

T i t e l

Nachklänge des Mythos

Mythische Sprache und Schrift in der frühen Prosa von Botho Strauß

Inaugural-Dissertation

in der Fakultät

Geistes- und Kulturwissenschaften

der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Jintae SUH

aus

Seoul, Koreanische Republik (Südkorea)

Bamberg, den 7. 4. 2022

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2022

Dekan/Dekanin: Universitätsprofessor/-in Dr. Markus Behmer

Betreuer/-in: Universitätsprofessor/-in Dr. Friedhelm Marx

Weitere/r Gutachter/-in: Universitätsprofessor/-in Dr. Andrea Bartl

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0  
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-549765

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-54976>

## Inhaltsverzeichnis

Siglenverzeichnis .....	2
Einleitung.....	4
I. Der Mythos in den Werken von Botho Strauß.....	13
1. Strauß' Auffassung der Gegenwart.....	15
1.1 Die Totalherrschaft der Gegenwart .....	15
1.2 Kritik der heutigen Sprache.....	17
1.3 Kritik an heutigen Beziehungen.....	20
2. Strauß' Auffassung des Mythos.....	25
2.1 Schaltkreise zwischen dem Einst und Jetzt .....	25
2.2 Der Eingang zum Mythos – Kunst und Sprache .....	33
2.2.1 Das Vertrauen zum Dichter: <i>Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg- Büchner-Preis</i> .....	33
2.2.2 Das Vertrauen zur Sprache: <i>Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit</i> .....	40
2.3 Wiederbelebung der starken Gefühle .....	45
II. Die Suche nach der ursprünglichen Sprache.....	54
1. Die Körper-Kleid Beziehung zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten.....	54
1.1 Die Sprachauffassung Derridas .....	54
1.2 Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Derrida und Strauß.....	58
1.3. Spuren Derridas - <i>Marlenes Schwester</i> .....	64
2. Die Sprache des Mythos – Geste und Lied.....	95
2.1. Die Sprachauffassung Rousseaus.....	96
2.2 Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Rousseau und Strauß .....	106
2.3. Nachklänge Rousseaus - <i>Rumor</i> .....	118
III. Den mythischen Körper schreiben.....	156
1. Der Text als Körper .....	156
1.1 Text und Schrift bei Roland Barthes .....	156
1.2 Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Barthes und Strauß.....	166
2. Die Handschrift Roland Barthes' - <i>Die Widmung und Theorie der Drohung</i> .....	177
2.1 Das Ende der fröhlichen Eigenliebe - <i>Die Widmung</i> .....	177
2.2 Der bedrohte Autor - <i>Theorie der Drohung</i> .....	194
Schlusswort.....	234
Literaturverzeichnis .....	247

Siglenverzeichnis

AA Allein mit allen: Gedankenbuch

AB Anschwellender Bocksgesang

ASW Der Aufstand gegen die sekundäre Welt

B Beginnlosigkeit

BG Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle

DE Die Distanz ertragen – Über Rudolf Borchardt

EK Die Erde - ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis

FK Die Fehler des Kopisten

GF Gedankenfluchten

H Die Hypochonder

JM Der junge Mann

K Kongreß. Die Kette der Demütigungen

LT Lichter des Toren

MS Marlenes Schwester

NA Niemand anders

NAJH Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich

PP Paare, Passanten

R Rumor

S Schlußchor

TD Theorie der Drohung

UaZ Der Untenstehende auf Zehenspitzen

UB Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle

VA Vom Aufenthalt

W Die Widmung

WDL Wohnen Dämmern Lügen

ZZ Die Zeit und das Zimmer

## Einleitung

Botho Strauß ist, nachdem er sich durch seine Tätigkeit als Dramaturg an der Berliner Schaubühne und sein Debüt als Schriftsteller in den 1970er-Jahren einen Namen gemacht hat, bis heute eine wichtige Figur in der neueren deutschen Literaturgeschichte. Es ist nicht lange her, als verschiedene deutsche Medien über den 75. Geburtstag des Autors, der 1944 in Naumburg an der Saale zur Welt kam, mit erneutem Interesse berichteten. Unter anderem gab es sogar eine Aufnahme von seinem Haus, was vielleicht auf eine gewisse Veränderung in seinem Gemütszustand verweist, da Strauß bisher eine Enthüllung seines Privatlebens in den Medien äußerst mied. Gemäß seiner langen Karriere als Autor hatte Strauß sowohl mit Prosa als auch mit Drama, – Gattungen, in denen er überwiegend seine Werke schuf –, in der Leserschaft sowie in der Kritik viel Erfolg und hinterließ deutliche Spuren. Allerdings gab es, vor allem wegen der schwer entzifferbaren, manchmal fast kryptisch erscheinenden Inhalte seiner Werke, stets sehr viele unterschiedliche Meinungen, worauf diese Spuren hinweisen sollen und wie man sie deuten kann.

Die frühen Werke von Strauß in den 1970er-Jahren galten oft als sehr verschlüsselt und hatten anfangs eher den Ruf, mehr auf das Innere des Menschen zu fokussieren als auf soziale Fragen. Dementsprechend wurde in der Forschung erwogen, ob man Strauß als ein Beispiel der damaligen Literaturtendenz, der Neuen Subjektivität, die eine Art Gegenbewegung zu der engagierten Literatur der 1960er-Jahre (besonders die Literatur unter dem Einfluss der 68er Bewegung) war, bezeichnen kann.<sup>1</sup> Zugleich wurde aber nicht übersehen, dass in den Werken von Strauß nicht wenige Kommentare zur und Reflexionen über die damalige Gesellschaft existierten.<sup>2</sup> Schließlich schrieb Strauß vor allem seit den 1980er-Jahren viele Prosawerke, die

---

<sup>1</sup> In der Forschung gab es Beispiele, die Strauß' Werke in diesem Zusammenhang untersuchten. Unter anderem behaupten Leroy und Pastor, dass man in *Theorie der Drohung* (1975) die veränderte geistige Atmosphäre Westdeutschlands in den 1970er-Jahren entdecken kann: „Eine Geschichte wird uns erzählt, aus der uns Welt, wie sie von einem intellektuellen Bewußtsein nach 68 erfahren und erdichtet wird, anschaut. Denn in ganz eminenter Weise haben wir es ja bei der *Theorie der Drohung* auch mit einem Dokument der siebziger Jahren zu tun, in dem wir (schwerverständlich aber wohl einleuchtend) den Übergang von der Ideologieversessenheit zur Ideologie- bzw. Barrikadenmüdigkeit niedergelegt finden, einen Übergang also, der für das geistige Leben dieses Jahrzehnts im Westen Deutschlands so kennzeichnend ist.“ Robert Leroy/Eckart Pastor: *Inniges Versehen, Wege in die Kunst, Spielräume der „neuen Subjektivität“: die Theorie der Drohung von Botho Strauß*. In: *Colloquia Germanica*. Tübingen 1984, S. 284f. Allerdings fügen Leroy und Pastor hinzu, dass die Erzählung keineswegs ganz und gar apolitisch ist. *Theorie der Drohung* sei keine „ästhetische Spielerei“. Leroy/Pastor: *Inniges Versehen, Wege in die Kunst, Spielräume der „neuen Subjektivität“: die Theorie der Drohung von Botho Strauß*, a. a. O., S. 286. Sie zeige ein ähnliches Prinzip der hohen Kunst, wie Adorno es sich vorgestellt hat. Über einige Ähnlichkeiten zwischen den Denkfiguren von Strauß und Adorno wird man später an mehreren Stellen näher erläutern.

<sup>2</sup> Zum Beispiel erkennt Adelson an, dass bei Strauß' Werken die Krise des subjektiven Handelns („crisis of subjective agency“) ein wichtiges Thema ist, weist aber zugleich darauf hin, dass dieses Thema von der

auf den ersten Blick wie Sammlungen von Essays aussehen, die sehr viel Gesellschaftskritik beinhalten. Insbesondere *Paare, Passanten* (1981), eins seiner erfolgreichsten Werke, erhielt viel Zustimmung in der Kritik. Strauß wurde als eine Art Seismograph der damaligen deutschen Gesellschaft gepriesen, sein Buch *Paare, Passanten* als eine Art literarische *Minima Moralia*.<sup>3</sup> Im Übrigen gab es auch weitere Versuche, Strauß' Werke aus anderen Perspektiven zu deuten. Zum Beispiel versuchen Bürger oder Anz einzuordnen, ob Strauß' Werke modern oder postmodern sind.<sup>4</sup> Daiber beschreibt, wie Strauß naturwissenschaftliche Theorien in seinen Werken literarisch bearbeitet.<sup>5</sup> Rügert, Schärer und Schärer interpretieren mehrere Prosawerke von Strauß aus psychoanalytischer Sicht.<sup>6</sup>

Es gab nicht nur positive Stimmen über die Werke von Strauß von Seiten der Literaturkritik. Im Gegenteil: Er und seine Werke waren oft Ziele scharfer Kritik. Vor allem stand er ziemlich

---

Studentenbewegung und Adornos theoretische Ansichten beeinflusst wurde: „Although the actual course of the protest movement and the theoretical insights of Adorno are disparate phenomena, they both evidence a critical stance towards Western society informed by some notion of an emancipatory project and, in addition, have import for the potential function of literature in that project. In this capacity, these phenomena influence Strauss' understanding of the crisis of subjective agency as well as his aesthetic challenge to it. These are certainly not his only sources of inspiration, but his reactions to them are fundamental to his literary treatment of the dilemma of subjectivity in contemporary West German society.” Leslie A. Adelson: Subjectivity Reconsidered: Botho Strauss and Contemporary West German Prose. In: New German Critique. Durham, NC 1983, S. 4.

<sup>3</sup> Siehe dazu z. B. eine fast zeitgleiche Rezeption auf *Paare, Passanten* von Becker: Peter von Becker: Die *Minima Moralia* der achtziger Jahre: Notizen zu Botho Strauss' *Paare Passanten* und *Kalldewey, Farce*. In: Merkur. Heft 404. Stuttgart 1982, S. 150-160. Eine solche Ansicht hielt weiter an. Zum Beispiel schreibt Rothmann über *Paare, Passanten* in einer Vorstellung zu den einzelnen Werken von Strauß: „Die glänzend formulierten Aufzeichnungen wurden verschiedentlich mit Theodor W. Adornos *Minima Moralia* verglichen.“ Kurt Rothmann: Botho Strauß. In: Kurt Rothmann: Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1985, S. 343.

<sup>4</sup> Bürger interpretiert *Theorie der Drohung* als eine Erzählung, die „dem Text ohne Bedeutung schon recht nahe“ komme. Peter Bürger: Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: Peter Kemper (Hrsg.): Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt am Main 1988, S. 308. Da er das Fehlen einer Bedeutung als eine zentrale These der Postmoderne aufzählt, könne man *Theorie der Drohung* eher als einen postmodernen Text einordnen. Dagegen erklärt Anz, dass in *Paare, Passanten* einige postmoderne Merkmale existieren, der Text sich aber „ganz im Kreis der literarischen Moderne bewegt.“ Thomas Anz: Modern, postmodern? Strauß' *Paare, Passanten*. In: The German Quarterly. Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German 1990, S. 411.

<sup>5</sup> Siehe dazu: Jürgen Daiber: Poetisierte Naturwissenschaft. Zur Rezeption naturwissenschaftlicher Theorien im Werk von Botho Strauß. Frankfurt am Main 1996.

