der – mit dem Hinfallig-Werden des Prinzips der Differenz – von Beginn der europäischen Theatergeschichte an der Ort politischer Gemeinschaftserfahrung war, was Handkes Stück gleichfalls wiederholt. Denn das Verharren auf der Schwelle der Sprache in der Öffnung für das absolute Wort bezieht den Zuschauer nicht weniger in das ekstatische Geschehen ein als die Figuren. In solcher Öffnung des Theaters zu neuer mythischer Erfahrung gibt sich aber Handkes Theaterstück auch als eine Antwort auf 1989 zu erkennen, nicht affirmativ, sondern als Gegenentwurf einer Gemeinschaftsbildung auf der Grundlage erneuerter mythischer Erfahrung. Zugleich ist diese Antwort eine Wiederholung: Jener Antwort, die Wagner mit seinem Entwurf eines neuen kultischen Theaters auf die Reichsgründung von 1871 gegeben und die zeitgenössisch am entschiedensten Nietzsche gleichfalls als Gegenentwurf verstanden hat, wenn er betont, daß er seine Tragödienschrift, als Hommage an Wagners Theater, in Hörweite des

deutsch-französischen Krieges und gegen dessen ihm schon erkennbare Folgen geschrieben habe.

Mit Handkes Theaterstück teilt Bohno Strauß' Drama *Schlüßchor*, das ein Jahr früher, 1991, uraufgeführt wurde (Münchner Kammerspiele, Regie Dieter Dorn) die Doppelorientierung: Verweigerung von Geschichten wie Geschichte (letzteres insofern die hier explizit berufene Wiedervereinigung als emergentes, d. h. nicht ableitbares Ereignis angezeigt wird<sup>10</sup> als Öffnung für ein Theater mythischer Präsenz, sei diese i. S. von George Steiners Kunsttheorie, mit der sich Strauß emphatisch identifiziert hat, als "reale Präsenz" aufzufassen, als Theophanie, die sich im Kunstwerk ereigne, oder i. S. des wenig später (1993) geschriebenen, vielgeschmähten Essays *Anschwellender Bocksgesung* als Verwirklichung des dort geforderten Wiederanschlusses an "die lange Zeit, die unbewegte", d. h. an die mythische Zeit; AS 62).<sup>11</sup> *Schlüßchor* als prominentes Beispiel für eine bleibende Orientierung von Strauß' Schaffen gibt seine Begründung eines Theaters der Präsenz – im Unterschied zu Handkes Stück – allerdings nur negativ: an Figuren, die die Verweigerung von Geschichte(n) nicht leisten, sich entsprechend der Öffnung für mythische Präsenz verschließen, womit diese Öffnung auch sehr viel weniger als bei Handke zur Erfahrung hier und jetzt der Zuschauer werden kann; sie bleibt vielmehr als das Abgewiesene, ja Verdrängte in die fiktive Welt der Figuren gebannt. Das Mittelstück von Schlüßchor entwirft die Doppelorientierung an einem, wie Strauß später selbst kommentiert (vgl. B 104, s. u.), "banalen" Beispiel für "aufklärerisch" verdrängenden Umgang mit der Erfahrung von Präsenz.