<sup>6</sup> Mit der Ausnahme von *Schützenehre* (1963) untersucht Rügert die frühen Prosawerke und interpretiert auch *Paare, Passanten* und *Der junge Mann* (1984). Dabei liegt sein thematischer Schwerpunkt „auf den in den Texten abgebildeten Objektbeziehungen und den mit ihnen in Zusammenhang stehenden Themen, wie z. B. Trennung, Selbstverlust, Schreiben, Identität, Gewalt und Sexualität.“ Walter Rügert: Die Vermessung des Innenraumes. Zur Prosa von Botho Strauß. Würzburg 1991, S. 10. Schärer und Schärer behaupten, dass allen Figuren in *Marlenes Schwester* (1975), *Theorie der Drohung* und *Die Widmung* (1977) „im Anschluss an ein massives Trennungstrauma (bzw. dessen Wiederbelebung) eine narzisstische Störung zugeschrieben werden kann“. Hans-Rudolf Schärer/Peter Schärer: Das „Haut-Ich“ und die Schrift. Narzissmus, Schreiben und literarische Form in Botho Strauß' Erzählungen *Die Widmung*, *Marlenes Schwester* und *Theorie der Drohung*. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 31. H.1. 1999, S. 73f. Obwohl beide Studien jeweils plausible Interpretationen zu ihren Untersuchungsobjekten entwickelt haben, haben sie kaum Bezug zum Mythos-Begriff. Dementsprechend wird man nicht tiefer auf diese Studien eingehen.

früh in seiner Karriere als Autor unter dem Verdacht, kulturkonservativ zu sein, und dass er ein Elitebewusstsein vertrete. Es hieß z. B. in einer Kritik, die sich mit einigen Beispielen aus *Paare*, *Passanten* und *Der junge Mann* befasste:

Strauß' und Handkes literarische Projekte: zwei Spielarten des Kulturkonservatismus, Einfaltsromantik und Intellektuellenromantik. Beide sind durchzuführen nur mit geborgten, erlesenen Sprachen, die sich mit Gegenwart nicht schmutzig machen, sich nicht konkret an ihr abarbeiten, sondern nur durch stilistische und kulturkritische Rückgriffe ihr ein anderes Bild entgegenzuhalten versuchen.<sup>7</sup>

Tatsächlich sind Vorwürfe solcher Art vielleicht nicht ganz unbegründet. Es gibt u. a. verschiedene Parallelen im Schreibstil und in den Ansichten über Literatur, Kunst und Politik zwischen Strauß und Adorno, der manchmal ähnlich kritisiert wurde.<sup>8</sup> Selbstverständlich gab es auch viele Gegenmeinungen, und es wurde erwogen, ob solche Vorwürfe gegenüber Strauß berechtigt seien oder nicht.<sup>9</sup>

Eine neue Dimension der Kritik brach auf, als Strauß seinen umstrittenen Text *Anschwellender Bocksgesang* (1993) veröffentlichte. Dieser Text löste eine große Entrüstung aus, weil Strauß darin anscheinend vor allem das Versagen der politisch Linken und das Fehlverhalten der Medien für die ausländerfeindlichen Anschläge verantwortlich macht.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Jörg Drews: Über einen neuerdings in der deutschen Literatur erhobenen vornehmen Ton. In: Merkur. H. 1. Stuttgart 1984, S. 949-954.

<sup>8</sup> Trotz vieler Parallelen zu Adorno, oder vielleicht eben wegen dieser Parallelen, gab es auch kritische Rezeption auf Strauß und seine Werke aus der Seite der politisch links Gesinnten. Becker stellt die Tendenz der Literaturkritik fest, die *Paare*, *Passanten* überwiegend abgelehnt haben. Es waren „etwa ihrer eigenen Einschätzung nach linke und materialistische Literaturkritik, deren ästhetische Normen weniger auf Benjamin als noch auf einen Lukácsschen (politisch-zweckhaften) Realitätsbegriff zurückgehen“. Becker: Die *Minima Moralia* der achtziger Jahre: Notizen zu Botho Strauss' *Paare*, *Passanten* und *Kalldewey, Farce*, a. a. O., S. 150. Ein Artikel von Goetz mit dem Titel „Im Dickicht des Lebendigen“, aus demselben Jahr der Publikation des *Paare*, *Passanten*, bietet einen Einblick über einige Argumente an, womit politisch Linke das Buch und Strauß kritisierten. Unter anderem sind sie: „Detailbesessenheit, Formwillen, Berufung, Ästhetizismus“. <https://www.spiegel.de/kultur/rainald-goetz-ueber-botho-strauss-paare-passanten-a-858baa0e-0002-0001-0000-000014339823> (10. 3. 2022) Kritik solcher Art von den Linken gab es sogar schon mehrere Jahre vor *Paare*, *Passanten*. Michaelis berichtet in seinem Artikel zu der Uraufführung von *Trilogie des Wiedersehens* (1977): „Es waren „Linke“, die ein vermeintlich „esoterisches“ Stück am Premierenabend mit solch lauter Hartnäckigkeit niederschrien, daß die Theaterleitung Polizei zum Abtransport der Störer im Schauspielhaus holte.“ <https://www.zeit.de/1977/23/bilder-der-erwartung> (10. 3. 2022)

<sup>9</sup> Zum Beispiel versucht Janke, eine solche Art von Kritik auf Strauß' Werke zu widersprechen. Sie behauptet, dass die angebliche ‚Leere‘, die Handke und Strauß vorgeworfen wird, keine wirkliche ‚Leere‘ ist, sondern nur eine ‚Abwesenheit‘. So seien die beiden Autoren auf dem „Weg von der Sinn-Leere zur ästhetisch gesetzten Sinnhaftigkeit.“ Pia Janke: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß, Wien 1993, S. 11.

<sup>10</sup> An einer Stelle beschreibt Strauß z. B. das Scheitern der bisherigen Bildung folgendermaßen: „Nach Jahrzehnten der kulturellen Gesamtveranstaltung Jugendlichkeit, deren Stimmungsgeschichte von narzißtischer Befreiung und Herkunftslösung geprägt war, reift nun diese häßliche Frucht heran, eine rechte Jugend, die letzte Progenitur der Nachkriegszeit, die aus der Vereinigung eines verordneten mit einem libertären bis



Dazu kam noch, dass er im Text seine vermeintliche elitäre Haltung, die sich von der allgemeinen Masse unterscheidet, beibehielt.<sup>11</sup> Obwohl Strauß sich an mehreren Stellen des Textes deutlich von den Gewalttaten der radikalen Rechten distanzierte<sup>12</sup>, wurde der Text, zum einen wegen der genannten kritischen Aussagen, zum anderen wegen seines schwer verständlichen Stils von vielen Lesern und Kritikern missverstanden. Man verdächtigte ihn, dass er politisch mit den radikalen Rechten sympathisiere und die Gewalt verherrliche. Dabei war das, was Strauß betonen wollte, der ‚Mythos‘, den man wieder berücksichtigen sollte, um sich „gegen die Totalherrschaft der Gegenwart“ (AB 62) stellen zu können; Näheres dazu soll in den späteren Kapiteln erläutert werden.

Seit den 1980er-Jahren, und besonders nach den 1990er-Jahren spielt der ‚Mythos‘ eine immer größere Rolle in der Interpretation von Botho Strauß’ Texten.<sup>13</sup> Der größte Grund des solchen Anstiegs mag sein, dass Strauß in den 1980er- bis 1990er-Jahren mehrere Werke veröffentlichte, die unverkennbar mythische Stoffe behandelten. Besonders in den Dramen war eine solche Tendenz zu erkennen, wie z. B. *Der Park* (1984), *Die Fremdenführerin* (1986) und *Ithaka* (1998). In der Forschung haben vom Hofe und Pfaff schon sehr früh auf das

---

psychopathischen Antifaschismus hervorging.

Die Gesellschaft ist schuld! Die Erziehung hat versagt! Hört man sie ungerührt rufen im alten Stil, die Moderatoren. Wie blind und hilflos erscheinen jetzt die kritisch Aufgeklärten, die keinen Sinn für Verhängnis besitzen, die die dynamische Verkettung von Emanzipationen im Generationswechsel so lange begrüßten, und jede aufständische, revolutionäre Potenz, bis sie, wie jetzt, ihren nackten neutralen Kern entblößt: den brutalen Haß.“ (AB 63f.)

<sup>11</sup> Vor allem führt Strauß eine Masse vor, die sich von den Medien vortäuschen lässt, aufgeklärt zu sein. Er schreibt: „Die Intelligenz der Massen hat ihren Sättigungsgrad erreicht. Unwahrscheinlich, daß sie noch weiter fortschreitet, sich transzendiert und zehn Millionen RTL-Zuschauer zu Heideggerianer würden. Hellesein ist die Borniertheit unserer Tage. Die High-Touch-Intelligenz, alle immer miteinander in Tuchfühlung, unterscheidet nicht mehr zwischen Fußvolk und Anführern. Was einmal die dumpfe Masse war, ist heute die dumpfe aufgeklärte Masse.“ (AB 68) Dementsprechend erklärt Stocker Strauß’ Medienkritik folgendermaßen: „Es ist offensichtlich, dass Strauß sich selbst von der Masse der durch die Medien Verführten und dadurch Verdummten absetzt. Seine Beobachter, Erzähler, Hauptfiguren haben die Medienwelt und den damit einhergehenden Kulturverfall durchschaut. Sie stehen über den niederen Bedürfnissen und der Schaulust der Menge. Das tiefe Bedeutungspotential der Literatur für den Einzelnen wird den oberflächlichen Medien für die Massen gegenübergestellt.“ Günther Stocker: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Wien 2007, S. 216.

<sup>12</sup> Zum Beispiel schreibt Strauß: „Der Rechte in solchem Sinn ist vom Neonazi so weit entfernt wie der Fußballfreund vom Hooligan, ja mehr noch: Der Zerstörer innerhalb seiner Interessensphäre wird ihm zum ärgsten erbittertesten Feind.“ (AB 62)

<sup>13</sup> Terao nimmt einen Wandel in der Kritik über Strauß um diese Zeitpunkt folgendermaßen wahr: „Über seine [Strauß’] verschiedenen Werke gibt es deshalb auch viele Rezensionen, Kritiken und Untersuchungen. Ein Überblick über solche Kommentare läßt einen Wechsel der kritischen Richtung erkennen: es hat sich zuerst, in den siebziger und am Anfang der achtziger Jahre, öfters um das Wort „Subjektivität“, „Wahnsinn“ oder „Verlust“ gehandelt, und zwar meistens als Zeitungs- oder Zeitschriftenbeitrag in verschiedenen feuilletonistischen Rubriken. Aber jetzt im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kann man mühelos auch einige einheitliche poetologische Kritiken über Botho Strauß in fast allen großen Buchhandlungen finden, und die Leitwörter heißen: „Mythos“ oder „Allegorie“.“ Itaru Terao: Die Liebe ohne Dialektik. Eine Bemerkung über *Paare, Passanten* von Botho Strauß. In: Nobuhiko Adachi u. a. (Hrsg.): Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne. München 1994, S. 89.

Mythische in den Texten von Botho Strauß hingewiesen. Sie behaupten, dass das „Dementi der Heilsgeschichte“<sup>14</sup> bei Strauß melancholisch gestaltet werde. „Die verlorene metaphysische Bedeutsamkeit der heilgeschichtlichen Überbleibsel“<sup>15</sup> sei eins von den Hauptthemen von seinen Dramen. Auch gab es weitere wichtige Untersuchungen, die den ‚Mythos‘ als den Zentralbegriff für die Interpretation von Strauß verwendeten. Es wurde festgestellt, dass es vermutlich nicht das Endziel von Strauß war, in seinen Werken durch eine Figur oder Handlung nur auf deren mythische Archetypen zu verweisen. Berka behauptet, dass das Interesse von Strauß auf den Mythos im Zusammenhang mit den Moden der Wissenschaften seit den 1980er-Jahren stehe. Eine Gruppe versuchte, „die bleibende Relevanz eines aufklärerischen Mythen-Konzepts zu erarbeiten, das gleichzeitig auf das Projekt der Moderne beschränkt bliebe“.<sup>16</sup> Die andere Gruppe versuchte, „jede Art von zentraler, vermittelnder oder legitimierender Funktion des Mythos [zu] untergraben“.<sup>17</sup> Dementsprechend reagiere Strauß auf beide Tendenzen, weshalb er sich in seinen Werken immer wieder verschiedener mythologischen Theorien und Allegorien bedient.<sup>18</sup> Berka hält besonders die Allegorie als eine wichtige Methode, Strauß’ Werke zu interpretieren, weil sie „das Hervorgerufene als abwesend besetzt“.<sup>19</sup> Dementsprechend passt die Allegorie zu der Denkfigur von Strauß, der durch sein Werk auf den abwesenden Mythos verweist.<sup>20</sup> Ähnlich

---

<sup>14</sup> Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff: Botho Strauß und die Poetik der Endzeit. In: Das Ende des Polyphem, Königshausen 1980, S. 109.

<sup>15</sup> Vom Hofe/Pfaff: Botho Strauß und die Poetik der Endzeit, a. a. O., S. 110.

<sup>16</sup> Siehe dazu: Sigrid Berka: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, Wien 1991, S. 15.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Berka fasst den Ansatzpunkt ihrer Studie in folgenden Worten zusammen: „Die Literatur der achtziger Jahre entstammt dieser kontroversen Atmosphäre der Mythenspekulation. So ist es nicht verwunderlich, daß umgekehrt bei einem theoretisch geschulten Schriftsteller wie Botho Strauß sich Fiktion und Kritik ebenfalls durchdringen. Die mythische Rede wird dadurch in seinen Texten entweder mythologisch gestützt oder als allegorische Anders-Rede theoretisch aufgeladen.“ Ebd.

<sup>19</sup> Berka: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, a. a. O., S. 207.

<sup>20</sup> Berka erklärt, was die Eigenschaften der Allegorie bei postmodernen Texten, Dekonstruktion und Walter Benjamin sind und fügt hinzu, wie sie als eine Art Sicherung bei Strauß funktioniert: „Strauß ruft die Moderne zurück, um sie als abwesend zu bezeichnen. Darum wählt er die Allegorie, das poetische Ausdrucksmittel, das das Hervorgerufene als abwesend besetzt. So wie die Allegorie (laut Peter Bürger und Andreas Kilb) von postmodernen Texten bevorzugt wird, so wird sie auch - wie wir an De Mans Gebrauch dieser Trope gezeigt haben - im dekonstruktivistischen Denken hervorgehoben. An Strauß’ Text kann Benjamins Definition der Allegorie veranschaulicht werden: die Allegorie spricht von dem Nichtsein dessen, wovon in ihr die Rede ist. Während mythisches Denken das Risiko eingeht, auf eine verlorene Vergangenheit zu regredieren, bewahrt die Allegorie - als Reservat der Theorie - einen Abstand, der sie zur Arznei gegen mythische Verzauberungen macht. Kurz gefaßt, die Allegorie bewahrt davor, ohne den Fallschirm einer Mythologie in einen Mythos zurückzufallen.“ Ebd. In der Forschung gibt es noch mehr Beispiele, die die Allegorie als ein wichtiges Konzept in Strauß’ Schaffen erklären. Siehe dazu z. B. Christa Bürger: Die Aufhebung der Literatur in der Allegorie. Anlässlich Botho Strauß’ *Theorie der Drohung*. In: Wolfgang Klein (Hrsg.): Sprache und Ritual. Göttingen 1987. S. 140-143. Oder: Peter Bürger: Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: Peter Kemper (Hrsg.): Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt am Main 1988, S. 294-312. Später gab es aber auch Stimmen, dass in der Strauß-

verhält es sich mit der Studie von Arend. Sie weist darauf hin, dass das wirkliche Interesse von Strauß, der „immer wieder als besonders kritischer und realistischer Beobachter des Zeitgeschehens eingeordnet“<sup>21</sup> wird, „in der Suche nach etwas, das hinter dieser Realität liegt“<sup>22</sup>, ist. Viele Handlungen in den Werken von Strauß, die auf den ersten Blick wie eine realistische Darstellung aussehen, können zugleich als eine Beschreibung des ‚Mythos‘ gelesen werden. Arend bezeichnet dieses Konzept von Strauß, vermutlich in Anlehnung an einer Stelle in *Trilogie des Wiedersehens*,<sup>23</sup> als ‚Mythischer Realismus‘.<sup>24</sup> Studien wie die von Gottwald versuchten, umfangreich zu untersuchen, auf welche verschiedenen Themen Strauß mit seinen mythischen Verweisen aufmerksam macht, und wie er mit diesen Themen umgeht.<sup>25</sup> Unter vielfältigen Forschungen zu den Dramen von Strauß zeigten u. a. Enghart<sup>26</sup> und Schaubberger<sup>27</sup> anhand mehrerer Beispiele, weshalb und auf welche Weise der ‚Mythos‘ ein Schlüsselbegriff für die Interpretation der Stücke ist. Mithilfe solcher Untersuchungen wurden wichtige Texte Strauß‘, die nach den 1980er-Jahren publiziert wurden, aus dieser Sicht nochmal in Augenschein genommen. Die Texte aus den 1970er-Jahren hingegen wurden unter dieser Perspektive relativ wenig untersucht. Jedoch kann man auch schon in seinen frühen Werken den Zusammenhang mit dem ‚Mythos‘ entdecken. Vor allem kommt der ‚Mythos‘, der auf dem ersten Blick in diesen Texten schwer zu entdecken ist, der aber doch den eigentlichen Kern der Werke von Strauß ausmacht, zumeist in seinen Erzählungen zum Ausdruck, wenn sie die Themen ‚Sprache‘ und ‚Schrift (das Geschriebene und das Schreiben einbegriffen)‘ behandeln. Zwar gab es Versuche, die sich konkret mit diesen Themen in den frühen Werken Strauß‘ beschäftigt haben, aber auch hier hat man ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘ bislang nicht so recht mit dem Mythos-

---

Forschung allzu oft allegorisch interpretiert werde. Zum Beispiel schreibt Schaubberger: „Das allegorische Verständnis der mythischen Anspielungen in den Theaterstücken von Botho Strauß neigt auf der einen Seite sehr zur Isolierung und Verengung des Bedeutungshintergrundes, auf der anderen Seite zur überzogenen Allegorese, die den Theatertext mit ideosynkratischer Phantasie wie einen gnostischen Weisheitstext oder einen delphischen Orakelspruch behandelt.“ Sebastian Schaubberger: Jetzt war immer schon. Studien zum Theater von Botho Strauß. Hamburg 2015, S. 36.

<sup>21</sup> Helga Arend: Mythischer Realismus in *Paare, Passanten* von Botho Strauß. In: Lothar Bluhm/Heinz Rolleke (Hrsg.): Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre: 56. Jahrgang. Heft 2. Trier 2006, S. 237.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> „FELIX Die mythischen Realisten dürfen auf keinen Fall so auseinandergerissen werden, wie Moritz das getan hat.“ (TW 387)

<sup>24</sup> Siehe dazu: Helga Arend: Mythischer Realismus – Botho Strauß’ Werk von 1963 bis 1994, Trier 2009.

<sup>25</sup> Siehe dazu: Herwig Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider, Stuttgart 1996.

<sup>26</sup> Siehe dazu: Andreas Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes. Botho Strauß’ Theaterstücke 1972-1996. Tübingen 2000.

<sup>27</sup> Siehe dazu: Schaubberger: Jetzt war immer schon. Studien zum Theater von Botho Strauß, a. a. O.

Begriff von Strauß in Verbindung gesetzt.<sup>28</sup>

Genau an diesem Punkt soll die geplante Arbeit ansetzen. Das Erkenntnisinteresse der Dissertation richtet sich darauf, herauszuarbeiten, wie der ‚Mythos‘ in den frühen Werken von Strauß durch die Themen ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘ zum Ausdruck kommt, und welche verschiedenen Aspekte im Zusammenhang mit diesen Themen in den Werken vorhanden sind. Um dieses Ziel zu erreichen, soll im ersten Kapitel festgestellt werden, was Strauß unter dem Begriff des ‚Mythos‘ versteht. Für diesen Zweck sollen zuerst verschiedene Ansichten von Strauß zu der Gegenwart – u. a. zu der Zeitauffassung der Gegenwart, zu der Krise der Sprache und Medien, zu den beschädigten Beziehungen und oberflächlichen Gefühle – untersucht werden. Ein Blick auf einige theoretische Texte, vor allem auf seine Dankrede zum Georg-Büchner-Preis, *Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis* (1989), wird hilfreich sein, ein Bild von Strauß‘ Vorstellung über die Rolle des Dichters zu entwerfen, der eine große Rolle beim Wiederbeleben des Mythischen spielt. Genauso aufschlussreich wird eine Analyse von Strauß‘ wichtigstem theoretischen Text werden, der seine Auffassung gegenüber der Sprache verdeutlicht, nämlich der *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit* (1991). Auch einige Beispiele von mehreren seiner Werke, vor allem von seinem bekanntesten und am meisten rezipierten Text *Paare, Passanten* und seinen längsten Roman *Der junge Mann* sollen im ersten Kapitel untersucht werden, daneben sollen einige umfangreiche Untersuchungen der früheren Forschungen in Betracht gezogen werden.

Im zweiten Kapitel soll versucht werden, die Art und Weise zu beschreiben, wie Strauß diesen Mythos- Begriff mit dem Thema ‚Sprache‘ in Verbindung setzt. Es wird hier deutlich, dass sich Strauß bei seinem Versuch, seinen Mythos-Begriff durch die Themen ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘ zu verbildlichen, auf Hilfe verschiedener Sprach- und Schrifttheorien stützt. Dafür sollen in diesem Kapitel die Denkfiguren von Derrida und Rousseau über die Sprache untersucht werden, um sie dann mit den Denkfiguren von Strauß zu vergleichen. Aufgrund dieser Überlegungen soll nach konkreten Beispielen in zwei Primärtexten von Strauß, *Marlenes Schwester* und *Rumor* (1980), gesucht werden, um zu zeigen, wie er seine Gedanken in seinen Werken tatsächlich realisiert.

Im dritten Kapitel soll es hauptsächlich darum gehen, wie Strauß seinen Mythos-Begriff mit dem Thema ‚Schrift (oder das Schreiben)‘ verbindet. Nach ähnlicher Art und Weise wie im

---

<sup>28</sup> Zum Beispiel hat Willer in seiner umfangreichen Einführung zu Botho Strauß u. a. ausführlich erläutert, dass ‚Mythos‘, ‚Sprache‘ und ‚Schreiben‘ wichtige Themen in Strauß‘ Schaffen sind, hat sie aber jeweils nur in getrennten Kapiteln behandelt. Siehe dazu: Stefan Willer: Botho Strauß zur Einführung. Hamburg 2000.

zweiten Kapitel soll zuerst die Denkfigur von Roland Barthes über das Thema ‚Schrift‘ untersucht werden. Nach einem Vergleich zwischen Barthes’ Denkfigur und Strauß sollen aus den frühen Erzählungen *Theorie der Drohung* und *Die Widmung* nach konkreten Beispielen der Anwendung eines solchen Konzepts gesucht werden.

Im Schlusswort werden neben einer Zusammenfassung Beispiele aus den späteren Werken von Strauß vorgestellt werden, die die Themen ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘, ähnlich wie in den frühen Werken, mit dem Mythos-Begriff verbinden. Diese Beispiele sollen zeigen, dass der Mythos-Begriff von Strauß eine Kontinuität in seinem ganzen literarischen Schaffen bildet.

Es sei noch erwähnt, dass sich diese Dissertation hauptsächlich mit der frühen Prosa von Strauß befasst. Obwohl der ‚Mythos‘ auch in den frühen Dramen das Hauptthema ist, behandeln sie anstatt Sprache und Schrift eher andere Themen mit Schwerpunkt. Zum Beispiel ist in *Die Hypochonder* (1972) die Identitätskrise ein wichtiges Thema, in *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (1975) sowie *Groß und klein* (1978) ist die oberflächliche Beziehung zwischen den Menschen in der Gegenwart das wichtigste Thema. In *Trilogie des Wiedersehens* stehen andere Medien wie Bilder im Mittelpunkt. Zudem weist Willer darauf hin, „dass Strauß die Gattungsgrenzen sehr genau funktionalisiert, indem er die jeweiligen performativen Möglichkeiten (Schrift für die erzählende Prosa, Theatralität für das Drama) gezielt verwendet.“<sup>29</sup> Obwohl es auch Ausnahmen gibt, seien Strauß in seinen Dramen die körperliche Praxis des Theaterspiels wichtig, wogegen seine Prosa hauptsächlich mit den Themen Schrift und das Schreiben befassten.<sup>30</sup>

Die erste veröffentlichte Prosa von Strauß, die *Schützenehre*, wurde auch ausgenommen. Diese Erzählung ist mit den Themen ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘ kaum verbunden und deshalb

---

<sup>29</sup> Willer: Botho Strauß zur Einführung, a. a. O., S. 59.