Aktions Blick auf die nackte Diana wiederholt sich zwischen zwei heutigen Menschen. Der Mann will, nachdem es zu diesem Geschehen ohne sein Zutun gekommen ist, abweisen, was er in seinem Blick des "Versetzens"<sup>12</sup> erhalten hat. In der Deutung, die die Frau dem Vorfall gibt, ist dies absolute Gegenwart, insofern das Gesehene jede Erstreckung in der Zeit in sich aufgesogen habe: "Das Schlimme ist: mag kommen, was will. Sie haben im Versetzen schon *alles* gesehen." (SCH 37) Sie erklärt ihm weiter: "Sie wollen gar nicht, was Sie bekommen haben: Anfang und Ende auf einmal. Das konnten Mann und Frau gemeinsam haben. Anfang und Ende auf einmal. Das konnten Sie gar nicht wollen." (SCH 39) Für ihn ist der Anblick der nackten Frau lediglich "zu früh" (SCH 39) gekommen, das heißt, er will aus ihm den Beginn einer "Liebes-Geschichte" (vgl. B 104) machen; sie jedoch verweigert solches Entgegenwärtigen dessen, was im Augenblick absolut ungeteilt, jenseits jeder Geschichte war. Das treibt ihn in die Rolle des lächerlichen abgewiesenen Liebhabers, der sich zuletzt vor einem Spiegel, in dem ihm der Blick auf die nackte Frau wiederkehrt, erschließt, womit wirklich wird, was sie ihm angekündigt hatte: "Die Auslegung wird Sie töten, Fremder." (SCH 39) "Auslegung" erfahrener Präsenz wird so bestimmt als rationalisierendes und hierin verdrängendes Auseinanderlegen des Ganzen, des Urgeteilten in eine lineare Geschichte. Eine Aufzeichnung des ein Jahr später veröffentlichten

Bandes *Beginnlosigkeit* arbeitet die hier zur Debatte stehende Opposition pointiert heraus:

Jede Frau kann zur Heiligen des Begehrens werden, wenn die Pflichtigkeit, mit der wir sie erblickten, eine hochauflösende, scharfummisene Imagination hinterläßt. Wenn sie uns für den einen Augenblick überaus gegenwärtig wurde, in gewisser Weise sogar absolut gegenwärtig, so daß in diesem einzigen Zeitpunkt jedes Abenteuer, jede Geschichte, jedes Wort verschwindet wie Materie jenseits des Ereignishorizonts.

Es ist im übrigen dieselbe Kraft, die auch im Banalsten wirkt ... wenn im Hotel das Zimmernachdenken ... aus VERSEHEN die Tür aufreißt, uns in unserer Stille, Abgewandtheit erblickt (was in jedem Fall eine Form der Nacktheit ist).

Jede Begierde ist derart auf ein schnelles und gewaltiges Versetzen zurückzuführen. Jede aufgenommene Liebebeziehung ist dann aber auch der Beginn einer Entgegenwärtigung. Das Versetzen kämpft mit allen Mitteln "blinder" Leidenschaft um seine Selbsterhaltung, kämpft gegen die aufkeimenden Tendenzen, die sich in der "Liebes-Geschichte" zwangsläufig entfalten. (SCH 103f.)

Leidende Vorstellungen der jüngeren Arbeiten von Strauß sind hier zu erkennen: absolute Gegenwart, als Vorgang faßt Strauß dies in dem Neologismus "gewärtigen" ("etwas zwischen 'erwarten' und 'vergegenwärtigen' eine besondere Form der Präsenz, eigentlich die Aura vor dem Ereignis"; B 128) auf der einen Seite, entgegenwärtigen: das aufklärerisch-rationale, entsorgende zum Verschwinden-Bringen dieser Präsenzerfahrung auf der anderen Seite. Absolute Gegenwart auch als Hervortreten in die Unverborgenheit (so erschließt sich das Motiv der Nacktheit) und deren Verhüllung durch Geschichte. Politisch wird diese absolute Gegenwart gleichgesetzt mit Emergenz: unabsehbarer Sprung in der Geschichte, zugleich das Festhalten ihres Unaufgelöstes – auf der anderen Seite Transformation des Emergenten in "Geschichte", die dessen Unaufgelöstes, Unabgeholenes verdeckt, verstellt.<sup>13</sup> Warum aber ist – folgt man dem Mittelteil von *Schlufchor* – die "Anstiehung", d.h. Rationalisierung der Erfahrung absoluter Gegenwart durch Transformation in Geschichte bzw. in eine Geschichte tödlich? Das begründet Strauß bezogen auf das Besondere der deutschen Geschichte (vgl. SCH, AS, aber auch schon im Roman *Der junge Mann*). Viel zu wenig ist bewußt, daß Strauß hiermit die wohl wichtigste Fortführung der Argumentation der Diאלektik der Aufklärung geleistet hat. Die Begründung erfolgt im Rekurs auf das Konzept des Tragischen.<sup>14</sup>

Nicht der Rückfall der Deutschen in die Barbarei der Nazizeit sei tragisch, so Strauß in seinem Essay *Anschwellender Bocksgesang*, sondern seitler das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Geschichte. Denn für die ungenügenden Taten ist weiterhin Verantwortung zu übernehmen, auch von denen, die keineswegs mehr Täter waren.<sup>15</sup> Damit fordert der Essay, diese paradoxe und hien tragische Verschränkung von Schuldlosigkeit und Schuld

anzuerkennen. Darum insistiert er auf "Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichen Gewordensein, von mythischer Zeit" (AS 62), die der aufgeklärte, rationalisierende Gegenwartsmensch längst "entsorgt" habe:

Die Verbrechen der Nazis stehen zuletzt außerhalb der Ordnung des Politischen. Sie können nicht erinnert werden. Sie stellen den Deutschen in die Anwesenheit der Unrat, in die Erschütterung, als sei sie gerade geschehen, wenn es ihm Ernst wäre, gleiche er dem gläubigen Juden, der den Auszug aus Ägypten über alle Zeiten in unmittelbarer Gegenwart erfährt. Eine über das Menschenmaß hinausgehende Schuld wird nicht durch moralische Scham oder staatsbürgerliche Gedankenstunden über ein paar Generationen 'abgearbeitet'. Sie wird den Nachlebenden vielmehr zum Verhängnis in der sakralen Dimension des Wortes, indem sie ihr geschichtliches und gesellschaftliches Leben auf Dauer entstellt. (AS 73)<sup>16</sup>

Diesen tragischen Bezug zur Geschichte nicht anzunehmen, werde, so der Essay, eine neue Tragödie hervorbringen, die Tragödie des nicht angenommenen Tragischen und eben diese sei als der anschwellende "Bocksgesang in der Tiefe unseres Handelns ... im Inneren des Angerichteten" [gemeint: das aufgeklärte, sich selbst perfekt regulierende gesellschaftliche System] schon zu hören (AS 74).<sup>17</sup>

Tödliche "Auslegung" erfahrener Präsenz als scheiternder Versuch, sie durch Transformation in eine Geschichte zu "entsorgen", wird im Drama *Schlufchor* eingrahmt durch zwei weitere Verfahren, Präsenz abzuwehren, beide rationalisierend, allegorisierend und in der Konsequenz entsprechend als scheiternd gezeigt. Im ersten Akt stehen sich ein Fotograf und eine Gruppe gegenüber, die er im Gruppenbild festhalten soll ("Wir sind der Chor," "Wir sind ein kleines Betriebsübikum ... ein kleiner Ausflug des Historischen Seminars ... ein kleines Klassentreffen"; SCH 28, 30). Der Fotograf will diesen Chor, dessen Mitglieder auf Individualität beharren (vgl. SCH 26), als einen Körper hervortreten lassen: "Ich fotografiere euch so lange, bis ihr ein Gesicht seid. Ein Kopf – ein Mund – ein Blick. Ein Antlitz!" (SCH 28) So würde der Fotograf die einzelnen Geschichten, die die Chormitglieder während des Fotografierens ausgebreitet hatten, zum Verschwinden bringen. Der Chor antwortet hierauf paradox. Auf der einen Seite vernichtet er den Fotografen, weil dieser das Erkennen des einzelnen ("Erkannte wollen Sie sein!"; SCH 28) nicht leistet, auf der anderen Seite geschieht dies aber gerade als eine Art kultische Handlung, die Gemeinschaft stiftet, d.h. den Einzelnen in seiner Besonderung aufhebt und so erst den Chor zum Chor macht. Verdeckt wird dieser Widerspruch dadurch, daß nach dem kollektiven Lynchakt mit noch größerer Emphase Einzelgeschichten herausgestellt werden. Das ist der Part der Ersatzfotografie, mit der der Chor vollkommen einverstanden ist:

Die Frau (während sie durch den Sucher blickt): Wie geht es dir, Johannes?  
M8: Oh, geht so.