<sup>30</sup> Zum Hauptthema der frühen Prosawerke von Strauß und ihre Tendenzen äußert sich Adelson als eine der ersten folgendermaßen: „Strauss's earlier prose breaks with the Enlightenment tradition of the individual, autonomous subject in ways that prefigure the questions raised in *Paare, Passanten*. His prose project of the 1970s consists of four texts: *Marlenes Schwester* (1974), *Theorie der Drohung* (1975), *Die Widmung* (1977), and *Rumor* (1980). Rejecting all systems of conceptualization – notably those of Marxist politics and Freudian psychology – Strauss addresses in these earlier texts the particular disappointments of the West German student movement of the late 1960s and early 1970s and explores the crisis of subjective agency characteristic of the last decade. Strauss's challenge to that crisis is an aesthetic one with social implications. While the principle of diachronic longing ("das diachrone Verlangen") is first cited in *Die Widmung* in apposition to writing, "die Schrift," it is in fact the central thematic and aesthetic principle in all four of these earlier texts.“ Leslie A. Adelson: Botho Strauss Pays Tribute to the Bomb: On *Paare, Passanten* and Collective Survival. In: *The German Quarterly*. Vol. 57. No. 2 1984, S. 251. Zu Recht hat Adelson analysiert, dass „das diachrone Verlangen“ thematisch und ästhetisch das zentrale Prinzip der vier frühen Prosawerke ist. Zugleich würdigt sie „die Schrift“ als ein ebenbürtig wichtiges Thema von *Die Widmung*. In einem etwas erweiterten Sinne ist die Sprache ein gemeinsames Thema der vier frühen Prosawerke. „Das diachrone Verlangen“ (oder der Mythos) und „die Schrift“ (oder die Sprache) werden nicht nur in *Paare, Passanten*, sondern auch in vielen späteren Werken von Strauß wieder als zentrale Themen auftauchen.

nicht geeignet, ausführlicher in einem der Kapitel behandelt zu werden.

## I. Der Mythos in den Werken von Botho Strauß

Der ‚Mythos‘ ist bei Strauß ein Begriff, der sich vom Anfang an bis zu seinen jüngsten Werken durch seine ganze literarische Welt zieht und wird dadurch zu einem der wichtigsten Schlüssel bei der Interpretation von Strauß’ Texten. Etwa 10 Jahre nach seinem Debut als Autor bekennt Strauß bei einem Gespräch mit Volker Hage sein immerwährendes Interesse am ‚Mythos‘ mit den Worten: „Ich würde gern - wenn ich dazu besser in der Lage wäre - das Durchscheinen von Mythologischem im Alltäglichen aufzeigen. Ich habe das immer versucht.“<sup>31</sup> Inzwischen wird das Mythische auch von der Forschung als ein zentrales Thema in den Werken von Strauß bestätigt.<sup>32</sup> Es musste aber etwas Zeit verfließen, bevor diese Absicht des Autors erkannt wurde. Die früheren Interpretationen von Strauß’ Texten konzentrierten sich eher auf die inhaltliche und theoretische Kompliziertheit der Texte. Zum Beispiel kann man an einer Zusammenfassung von Rothmann über die bis Mitte der 1980-Jahre veröffentlichten Werke Strauß’ erkennen, dass anfangs in der Forschung das Verwirrende an seinen Texten auffiel. *Die Hypochonder* stellt er als ein „Kriminalstück mit verwirrendem Aufbau“<sup>33</sup> vor. Zu den Kennzeichen von *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* zählt er die „Verschränkung von Traum und Wirklichkeit, Doppelgängertum und tödliches Erwachen“<sup>34</sup> auf. Zu *Marlenes Schwester* und *Theorie der Drohung* schreibt Rothmann, dass die „individuelle Orientierungslosigkeit dieser mehr formalen dichterischen Verwirrspiele“ in *Trilogie des Wiedersehens* sich „zum Ausdruck allgemeiner intellektueller

---

<sup>31</sup> Volker Hage: Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß (1980 und 1986). In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen, München 1987, S. 192. In der Forschung wird z. T. behauptet, dass Strauß mehr als nur über ein „Durchscheinen des Mythologischen im Alltäglichen“ schreibt. Zum Beispiel schreibt Svendsen, dass bei Strauß der ‚Mythos‘ seit einem gewissen Zeitpunkt ein vorwiegendes Thema als andere Themen geworden ist: „Bis *Der junge Mann* (1984) scheint Strauß in seinen Werken eine Art Gleichgewicht zwischen Mythos und Modernität zu suchen, während sich dieses Gleichgewicht in den späteren Arbeiten immer mehr in Richtung der Oberherrschaft des Mythos zu verrücken scheint. Das heißt nicht, dass Strauß für seine Gegenwart blind ist – im Gegenteil sind seine Werke von einem aktuellen Wissen über neuere Wissenschaft und Kultur geprägt –, aber er findet in der spätmodernen Welt kaum etwas von Wert und kehrt immer mehr zu einer mythischen Zeit zurück, die ihm authentischer vorkommt“ Lars Fr. H. Svendsen: Mythos und Erlösung. In: Thomas Oberender (Hrsg.): Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. Theater der Zeit 2004, S. 206. Es gibt verschiedene geteilte Meinungen, ob eine solche Behauptung stimmt.

<sup>32</sup> Zum Beispiel schreibt Parry: „Die kaum noch bewußte Ahnung des Mythischen in einer mythosfernen Zeit gehört zu den Grundmotiven von Strauß’ Werken. Schon lange beschwert sich Strauß über seine Zeitgenossen, beklagt ihre Zerstreuung durch das Mediengewirr und ihre mangelnde Leidenschaft. Das tiefere Bedeutungspotential [...] wird fast nur noch in der Literatur überliefert, während die informationsgesättigte Gesellschaft der Gegenwart keinen Sinn für solche Tiefe hat.“ Christoph Parry: Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart. Botho Strauß’ Verhältnis zu Mythos und Geschichte. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. Zweite Auflage: Neufassung. München 1998, S. 54.

<sup>33</sup> Rothmann: Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen, a. a. O., S. 340.

<sup>34</sup> Ebd.

Ratlosigkeit gegenüber der Vielzahl widersprüchlicher Ideologien“ erweitere.<sup>35</sup> Dagegen wurde der Mythos-Begriff erst um die 1980er-Jahre immer wichtiger in der Interpretation von Strauß' Werken.

Aber trotz der zentralen Rolle, die dieser Begriff in seinen Texten spielt, hat Strauß selbst nie genau definiert, was er unter ‚Mythos‘ versteht. Dennoch hat Strauß einige theoretische Texte verfasst, die einen direkten Einblick in seine Gedanken über die Gegenwart, über den ‚Mythos‘ und seine eigenen Werke erlauben. Auch sind in seinen literarischen Werken etliche unterschiedliche Hinweise auf den ‚Mythos‘ vorhanden. Durch diese Hinweise wird der ‚Mythos‘ in den Texten von Strauß auf verschiedene Art und Weise zum Vorschein gebracht. Bei näherer Betrachtung dieser Hinweise kann man feststellen, dass bei Strauß der Mythos-Begriff von den ersten bis zu den jüngsten Texten eine gleichmäßige Wichtigkeit beibehält. Auch kann man feststellen, dass im Lauf der Zeit bei der Bedeutung dieses Begriffs keine wesentliche Veränderung zu entdecken ist. Zum Beispiel benutzt Strauß in *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* den biologischen Begriff Emergenz, um seine Vorstellung über den ‚Mythos‘ zu erklären. Die Emergenz bringt einen plötzlichen Bruch in die herkömmliche Ordnung und verändert das „Systemganze“ (ASW 39). Diese Eigenschaft des Begriffs passt gut zu der Zeitauffassung von Strauß. Obwohl Strauß diesen Begriff erst in den 1990er-Jahren erwähnt, kann man das Phänomen der Emergenz an sich auch schon in den früheren Werken von Strauß entdecken.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Rothmann, a. a. O., S. 341.

<sup>36</sup> Inhaltliche Parallelen zwischen den früheren und den späteren Texten oder Verweise auf seine eigene frühere Texte in Bezug auf das Thema ‚Mythos‘ sind bei Strauß nicht selten zu entdecken. Damit lassen sie vermuten, dass zumindest in den Gedanken von Strauß eine gewisse Einheit und Kontinuität in der Vorstellung des Mythos-Begriffs in seinen Texten existieren. Ein Beispiel davon ist *Anschwellender Bocksgesang*. In diesem Text benutzt Strauß bewusst Bilder von seinen früheren Werken, um seine Meinung über die Gegenwart und den ‚Mythos‘ zu erklären. Zum Beispiel heißt es an einer Stelle: „Man kann tun, was man will: morden oder beten, revolutionieren oder freie Parlamente wählen – irgendwann zerbricht jede Form, zerbrechen die Krüge, und die Zeit läuft aus.“ (AB 57) Diese „Krüge“ können eine Anspielung auf eine Geschichte in *Der junge Mann* sein. Am Schluss der Geschichte von „Die Händlerin auf der hohen Kante“ (JM 123) wird das ganze Erlebnis der Händlerin in einer Art Parabel zusammengefasst. Ein „junger, unabhängiger Mann“ (JM 130), der als Sprecher zu diesem Geschehen gewählt wird, erzählt von einem Krug, dessen Scherben von einem Archäologen entdeckt und vollständig wieder zu einem ganzen Gefäß zusammengefügt werden. Aber es stellt sich dabei heraus, dass die Bruchstücke „offenkundig aus den verschiedensten Epochen und Zeitschichten“ (JM 131) stammen. So kann der rekonstruierte Krug „zu keinem einzigen Zeitpunkt der Menschengeschichte je gegeben haben.“ (JM 131) Kappes interpretiert den vollständigen Krug als „ein Mythos, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und zuletzt auch Zukunft zu einem sinnvollen Ganzen, einer Ordnung des Seins und einer unwandelbaren Idee fügen. Für Diverses und Differentes, für Begebenheiten, die keinen Sinn machen, wäre darin kein Platz.“ Christoph Kappes: *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*. Würzburg 2006. S. 224. Dem ‚jungen, unabhängigen Mann‘ zufolge wäre das der Grund, warum man die Erkenntnisse über die Geschichte der Händlerin in ‚Scherben‘ liegen lasse, obwohl man imstande wäre, sie zusammenzufügen. In *Beginnlosigkeit* (1992) wird das Motiv des Krugs nochmals in einem ähnlichen Kontext wieder aufgenommen, und zwar als ein Zitat aus Dostojewskis *Der Idiot*. Blickt man mit diesem Vorwissen auf den obigen Satz in *Anschwellender Bocksgesang* zurück, scheinen die „Krüge“, die zerbrechen, auf so etwas wie ein



Auffallend bei diesen Hinweisen in Strauß' Texten ist, dass der Autor grundsätzlich nicht mit der direkten Erklärung über den Mythos, den er sich vorstellt, beginnt. Er beginnt im Gegenteil oft mit der Beschreibung unserer Gegenwart, um aufgrund dieser Beschreibung auf den Mythos zu verweisen. Indem Strauß die Probleme und die Defizite der gegenwärtigen Gesellschaft – manchmal in Bildern, manchmal in einem direkten Ton, der wie eine Diagnose klingt - deutlich macht, versucht er auch gleichzeitig zu zeigen, dass es etwas gibt, das in unserer Gegenwart vergessen worden ist. Erst danach deutet er an, wie das Vergessene aussehen könnte.<sup>37</sup> Wenn man diese Annäherungsweise von Strauß in Betracht zieht, ist es angemessen, zuerst die Auffassung Strauß' über die Gegenwart zu untersuchen, um danach seine Gedanken über den Mythos zu verfolgen.

## 1. Strauß' Auffassung der Gegenwart

### 1.1 Die Totalherrschaft der Gegenwart

Unter seinen literarischen Texten bringt Strauß in seinem bekanntesten Prosatext *Paare, Passanten* viele Gedanken, die die Basis für sein Schaffen bilden und die sich häufig in seinen Werken wiederholen, zum ersten Mal direkt zur Sprache. Ein grundlegendes Thema in diesem Text, das auch den Ausgangspunkt für die meisten anderen Themen bildet, ist die Kritik am Verhalten der gegenwärtigen Gesellschaft und ihre Auffassung von der Zeit. Zuerst beschreibt Strauß die Tendenz der heutigen Gesellschaft mit ihrem Fortschrittsgedanken, in der die Zugehörigen „nur noch Werden denken“ (JM 14) können: „In der Dromokratie (dem Machtsystem der Beschleunigungen), in der wir, wenn Paul Virilio recht hat, inzwischen leben bzw. uns die Zeit vertreiben, ist *Bestand* haben etwas Gesetzwidriges.“ (PP 104) Genau wie es diese Sätze aussagen, ist für den Erzähler von *Paare, Passanten* die heutige Gesellschaft eine Gesellschaft, die alle Mitglieder zu einer Weiterentwicklung zwingt. So werden in *Paare, Passanten* mehrere Geschichten geboten, in denen sich die Figuren, wie schon die Titel einiger Kapitel („Verkehrsfluß“, „Gegenwartsnarr“) andeuten, alle Mühe

---

System hinzuweisen, das scheinbar allumfassend über alle Zeiten hinausstreckt.

<sup>37</sup> Wie man in den späteren Kapiteln sehen wird, ist Strauß zufolge genau das die Rolle des Künstlers (oder des Dichters). Damm beschreibt diese Denkfigur Strauß' ausführlicher: Der Dichter bewahrt eine gewisse Distanz zu der heutigen Gesellschaft, behält sie aber weiter scharf ins Auge. Wenn er mit seiner „archäologische[n] Sensibilität“ ein Bruchstück des Vergessenen entdeckt, kommt er in „eine Schwellen- oder Vermittlerposition zwischen dem als überzeitlich und geheiligt angesehenen Gedächtnisraum des Ästhetischen und einer durch Erfahrungs- und Erinnerungsverlust spirituell bedürftig gewordenen Gegenwart.“ Steffen Damm: Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß. Opladen 1998, S. 119.

geben müssen, um nicht aus dem Strom der gesellschaftlichen Entwicklungen zu fallen. So versuchen sie, mit der Mode der Gesellschaft Schritt zu halten und all die Informationen zu bearbeiten, die von den verschiedenen Medien ausgestrahlt werden. Am Ende werden diese Figuren meist zu blinden „Passanten“ in dieser gesellschaftlichen Strömung, die nicht mehr die Fähigkeit besitzen, etwas anderes als die Überflutung mit Informationen zu reflektieren. Die meisten Figuren in diesem Text, die sich außerhalb dieses Stroms halten wollen, enden damit, dass ihnen nur eine sehr geringe Überlebenschance und schlechte Zukunftsaussicht übrigbleibt. Durch diese Konstellation malt Strauß die gesellschaftliche Situation aus, in der die Mitglieder der Gesellschaft gezwungen werden, für eine vage Zukunft sich immer nur auf das Gegenwärtige zu konzentrieren.

Auch in seinem bisher umfangreichsten Roman, *Der junge Mann*, nimmt Strauß das Thema der Zeit und der Zeitauffassung auf. Wie schon der Anfang, der mit dem ersten Satz „Zeit Zeit Zeit“ (JM 7) beginnt, deutlich macht, stellt Strauß dieses Thema sogar ins Zentrum des Textes. Im Anfangsteil des Romans, der „Einleitung“ heißt, versucht der Erzähler die Zeitauffassung der heutigen Gesellschaft, die diesem Fortschrittswahn zu Grunde liegt, näher zu erläutern. Unter anderem beschreibt er sie mit folgenden Worten:

Unterdessen hat der strebsame Evolutionsgedanke auch den stillen Geist der Physik aufgestört, und der allesdurchbohrende Zeit-Pfeil hat ihn getroffen. Die neuere Physik entzog unserem Traum von der Welt den letzten Gehalt an Statik und Symmetrie. Nun können wir nur noch Werden denken. Diese Welt also ist von A bis Omega, durch Leben und durch Unbelebtes an die Unumkehrbarkeit allen Geschehens gefesselt, an das Nicht-Gleichgewicht an die Dynamik von Unordnung und verschwenderischer Struktur. Sie hat offenbar für ein Sein keinen Platz. (JM 14)

Die Behauptung, dass es in der Welt „offenbar für ein Sein keinen Platz“ mehr gäbe, erinnert an die Beschreibung Strauß' in *Paare, Passanten*, dass in der jetzigen Gesellschaft Bestand zu haben gesetzeswidrig sei. Die Gedanken, die zu der heutigen Zeitauffassung geführt haben, nämlich „der strebsame Evolutionsgedanke“ und „die Unumkehrbarkeit allen Geschehens“, können in der Bezeichnung „Zeit-Pfeil“ zusammengefügt werden. Daiber weist darauf hin, dass dieser Ausdruck von dem britischen Astrophysiker Sir Arthur Eddington stammt, der beabsichtigt hatte, damit „den nach vorne gerichteten, gleichförmigen Fluß der Zeit zu charakterisieren“. <sup>38</sup> Diese Auffassung einer fließenden Zeit war nicht immer

---

<sup>38</sup> Daiber: Poetisierte Naturwissenschaft. Zur Rezeption naturwissenschaftlicher Theorien im Werk von Botho

selbstverständlich. Aber nach einer langen Entwicklung wurde die rational-lineare Zeiterfahrung in der westlichen Kultur die dominierende Auffassung der Zeit.<sup>39</sup>

Die Zeitauffassung der heutigen Gesellschaft, die ihre Mitglieder dauerhaft unter Entwicklungsdruck setzt, führt weiter zum zweiten Problem, das für Strauß auch ein Merkmal dieser Gesellschaft geworden ist – der Bruch mit der Vergangenheit und der Tradition.

Und doch: wie möchte man sich immer mehr von diesen Menschen der Stunde, den ganz und gar Heutigen, unterscheiden. Wie wenig könnte es befriedigen, nur und ausschließlich der Typ von heute zu sein. Die Leidenschaft, das Leben selbst braucht Rückgriffe (mehr noch als Antizipationen) und sammelt Kräfte aus Reichen, die vergangen sind, aus geschichtlichem Gedächtnis. Doch woher nehmen...?

Dazugehörig sein in der Fläche der Vernetzung ist an die Stelle der zerschnittenen Wurzeln getreten; das Diachrone, der Vertikalbau hängt in der Luft. (PP 26)

Weil die ganze Aufmerksamkeit der Menschen auf die Gegenwart gerichtet ist, wird das, was schon in der Vergangenheit liegt, vergessen. Dies führt dazu, dass man in Krisenfällen keinen Rat mehr aus den Erfahrungen der Vergangenheit, aus der Tradition schöpfen kann. Da es äußerst schwer ist, im unüberschaubaren Informationsüberfluss eine Orientierung zu finden, bleibt dem unbekannten Erzähler nichts anderes übrig als zu fragen: „Doch woher nehmen?“ Darum kennzeichnet Strauß die heutige Gesellschaft als „die Totalherrschaft der Gegenwart, die dem Individuum jede Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichem Gewordensein, von mythischer Zeit rauben und ausmerzen will.“ (AB 62)

## 1.2 Kritik der heutigen Sprache

Aus einer solchen allgemeinverbreiteten Zeitauffassung der heutigen Gesellschaft leitet sich das nächste Problem der Gegenwart her, nämlich die Schwierigkeit, mit anderen Menschen

---

Strauß, a. a. O., S. 97.

<sup>39</sup> Achtner, Kunz und Walter erklären, dass die rational-lineare Zeitstruktur „nicht in erster Linie in der dem Menschen vorgegebenen gewachsenen Natur zu erfahren, [...] sondern in der vom Menschen gestalteten Kultur zu konstruieren“ ist. Das lineare Zeiterleben sei „immer verknüpft mit einem höheren Maß an Subjektivität und Ich-Stabilität“. Neben einigen wichtigen Ereignissen der Geschichte, die diese Tendenz in der westlichen Kultur verstärkt haben, sind es Achtner, Kunz und Walter zufolge vor allem die Scholastiker, die die Zeitauffassung von Aristoteles rezipiert hatten, die einen großen Einfluss bei der Etablierung der linearen Zeit ausgeübt haben. „Erst die Erfindung der mechanischen Uhr gegen Ende des 13. Jahrhunderts und ihre öffentliche Einführung im 14. Jahrhundert“ habe die Dominanz der linearen Zeit im Westen besiegt. Zur näheren Beschreibung über den Vorgang der Einführung der linearen Zeit in die westliche Kultur vgl. Wolfgang Achtner/Stefan Kunz/Thomas Walter: Dimensionen der Zeit. Darmstadt 1998, S. 76ff.

kommunizieren zu können. Die Sprachkritik Strauß', die sich „gegen Sprachverfall in der Gegenwart“<sup>40</sup> richtet, macht vor allem die Medien dafür verantwortlich, die genau nach dem Prinzip der ‚Totalherrschaft der Gegenwart‘ wirken. Zum Beispiel behauptet der Erzähler in *Paare, Passanten*:

Niemand ist der Wahrnehmung größer beraubt worden, nicht durch Kirche, nicht durch Krieg, als wir matt Bestrahlten, die wir jetzt noch denken wollen und sehen wollen und können es nur im Aufschein-Abblitz, einsame Voyeure, deren Welt-Bild vom Schnitt beherrscht wird wie die Eine-Mark-Peep-Show von der Schlitzblende. [...] Die Tüchtigkeit der Moden, der Blicke, der Räusche und wie es sich beschleunigt, wie's sich überschlägt, aussichtslos steht da der Wunschbeladene gegen Sucht und Sog und möchte den eiligen Nebeln noch einmal die *Gestalt* abringen, die aller Sehnsucht wert... Aber nein, hinter der Uhr die Strömung, die Blut-Spur des Vergessens, das Fading: da, wo der Seinskopf unfäßlich sich erhebt, schrecklich blickt und wieder abtaucht, da ist jetzt noch das Unsere. (PP 178)

Da nun die Menschen der Gegenwart bei ihrem Denken und Sehen zu sehr von den Medien abhängig geworden sind und daher als „Wunschbeladene“ sich gegen „Sucht und Sog“ der Medien kaum wehren können, werden sie in den Beschleunigungsstrom des Gegenwärtigen, den die Medien ausstrahlen, mit hineingerissen. Es wird keinen Raum mehr für die Vergangenheit gelassen. Es bleibt nur „die Blut-Spur des Vergessens, das Fading“ (PP 178).<sup>41</sup> Der Akt des Kommunizierens und des Erzählens besteht aber grundsätzlich darin, seine eigene Erfahrung und Erinnerung zu vergegenwärtigen und sie weiterzugeben. Daher kann eine erfolgreiche Kommunikation schwer zustande kommen, wenn diese Kontinuität durch das Vergessen und das ständige Fokussieren auf das Gegenwärtige abgebrochen wird. Zu dieser schwierigen Ausgangsposition kommt noch hinzu, dass sich die Menschen, die unter dem ständigen Vorwärtsdrängen der Gegenwartsgesellschaft und der Medien leiden, auch die Fähigkeit verloren haben, dem Gesprächspartner in Ruhe zuzuhören.

---

<sup>40</sup> Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider, a. a. O., S. 110.