Die Frau: Die elende Zeit ist über dich gekommen. Du hast alle Freunde verloren, dein Beruf ist aus, deine Frau hat sich bitter an dir gerächt. Die Kinder sind aus dem Haus und haben dich längst vergessen. Du willst nicht leiden?

M8: Woher weißt du das alles?

Die Frau: Das sehe ich. Solche wie dich spür ich überall heraus. Solche, die sich gern was vormachen ...

M8: Warum sagst du das? So schlimm steht es doch auch wieder nicht um mich.

Die Frau: Du siehst, wie die Erde verdribt und die Güter der Erde ungerecht verteilt werden – und du willst nicht leiden?

M8: Ich kann doch nicht immerzu daran denken!

Die Frau: Das mußt du aber. (SCH 31)

Der dritte Teil des Stücks konfrontiert das emergente Ereignis, den Fall der Berliner Mauer, mit dem Versuch einer Historikern, die am Beispiel ihrer eigenen Familie die Geschichte der Nazis umfälscht, eine würdigere "Ankunft" (SCH 96) des politisch Neuen zu inszenieren: als einen Akt sodomitischer Vernichtung mit einem Adler als dem deutschen Wappenvogel, poetologisch eine Grotteske, Vereinigung von Mensch und Tier, zugleich mythologisches Zitat: Zeus hatte Europa zwar als Stier entführt, sich dann aber mit ihr in der Gestalt eines Adlers begattet. Aus dieser Vereinigung ging Minos hervor, der König Kretas, Herrscher eines mächtigen Reiches blühender Kultur. Der Versuch, den Mythos in einer wörtlich genommenen Allegorie zu reinszenieren, kann nur mißlingen; denn der sodomitische Akt hat Sinn ja nur, wenn das Tier kein reales Tier ist, vielmehr ganz in der Verweisung auf den Wappenvogel und dieser in der Verweisung auf den Staat verschwindet, entsprechend das individuelle Geschehen restlos für ein allgemeines, den Staatsakt, steht. So muß die im sodomitischen Akt gesuchte Entgrenzung immer zugleich beständigen, was sie aufhebt, bleibt sie im Feld der Zeichen gefangen. Notwendig bleibt der Staats-Adler in solchem Verweissungsspiel ein "Schlappes Wappen" (SCH 96), kann er auch gar nicht zum Körper der Frau gelangen, vielmehr immer nur zu Stellvertretern: "Kleider, in denen kein Bein, kein Oberleib mehr steckt? Sieh nur: wie der Himmel schwarz von brausenden Kleidern wird!" (SCH 97): Zeichen, die auf nichts als wieder auf Zeichen verweisen. So bricht die im allegorischen Spiel gesuchte Antwort auf das emergente politische Geschehen, das hier für absolute Gegenwart steht, auseinander: Gefangen-Bleiben in der symbolischen Ordnung einerseits, der Welt bloßer Zeichen und Geworfen-Werden auf das Reale andererseits, auf die Materialität des Signifikanten und dessen psychisches Pendant, Drängen der Protagonistin ins Strukturlöse. Dies zeigt das Schlußbild an: "Anita bis zu den Waden in Federn, mit blutendem Gesicht, den abgeschnittenen Fang des Vogels in der herabhängenden Hand. Anita: Wald ... Wald ... Wald ... Wald." (SCH 98)