<sup>41</sup> Die Ansicht von Strauß über die Wirkung der Medien auf die Menschen der Gegenwart fasst Fuß auf eine ähnliche Weise zusammen (die Siglen und Zahlen in Klammern stammen von der Verfasserin): „Diese „totale Gegenwart der Massenmedien“ (PP, S. 171) bedeuten letztlich den Tod der Erinnerung – wenngleich die Medien ihre Konsumenten darüber hinwegtäuschen wollen, indem sie ein nahezu unerschöpfliches Angebot an Information bereitstellen. Doch Information per Programmknopf oder Mausklick hat nichts mit der Erinnerung gemein. Das Informationszeitalter, das durch die Massenmedien eingeläutet wurde, hat ein schauerliches Kollektiv von „Infoholics“ (FK, S. 103) hervorgebracht, die keine Erinnerung mehr kennen, sondern nur noch in einem geschwätzigen journalistischen Tagesbewußtsein von heute auf morgen dahinleben.“ Dorothee Fuß: Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld 2001, S. 180.

Ihnen etwas erzählen? Aber sie können nicht eine Minute lang zuhören! Unablässig fallen sie sich gegenseitig ins Wort, und eine haltlose Behauptung will die andere übertrumpfen. Ihre Unterhaltungen irren dahin, sprunghaft und quer, voll fahriger Schritte, wie ein Abend im TV. „Aber ihr seid ja schon genauso! Ihr, die ihr den ganzen Tag Zeit habt, unterbrecht euch immerzu und laßt niemanden ausreden. Könnt nicht einmal mehr einen einfachen Witz im Zusammenhang erzählen!“ (JM 9)

Besonders in den Dramen von Strauß wird dieser Mangel an Fähigkeit, dem Gegenüber zuhören zu können, klar dargestellt. Oft führen die Figuren Gespräche, die eher zwei abwechselnde Monologe sind als ein Gespräch, und oft ist es auch der Fall, dass die Figuren es nicht einmal merken, dass sie aneinander vorbeireden.<sup>42</sup>

Dieser Mangel an Kommunikationsfähigkeit der Menschen der Gegenwart bedeutet weiterhin auch der Verlust der Grundlage des Erzählens. Den Erzähler mache seine Gabe verlegen, „weil er die elementare *Situation*, jemandem etwas zu erzählen, nicht mehr vorfindet oder ihr nicht mehr trauen kann. Weil er zu tief schon daran gewöhnt ist, daß ihm ohnehin gleich das Wort abgeschnitten wird“ (JM 10). Diese Schwierigkeit des Erzählens in der Gegenwart kann man genauso gut auf die literarische Ebene übertragen. Obwohl ein Autor auch in der Gegenwart willig ist, seine Erlebnisse, Gedanken und Gefühle weiter zu vermitteln, sei er vom Anfang an ausgeschlossen, so der Erzähler von *Der junge Mann*, weil niemand bereit ist, Zeit und Interesse zu investieren, oder er sei von den Erfahrungen auf mündlicher Ebene entmutigt, dass er aufgibt, bevor er es überhaupt versucht.

Trotz dieser hilflos erscheinenden Position des Autors in der Gegenwart sieht Strauß immer noch genau in ihm die Hoffnung, dass er der Sprache der Gegenwart, die jetzt nur der oberflächlichen, leeren Kommunikation dient, eine andere Gestalt verleihen kann. Er schreibt nämlich: „Der Dichter als Unterbrecher der Kommunikation. Der Spalt, die Unterbrechung spricht“ (UaZ 42). Indem der Dichter die allgemeine Kommunikation der gegenwärtigen Gesellschaft verneint und sich weigert, sich daran zu beteiligen, verweist er auf ihre Leere und Oberflächlichkeit. Wie dann die Sprache oder Kommunikation des Dichters aussehen

---

<sup>42</sup> Der Anfang des ersten Akts von *Trilogie des Wiedersehens* ist ein gutes Beispiel dafür. Nachdem Moritz und Susanne ganz am Anfang jeweils nur einen Satz austauschen, redet sie ihn weiter an, obwohl Moritz nach einer kurzen Blende hinter ihr steht und sie ihn nicht sehen kann. Sie fährt auch trotz Unterbrechungen durch das Einmischen von einem Kind und eine weitere Blende unbeirrt mit ihrem Gespräch fort. Dabei merkt Susanne nicht, dass Moritz zwischendurch von der Bühne abgeht und wiederkommt. Nachdem sie endlich merkt, dass Moritz nicht mehr anwesend ist, redet sie trotzdem unbekümmert weiter, als wäre er noch vorhanden. Siehe dazu: TW 316ff.

könnten, beschreibt Strauß vor allem in seiner Georg-Büchner-Preisrede *Die Erde – ein Kopf* und in *Aufstand gegen die sekundäre Welt*.

### 1.3 Kritik an heutigen Beziehungen

Die Trennung von den Wurzeln der Vergangenheit führt Strauß zufolge dazu, dass auch das synchrone Zusammenleben mit anderen Mitgliedern der Gesellschaft, das früher durch verschiedene Stützen wie z. B. die Tradition fest zusammengehalten wurde, ins Wanken gerät. Gleichzeitig tragen die Probleme in der heutigen Kommunikation dazu bei, dass die Menschen kaum einander verstehen und zusammenfinden können. Deshalb sind in den Werken von Strauß selten innige Beziehungen zwischen den Figuren zu entdecken. Oft werden gestörte oder nur vage Beziehungen zwischen Eltern und Kindern beschrieben (wie z. B. in *Rumor* oder *Der junge Mann*).<sup>43</sup> Bei den Liebesbeziehungen wird es schwer zu unterscheiden, ob die dargestellte Beziehung wirklich Liebe ist oder einfach nur ein erotischer Trieb, wie z. B. in *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* (1989). Bei den Freundschaftsbeziehungen ist es sogar zweifelhaft, ob in den Werken von Strauß jemals eine ‚wirkliche‘ Freundschaft, in der die Freunde dem jeweiligen Freund innig vertrauen, existiert. Die oberflächlichen Beziehungen rauben den Menschen der Gegenwart ihre starke, leidenschaftliche Gefühle. Laut Parry ist dieser Mangel an Leidenschaft ein Grund, weshalb die Figuren in Strauß' Werken eine mythische Erscheinung kaum richtig begreifen: „Strauß' Figuren verfügen über keinen tieferen Glauben, sind zu keiner größeren Leidenschaft fähig, nörgeln statt dessen an ihren Beziehungskisten herum und reagieren in Anwesenheit des Mythischen so unbeholfen, dass sich die Götter schnell wieder aus ihrer Welt zurückziehen.“<sup>44</sup>

Weiterhin beschreibt Strauß die Menschen der heutigen Zeit, wie sie sich auch mit ihrer eigenen Stellung in der Gesellschaft unsicher fühlen. Ständig in der Öffentlichkeit exponiert und ohne verlässliche menschliche Beziehungen verlieren die Menschen immer mehr an Privatsphäre. Sie stehen als einsame Einzelne, als nur ein kleiner Teil dem riesigen Ganzen

---

<sup>43</sup> Allerdings gibt es bei der Beschreibung von Vater-Sohn Beziehungen auch Beispiele von eher positiven Beziehungen wie z. B. in *Die Fehler des Kopisten* (1994) oder in *Herkunft* (2014). Der Grund zu diesem Unterschied könnte darin liegen, dass diese beiden Werke im Vergleich zu anderen einen ziemlich starken autobiografischen Charakter aufweisen.

<sup>44</sup> Christoph Parry: Geschichtsbild und Mythos: Botho Strauss und das mythische Substrat bundesdeutscher Identität. In: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur; [4]. Edgar Platen/Martin Todtenhaupt (Hrsg.): Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. München 2007, S. 98.

gegenüber. Diese Armut an Beziehung und Zusammengehörigkeit in der heutigen Zeit und ihre Gründe fasst der Erzähler von *Paare, Passanten* wie folgt zusammen<sup>45</sup>:

Lauter warme solidarische Nester, schon bei geringster Übereinstimmung, darin die Leute ihr kleines Ganzes hüten, um dem furchtbaren Ganzen, wie es wirklich ist in der Welt, etwas entgegensetzen zu können. Und es ist gut so. Denn für den Einzelnen gibt es ringsum nur den Abgrund (auch den der aggressiven Selbsttäuschung, daß es anders sei). Es bleibt gar nichts übrig, als auch noch den albernsten Schund des gesellschaftlichen mitzutragen: Vater, Mutter, Tochter gründen eine Eltern-Kind-Gruppe und vernetzen sich mit Kitas und Bereichsräten der Selbsthilfe, mit Eigenbedarfswerkstätten, dem Kneipenplenum und der fahrbaren Stadtteil-Psychotherapie. (PP 26)

Die Vernetzung in das Geflecht der Gesellschaft geht so weit, dass die Struktur des schnellen Informationsaustausches und der Kommunikation, des Netzwerkes, auf die innerlichsten Beziehungen übertragen werden. Als ein Beispiel schildert Strauß in seinem Werk *Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle* (2007) diese neue Art von Beziehungen, indem er zeigt, wie das Verhalten und die Sprache der Figuren den Merkmalen des Internets ähneln. Der Protagonist Florian Lackner besucht die Familie seines Geliebten Nadja. Wie ein Neuling in einer Forumseite muss er bald beklagen, dass er sich an den Gesprächen der Familie nicht beteiligen kann, weil ihm die Art und Weise der Kommunikation rätselhaft und unverständlich erschien. Er beschreibt sie wie folgt:

Über den Köpfen der Fünf gab es so etwas wie eine vermittelnde Instanz, eine empfindliche Regulatur, die mit allem, was diese Menschen sagten, verstanden und taten, gleichsam gefüttert und programmiert wurde. Sie schien es auch zu verhindern, daß je eine Äußerung oder ein Antrieb unmittelbar aus dem Wesen oder der Stimmung einer einzelnen Person hervorgingen. [...] Instabilität aber verschaffte ihnen, den dauerhaft Unzertrennlichen, die Illusion, einander nicht

---

<sup>45</sup> Es wäre aber zu voreilig, die Kritik von Strauß an den verschiedenen Problemen der Gesellschaft einfach als eine moralische Verurteilung zu verstehen, oder sogar ihn selbst als einen Moralisten einzustufen. Trotz seines oft sarkastischen, zynischen Untertons besteht sein Interesse in erster Linie darin, die Gesellschaft der Gegenwart nicht zu verdammen, sondern sie von einem gewissen Abstand zu überblicken und sie ausführlich zu schildern. Dabei beschreibt er nicht nur ihre Probleme, sondern auch die Schwierigkeiten und die Sehnsucht nach einer Veränderung, die ihre Mitglieder haben. Dagegen weist Strauß, eben anders als viele Moralisten, auf keine eindeutigen Auswege oder Alternativen zu den Problemen. Grundsätzlich sucht er die Wurzeln der Probleme immer in einer tieferen Ebene.

verlässlich zu kennen. Das Relais tauschte Bekanntes in Unbekanntes, und so kam es, daß sie sich oft nicht daran erinnerten, was sie vom anderen bereits mehrere Male gehört oder schon einmal mit ihm erlebt hatten. (UB 27)

Wie auch viele Menschen in der Gegenwart glauben, im Internet gute Beziehungen aufgebaut zu haben, möchte die Familie durch ihre Gespräche das Gefühl erzeugen, miteinander verbunden zu sein. Aber wie so oft im Internet sind es nur oberflächliche Eindrücke von Verbundensein, die bald wieder ins Vergessen geraten. Auch ist zu beobachten, wie alle in der Familie ständig das Zimmer betreten, in dem sich die anderen befinden, aus Angst, dass man während der kurzen Abwesenheit etwas vom laufenden Gespräch verpasst haben könnte. Man könnte diese Haltung mit dem Ein- und Ausloggen in eine Forumseite vergleichen. Die Familie erweist sich auch äußerst empfindlich auf die Reaktionen anderer und fürchtet vor allem, dass gar keine Reaktion auf eine Aussage folgen wird. Selbst die Gespräche untereinander erinnern oft an Forumseiten, wo ein Kommentar nach dem anderen Kommentar folgt, um die Meinung des Diskussionspartners zu übertrumpfen. Dabei stellt der Protagonist fest, dass der Inhalt der Gespräche unter der Familie eigentlich keinen wirklichen Bezug und Einfluss auf das tatsächliche Leben der Familie hat. Er sagt: „Wenn man ihre sonderbare Verfassung in ein Paradox zwingen wollte, so könnte man vielleicht sagen: sie verkörperten ihr Verstehen, ohne es selbst zu verstehen“ (UB 30). Florian selbst muss aber gestehen, dass auch er nur „ein unselbstständiger Einzelner“ (UB 17) sei. Er verurteilt seine „Durchlässigkeit“ und „unkontrollierte Abhängigkeit vom anderen“, hält diese Eigenschaften trotzdem nur für eine Übergangserscheinung zu seinem Idealbild, das seiner Beschreibung nach so wie eine Datenbank wirkt, die alle Grenzen zu anderen öffnet und alles aufnimmt. Genau diese Datenbank hatte Strauß schon früher oft mit negativen Aussagen bewertet. So schreibt er z. B. in *Paare, Passanten*:

Indem wir die Maschinen der integrierten Schaltkreise erfanden und bauten, die Computer, Datenbänke, Superspeicher – wurden wir nicht insgeheim von der Idee geleitet, daß die entscheidende kulturelle Leistung unseres Zeitalters darin bestehen müsse, Summe zu ziehen, eine unermeßliche Sammlung, ein Meta-Archiv, ein Riesengedächtnis des menschlichen Wissens zu schaffen, um uns selbst gleichzeitig von diesem zu verabschieden, unsere subjektive Teilhabe daran zu verlieren?



Im Grunde ist die Idee des Computers eine der Lagerung, des Horts und der Zusammenfassung und als solche scheint sie eher die Ablösung vom bisherigen Fortschritts- und Expansionsgedanken zu begleiten. Das elektronische Gehirn will sich vor allem in der Fläche, im Bestehenden verzweigen, ist keine Produktionsmaschine, sondern steht im Dienst der Kontrolle und der störungsfreien Steuerung von produktionstechnischen wie auch von sozialen Prozessen.“ (PP 193f.).

Laut diesem Zitat verstärken die Sammlung und die Lagerung aller möglicher Daten ohne ein aktives, autonomes Mitdenken nur die Abhängigkeit zu den Entwicklungen der heutigen Gesellschaft. Darum würde auch Florian mit einer Verwirklichung seines Idealbilds sein passives Verhalten in der Beziehung zu anderen Menschen nur vergrößern, anstatt eine kreative, innige Beziehung aufzubauen zu können. Diese Ansicht ist auch für den Autor Strauß immer noch gültig, obwohl in seinen jüngeren Werken gelegentlich auf ein gewisses positives Potenzial verwiesen wird, das in der heutigen Gesellschaft mit ihrem Netzwerk und Verbindungen existiert. Zum Beispiel behauptet Nadja: „Die Intelligenz der Zukunft wird wohl dem Schwarm gehören, der sich instinktsicher und flexibel bewegt, der die günstigen Strömungen und Wellen nutzt wie die Stare oder die zauberhaften Südseefische“ (UB 66). Dagegen zeigt sich Romero, ein ehemaliger Geliebte Nadjas, über die negativen Seiten des Netzes besorgt. Er erkennt zwar die große Wirkungskraft des Netzes an, deutet es aber gerade deswegen als eine Gefahr.

Es gibt zwar seit einigen Jahrzehnten den beherrschenden Bildbegriff von Netz und Netzwerk, der inzwischen fast die ganze Lebenswelt umfaßt, gleich ob es sich um Kriminalität oder Sport, die Börse oder Botanik handelt. Jeder Bereich ist in sich und alle sind miteinander vernetzt. Man darf sogar sagen: nie zuvor gab es ein derart allzweckhaftes Instrument und Erkenntnismodul in einem. [...] Ja, es scheint unmöglich, ohne vom Netz zu sprechen, irgend etwas über die Tätigkeit, sei es unseres Hirns, sei es einer Terrorgruppe, herauszufinden. Ein solch allgültiger Schlüsselbegriff läuft gleichwohl Gefahr, am Ende beides zu sein: ein Schlüssel und eine Verschllossenheit, nämlich ein Gefängnis des Geistes. (UB 70f.)

Diese Situation ist für Romero eine „Krise unseres Bewußtseins“ (UB 71), da alle Mitglieder der Gesellschaft sich an dieser Vernetzung beteiligen müssen und dabei unter dieser „Totalität

des Zusammenhängenden“ (UB 71) die Fähigkeit zur Differenzierung und Orientierung verlieren. Eine Verbindung, eine Beziehung in so einer Gesellschaft auf diese Weise aufzubauen würde also immer mit der Gefahr verknüpft sein, dabei selbst unterzugehen und erst recht den Bezug zum anderen zu verlieren. Das könnte der Grund sein, warum Florian am Ende sich entschließt, die Familie unbemerkt zu verlassen, was man auch als eine Distanzierung des Individuums von der vernetzten Gesellschaft deuten könnte. Ob es aber dem Protagonisten, der für eine längere Zeit mit der Familie vernetzt war, tatsächlich gelingen wird, seine Absicht zu verwirklichen, lässt Strauß offen.

Wie man sehen konnte, ist für Strauß das Ergebnis der Vernetzung der gegenwärtigen Gesellschaft, oder, nach seiner eigenen Bezeichnung, der „Totalvermischung“ (NA 150), eine Masse von Einzelnen ohne innige Verbindungen zu anderen Menschen. Daher werden für ihn die Menschen, die dieser „Totalvermischung“ entkommen sind, zu einer anderen Sorte von Einzelnen, die, im Gegensatz zu den „Tölpel im Tal“ (NA 150), den „Aufstieg zu den einsamen Schlupfwinkeln im Berg“ (NA 150) vor sich haben. Dass Strauß, der so oft und offen sich negativ gegen das massenhafte Dasein als Einzelne in der heutigen Gesellschaft geäußert hatte, dagegen eine andere Art von Einzelnen fast zu zelebrieren scheint, mag im ersten Blick wie ein Widerspruch aussehen. Er beschreibt die Eigenschaft des letzteren etwas ausführlicher in *Lichter des Toren* (2013).

Während Intelligenz zur Massenbegabung wurde, sind Klugheit und Einfalt nahezu ausgestorben. Den Idioten gibt es daher in mehrfacher Symbol-Gestalt, auch als Januskopf: nach vorn blickt die Parodie des Informierten, der Info-Demente. Zurück blickt die Heiterkeit des Ungerührten. Der heitere Idiot in der Welt der Informierten zu sein heißt, ohne eine Regung von Zukunftsunruhe, ohne Angst zu leben. Statt dessen aber in einer den Informierten ungültigen Redeweise sich mitzuteilen, die jedoch ungemildert und unverzerrt die Vibrationen eines rumorenden Untergrunds wiedergibt. (LT 7)

An einer anderen Stelle erklärt der Erzähler den Ursprung des Wortes ‚Idiot‘ aus dem Griechischen und macht dabei deutlich, dass dieser „Unverbundene, der Unbegreifliches spricht“ (LT 11) oder die „Privatperson“ (LT 11) für ihn derjenige ist, der gerade durch seine andere, besondere Anschauung zu der Welt und seine Position als Außenseiter der Gesellschaft das Potenzial hat, vergessene Dinge der Gesellschaft zu entdecken. Gerade diese

Fähigkeit, in einer vernetzten Gesellschaft, wo alle nach vorne schauen, auch in die Vergangenheit zurückblicken zu können, und das Potenzial, dadurch eine Veränderung in der Gesellschaft verursachen zu können, ist für Strauß bei diesem Typ des Einzelnen so wichtig. Wie es sich herausstellen wird, erscheinen diese Einzelnen in den Werken von Strauß oft als Künstlerfiguren.

## 2. Strauß' Auffassung des Mythos

### 2.1 Schaltkreise zwischen dem Einst und Jetzt

Wie schon oben in I-1-1.1 die ‚Totalherrschaft der Gegenwart‘ erwähnt wurde, ist für Strauß die fließende, lineare Zeit das dominierende Zeitverständnis in diesem Zeitalter, das fast einen absoluten Einfluss auf die Menschen heutzutage ausübt. „Mit der Zeit kommen die Menschen immer noch am wenigsten zurecht“ (JM 7) sagt aber der Erzähler des ersten Kapitels von *Der junge Mann* und weist darauf hin, dass die lineare Zeit trotz ihrer Überlegenheit und Allgemeingültigkeit in der heutigen Gesellschaft nicht unbedingt die einzige verbliebene Option der Zeitauffassung ist. Eher behauptet er, dass auch eine andere Form der Zeit, auch wenn nicht so auffallend wie die lineare Zeit, immer noch eine große, wichtige Bedeutung hat. Wie man in *Die Fehler des Kopisten* sehen kann, ist sie die zyklische Zeit:

In einer einzigen langen Friedenssära steigen und schwinden die Kräfte nach geheimem Gezeitenmaß. In Wahrheit findet sich jede Stunde in einem offenen Geschaukel zwischen vor und zurück. Es gibt nur e i n e n immerwährenden Daseinskampf, und das ist der zwischen Kreis und Pfeil. Zwischen zyklischer und linearer Zeit. (FK 48)

Die Möglichkeit, dass die zyklische Zeit, die Zeit der Wiederkehr und des Mythos, mit der fließenden, linearen Zeit gemeinsam bestehen können, scheint laut diesem Zitat gering zu sein. Indem Strauß aber dieses Bild von Kreis und Pfeil in seinen Werken oft zusammen aufgreift (wie z. B. in *Ithaka*, als Odysseus einen Pfeil durch die Ösen der Äxte schießt), zeigt er, dass die beiden Formen trotz ihrer Unterschiede nicht kompromisslos konkurrieren,

sondern doch auch eine gewisse Symbiose möglich ist. Deshalb sagt der Erzähler in *Paare, Passanten*: „Mein einziges wahres Erlebnis von Zeit ist das einer schwanken Synchronität“ (PP 97). Um zu verstehen, was man unter dieser „schwanken Synchronität“ verstehen kann, und wie diese mit den beiden Formen der Zeit zu tun hat, muss man erst die Gedanken von Strauß schrittweise verfolgen.

Zuerst gilt es zu begreifen, dass Strauß gegen eine einseitige Überlegenheit und Gültigkeit sowohl der linearen als auch der zyklischen Zeit ist. Da für ihn die lineare Zeit die dominierende Zeit in der heutigen Gesellschaft ist, kann man seine Positionierung gegen sie leichter entdecken, wie z. B. durch die Stimme des Erzählers an der folgenden Stelle in *Der junge Mann*:

Was nun das Element der Zeit betrifft, so muß uns auch hier eine weitere Wahrnehmung, ein mehrfaches Bewußtsein vor den einförmigen und zwangshaften Regimen des Fortschritts, der Utopie, vor jeder sogenannten ‚Zukunft‘ schützen. Dazu brauchen wir andere Uhren, das ist wahr, Rückkoppelungswerke, welche uns befreien von dem alten sturen Vorwärts-Zeiger-Sinn. Wir brauchen Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind, [...] (JM 11)

Die lineare Zeit ist mit dem Fortschrittsgedanken verbunden, dass die ganze Gesellschaft nur vorwärtstreibt. Wie vorher erläutert, ist für Strauß das Ergebnis dieser Haltung die ‚Totalherrschaft der Gegenwart‘. Um nicht in diese Lage zu geraten, muss man die Möglichkeit offen halten, auch in die Vergangenheit zurückgreifen zu können („Rückkoppelungswerke“).<sup>46</sup> Aber diese Möglichkeit ist eben nur ein ‚Schaltkreis‘ und bedeutet nicht, dass der Erzähler meint, man solle sich wieder in die Zeit der Mythos zurückziehen<sup>47</sup> oder in der heutigen Gesellschaft nach der zyklischen Zeit leben. Dass dies in einer Zeit, die die Aufklärung hinter sich hat, nicht mehr möglich ist, zeigt Strauß an dem Beispiel der Syks, einer kleinen Gruppe in *Der junge Mann*. Der Beschreibung nach führen

---

<sup>46</sup> Man erinnere sich zu dieser Stelle an die Klage des Erzählers von *Paare, Passanten*, der das fehlende „Diachrone“ (PP 26) in der Gegenwart bedauerte.