In Strauß' Theaterstück verweigern die Figuren Öffnung für Präsenz, indem sie deren Erfahrung durch Geschichten vorstellen – Verdängen als "Auslegen", Rationalisieren oder Allegorisieren – und eben hierin scheitern. So beruft dieses Theater die Erfahrung von Präsenz nur ex negativo: im Raum der Fiktion als das immer Verdängte. Diese Einschränkung hat der Essay *Anschwellender Bocksgang* zu überwinden versucht. Er stellt Strauß' radikalstes Theaterexperiment dar, analog dem "gesellschaftlichen Experiment", als das Brecht den Prozeß um die Verflümmung der *Dreigroschenoper* bezeichnet hat: die literarische Öffentlichkeit zum Mitspieler machend, die Journalisten als die Antagonisten des sprechenden Ich (als dem Protagonisten), die Feuilleton-Leser als das Theater-Publikum. In dieser Spielkonstellation hat der Essay als Sprechakt den Kult reinszeniert, aus dem die Tragödie hervorgegangen ist: das Zerreißen eines Opfers, wenn die Stadt in Aufruhr ist, wobei der Sprechende des Essays sich selbst als dieses Opfer angeboten hat. Er beharrt auf tragischem Geschichtsbezug, erhebt den Vorwurf, die bisherige "linksintellektuelle" Verarbeitung des Faschismus sei nur darauf hinausgelaufen, diesen tragischen Geschichtsbezug fernzuhalten, ihn zu verdängen, und dies werde die neue Tragödie der nicht angenommenen Tragik hervorbringen. Um dies zu verhindern, zieht der Protagonist das Unverarbeitete, Falsche des Publikums gewissenmaßen auf sich – im Aussprechen der häßlichen Wahrheiten –, das als Folge der Verdängung angewachsen ist, damit der "Chor", d.h. das Publikum in einer "Katharsis" sich hiervon reinige (d.h. von dem Jammer und Schrecken angesichts der Folgererscheinungen der Verdängung) und dertat zu tragischem Geschichtsbezug fähig werde. So macht er sich zum Opfer einer kultischen Handlung, die die literarische Öffentlichkeit an ihm vollzieht. Der Sprechende des Essays ist dabei selbstverständlich nicht identisch mit dem Autor Botho Strauß als konkreter Person, das "Zerreißen des Opfers" als kultische Handlung des Chors bezog sich ja auch nicht auf diese, vielmehr auf Botho Strauß in Autorposition, insofern er vom Chor seines "Theaters" zur Umperson in der literarischen Öffentlichkeit erklärt wurde. In der literarischen Öffentlichkeit der Bundesrepublik Deutschland als umfassendem, Gemeinschaft stiftenden Theater hat Botho Strauß dertat eine Rückkehr in den Ursprung der Tragödie inszeniert, als Akt gegen die für das Sprechende Ich des Essays sich abzeichnende Tragödie des nicht angenommenen tragischen Geschichtsbezugs, die diese Gemeinschaft bedroht. Den Gestus seiner Theaterstücke, die die Erfahrung von Präsenz nur ex negativo berufen, umkehrend, hat Botho Strauß mit seinem Essay ein Theater der Präsenz verwirklicht, an dessen Schwelle – im Spannungsfeld von unverborgenem Körper und absolutem Wort – Peter Handkes Theater des Schweigens verhartet.

## Anmerkungen

- 1 Zu letzterem Poschmann, 1997.
- 2 Hervorhebung von mir (B.G.). Zitatnachweise nachfolgend im Text nach der im Literaturverzeichnis genannten Ausgabe (Sigle St).
- 3 Hervorhebungen von mir (B.G.).
- 4 Hierzu: Fischer-Lichte, 1992.
- 5 Makkoth 24a.
- 6 Ausführlich kommentiert diesen Zusammenhang: Scholem: 1980, 46-48.
- 7 Hervorhebungen von mir (B.G.).
- 8 Hervorhebung von mir (B.G.).
- 9 In der Zeit der Arbeit am *West-Ostlichen Divan* rühmt Goethe in einem Brief (an Schlosser vom 23.1.1815) an der arabischen Sprache, daß in ihr wie in keiner anderen "Geist, Wort und Schrift so uranfänglich zusammengeköpft" sei (Briefe, Bd. 3 [Hamburger Ausgabe], München 1988, S. 290-291).
- 10 Zu Strauß' Deutung der Wiedervereinigung als emergentes Ereignis vgl. Strauß, 1991.
- 11 Zitate aus Texten von Botho Strauß werden nachfolgend im Text nachgewiesen; Ausgaben und Siglen im Literaturverzeichnis.
- 12 Der gesamte Akt hat den Untertitel *Aus der Welt des Versehens* (SCH 33).
- 13 Hierzu AS, ebenso Strauß' Essay über George Steiner.
- 14 Im Mittelteil von *Schlußchor* wird die Frage analog aufgeworfen: Der Mann lehnt tragische Schuld ab: "Es tut mir leid. Es war ein Versehen. So etwas kann passieren." Die Frau beharrt jedoch auf Schuld: "Kann. Darf aber nicht." (SCH 37)
- 15 Der Versuch, eben diesen tragischen Bezug der Deutschen zu ihrer jüngsten Geschichte abzuwehren, stand in der Kontroverse um Martin Walsers Friedenspreis-Rede 1998 zur Debatte.
- 16 In der im Spiegel veröffentlichten Fassung lautet der Passus: "Die Verbrechen der Nazis sind ... so gewaltig, daß sie nicht durch moralische Scham oder andere bürgerliche Empfindungen zu kompensieren sind. Sie stellen den Deutschen in die Erschütterung und belassen ihn dort, unter dem tremendum: ganz gleich, wohin er sein Zittern und Zetern wenden mag, eine über das Menschennmaß hinausgehende Schuld wird nicht von ein, zwei Generationen einfach 'abgearbeitet'. Es handelt sich um ein Verhängnis in einer säkralen Dimension des Worts." Der Spiegel, 6/1993 (18.2.1993), S. 205.
- 17 Ausführlicher zu dieser Deutung des Essays: Greiner, 1996 und Greiner, 1997; als Beispiel der Gegenposition: Anz, 1996.

## Literaturverzeichnis

- Thomas Anz, "Sinn für Verhängnis und Opfer? Zum Tragödien-Verständnis in Botho Strauß' Essay 'Anschwellender Bocksgesang'", in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996).
- Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1980.

- Erika Fischer-Lichte, "Die semiotische Differenz: Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne", in: Herta Schmidt, Jurij Strieder (Hrsg.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1992.
- Bernhard Greiner, "Wiedergeburt des Tragischen aus der Aktivierung des Chors? Botho Strauß' Experiment 'Anschwellender Bocksgesang'", in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996).
- Bernhard Greiner, "Diffuse Form und Begradigungsdelirium: Das "Ereignis" der Chaosforschung im Schaffen von Botho Strauß", in: Holger Krapp, Thomas Wägenbauer (Hrsg.), *Komplexität und Selbstorganisation. "Chaos" in den Natur- und Kulturwissenschaften*, München 1997.
- Peter Handke, "Ich danke wieder an ein ganz stimmiges Stück": Peter Handke im Gespräch mit L. Schmidt-Mühlich, in: *Die Welt*, Nr. 235 (9.10.1987).
- Peter Handke, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel*, Frankfurt am Main 1992.
- Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
- Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960.
- Botho Strauß, "Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der 'Anwesenheit'" (1991), in: Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, München 1999.
- Botho Strauß, *Schlußchor. Drei Akte*, München 1992. (Sigle SCH)
- Botho Strauß, *Begleitigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München, Wien 1992.
- Botho Strauß, "Anschwellender Bocksgesang" (1993), in: Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, München 1999. (Sigle AS)