<sup>47</sup> Dementsprechend beschreibt Svendsen die Zeitauffassung von Strauß folgendermaßen: „Für Botho Strauß ist es der Mythos, der eine Verbindung zum historischen Ursprung ermöglicht. Aber dies ist zugleich ein Ursprung, der letzten Endes über den historischen Verlauf erhoben ist. Es ist keine Rückkehr zu einer früheren historischen Epoche – dies wäre eine Wiederholung rückwärts im Kierkegaard’schen Sinne –, sondern eine Rückkehr zu etwas, was im strengen Sinne nicht aus dieser Welt ist, zu etwas ‚Höherem‘.“ Svendsen: *Mythos und Erlösung*, a. a. O., S. 207f.

die Syks ein Leben außerhalb der allgemeinen Gesellschaft, beleben alte Riten und produzieren fantastische Fabeln. Diese Riten und Fabeln sind keine eigene Erfindungen, sondern nur wiederbelebte Erinnerungen (so die Behauptung des Erzählers, des Beobachters dieser Gruppe). Alles, was sie tun, ist keine neue Produktion oder Erfindung, sondern eine Wiederholung. Die Syks sind also nicht nur örtlich isoliert, sie sind auch zeitlich in sich geschlossen. Es wird angedeutet, dass dieses Leben der Syks, das auch schon die ganze Zeit nur als ein „soziales Experiment“ (JM 117) mit Hilfe von der Außenwelt standhielt, schließlich ein Ende haben wird.

Anstatt also nur eine Form der Zeit anzuerkennen, versucht Strauß, eine Verbindung zwischen der linearen und der zyklischen Zeit herzustellen. Dabei kommt er auf das Wort ‚Äon‘.

Alle Welt spielt auf Zeitgewinn, ich aber verliere sie. Ich denke nur, daß aller Gewinn und Verlust der Stunden in der großen elektronischen Totale einem Ausgleich zustrebt. Ich denke, daß uns die neue Welt-Ein-Uhr auf wunderlichem Umweg dem ursprünglichen Äon näher bringt, in dem es nur Gleiche Zeit gab. (JM 14)

Im Gegensatz zu der Gesellschaft, die durch den Einfluss der üblichen linearen Zeitauffassung „auf Zeitgewinn“ spielt, nimmt der Erzähler in der Einleitung von *Der junge Mann* eine andere Position ein. Er sagt: „Wie oft fragen mich die Kinder auf der Straße nach der Uhrzeit! Dabei bin ich wie sie, lebe nicht nach der Uhr und trage auch keine bei mir“ (JM 7). Kurz nach dieser Stelle behauptet er, dass die Menschen immer noch nicht mit der Zeit zurechtkommen und deswegen verschiedene Uhren geschaffen haben. Dass er also keine von solchen ‚Uhren‘ bei sich trägt, bedeutet, dass seine Zeitauffassung nicht mit der üblichen übereinstimmt.<sup>48</sup> Der Verlust der Zeit, der dadurch entsteht, dass er nicht auf die allgemeingültige Haltung der Gesellschaft eingeht, ist für ihn eigentlich kein wirklicher

---

<sup>48</sup> Übrigens taucht auch in *Zeit und Zimmer* (1988), in einem späteren Drama von Strauß, eine Figur mit einem ähnlichen Konzept wieder auf. „Der Mann ohne Uhr“ (ZZ 320), Ansgar, scheint gewissermaßen auch außerhalb der Macht der linearen Zeit zu stehen. Die Ereignisse, die er erlebt oder von denen er erzählt, kann es nach der linearen Zeitauffassung nicht geben. Zum Beispiel meint „Der Mann ohne Uhr“, dass er in der vergangenen Nacht an einem Fest teilgenommen habe, wogegen eine andere Figur kommentiert, dass vermutlich seit dem Richtfest des Hauses kein Fest mehr an dem Ort gefeiert worden ist. Weil aber eine andere Zeit(auffassung) mit im Spiel ist, bleibt die Möglichkeit immer noch offen, dass die Aussage von „Der Mann ohne Uhr“ wahr ist (z. B. könnte er tatsächlich dieses Richtfest meinen, oder es findet ein anderes Fest in der Zukunft statt). Dasselbe gilt auch bei den Aussagen von den meisten anderen Figuren in diesem Drama. Wie bei *Der junge Mann* ist diese andere Art von Zeit eines von den zentralen Themen dieses Werks.

Verlust. Denn er glaubt daran, dass auch in der Gesellschaft der dominierenden linearen Zeit einen Ausweg in eine andere Zeit existiert.<sup>49</sup> Für den Verweis auf diese andere Zeit benutzt der Erzähler bewusst das griechische Wort „Äon“ (αἰών). Im Unterschied zum griechischen Wort „Chronos“ (Χρόνος), das die verfließende Zeit bezeichnet, ist Äon die Bezeichnung für die Zeit als Weltzeit, Eigenzeit oder Ewigkeit. Da laut dem Erzähler dieser Äon die Zeit am Ursprung sein soll, kann man davon ausgehen, dass für ihn damit die Zeit im mythischen Zeitalter gemeint ist. Aber laut der Aussage des Erzählers soll „die neue Welt-Ein-Uhr“<sup>50</sup> zum ursprünglichen Äon, in dem es nur „Gleiche Zeit“ gab, nur „näher bringen“. Er scheint also zu ahnen, dass man von der heutigen Gesellschaft und ihrer dominanten linearen Zeitauffassung nicht wieder ganz in die mythische Zeit zurückkehren kann, genauso wie das Beispiel der oben erwähnten Syks zu zeigen scheint.<sup>51</sup>

Der Erzähler beschreibt die Eigenschaft des Äons näher, indem er Heraklit zitiert: „Die Zeit ein Kind, sagt Heraklit, ein Kind beim Brettspiel, ein Kind auf dem Throne“ (JM 8).<sup>52</sup> Wie man Figuren in einem Brettspiel hin- und herschieben kann, ist es also für diese Zeit möglich, sich zwischen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft hin und her zu bewegen. Genau das ist auch das zeitliche Konzept des Romans *Der junge Mann*. Zwischen den einzelnen Kapiteln scheint es auf dem ersten Blick keine eindeutige zeitliche Reihenfolge oder einen logischen Zusammenhang zu geben, was anfangs viele Kritiker als irritierend und negativ bewertet haben.<sup>53</sup> Aber beim näheren Beobachten kann man immer noch an mehreren Stellen feststellen, dass zwischen den anscheinend ganz voneinander getrennten Ereignissen,

---

<sup>49</sup> So hat auch Pause diese Stelle interpretiert: „Obgleich angeblich ein Gegner der Dialektik, bilden sich in seinen [Strauß'] Texten immer wieder Spannungen aus zwischen Augenblick und Vergangenheitsbewusstsein, Stillstand und Entwicklung, Linearität und Zyklichkeit, „Fleck und Linie“. So erscheint sogar das Verhältnis, das Strauß in *Der junge Mann* zur großen „Welt-Ein-Uhr“ der linearen, historischen Zeit entwickelt, auf zweiten Blick als gespalten: Auch diese nämlich eröffne „auf wunderlichem Umweg“ die Möglichkeit, „dem ursprünglichen Äon“ näher zu kommen, „in dem es nur Gleiche Zeit gab.““ Johannes Pause: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien 2012, S. 222.

<sup>50</sup> Es bleibt unklar, was genau der Erzähler mit dieser Bezeichnung meint. Einerseits könnte sie im Anschluss an der „großen elektronischen Totale“ (JM 14) auf die moderne lineare Zeit verweisen. Andererseits könnte sie als ‚ein Uhr‘, die erste Stunde, auf eine neue, utopische Zeit verweisen, die universal wirkt. Letztendlich bleibt das Ergebnis gleich, dass diese Uhr den Erzähler und die Leser über einen „wunderlichen Umweg“ (JM 14) dem Äon näher bringt.

<sup>51</sup> Pause interpretiert das Konzept der ‚Gleichen Zeit‘ grundsätzlich auf dieselbe Weise, denkt aber an Stelle der mythischen Zeit an die historische deutsche Vergangenheit: „Diese „Gleiche Zeit“ wiederum darf jedoch augenscheinlich nicht verwechselt werden mit der musealisierten und dadurch perpetuierten Anwesenheit der Vergangenheit, wie sie etwa die gegenwärtige deutsche Erinnerungskultur erzeugt habe.“ Pause: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, a. a. O., S. 222.

<sup>52</sup> In einer anderen Übersetzung heißt dieser Satz so: „Das ewige Leben ist ein Kind, spielend wie ein Kind, die Brettsteine setzend; die Herrschaft gehört einem Kind.“ Jaap Mansfeld/Oliver Primavesi (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Stuttgart 2012, S. 289. Diese Übersetzung vermittelt das Gefühl besser, dass das Kind die Brettsteine manipuliert, sie in Bewegung setzt.

<sup>53</sup> Siehe dazu: Daiber, a. a. O., S. 122.

wenn auch nur lose, doch gewisse zeitliche und logische Zusammenhänge existieren. Jeong interpretiert den Aufbau des Romans im Zusammenhang mit dem Äon, der als eine Ästhetik des Erzählens wirkt:

So wie der Äon die Figuren des Brettspiels frei bewegt, genau so erzählt Leon, der Erzähler dieses Werks, indem er die Zeit der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft frei bewegt. Dementsprechend werden in den drei Kapiteln außer den ersten und den fünften, also in ‚Der Wald‘, ‚Die Siedlung‘ und ‚Die Terrasse‘, jeweils die Zeit der Vergangenheit, der Zukunft und der Gegenwart Deutschlands nach dem Krieg, ohne eine zeitliche Kontinuität, unabhängig voneinander dargestellt. Freilich werden in den drei Kapiteln die jeweiligen Handlungen scheinbar in linearer Form erzählt, aber die Zeit, die in den Kapiteln erzählt wird, verliert ihren zeitlichen Charakter. Denn obwohl die Bankangestellte im Kapitel ‚Der Wald‘ oder Leon im Kapitel ‚Die Terrasse‘ beide eine ungeheure Reise durch ein Labyrinth erleben, wird sie so dargestellt, als wäre auf der Realitätsebene kaum Zeit verflossen und alles sei binnen eines ‚Augenblicks‘ passiert. So stellen diese Teile die Erzählästhetik des Äons dar, die in dem Augenblick das Ewige füllen.<sup>54</sup>

Obwohl die (lineare) „Zeit, die in den Kapiteln erzählt wird“, sozusagen von der Zeit des Äons überwältigt wird und nur zu einem Teil der ‚Gleichen Zeit‘ wird, bleibt die lineare Zeit trotzdem in der Realitätsebene die leitende Zeitauffassung. Jeong weist darauf hin, dass zwischen dem ersten und dem fünften Kapitel zehn Jahre vergangen sind: „Nimmt man an, dass zwischen dem Leon im ersten Kapitel und dem Leon im fünften Kapitel zehn Jahre zeitlicher Abstand liegt, als Leon im letzten Kapitel zur realen Welt zurückkommt: Daran kann man erkennen, dass in diesem Werk grundsätzlich die Geschichtlichkeit der Zeit (der

---

<sup>54</sup> „장기놀이를 하는 아이온이 장기의 말을 자유롭게 움직이듯이, 이 작품의 서술자 레온은 과거, 현재, 미래의 시간을 자유롭게 움직여 서술한다. 이에 따라 1장과 5장을 제외한 나머지 세 장, 즉 „숲“, „취락지역“, „테라스“에서는 각각 과거, 미래, 그리고 전후 독일사회의 현재라는 시간이 시간적 연속성 없이 독립적으로 서술된다. 물론 이 세 장에서도 각각의 사건들이 표면적으로는 직선적인 형태로 서술되고 있지만, 여기에서 서술되는 시간은 사실상 그 시간성을 상실한다. 왜냐하면 „숲“의 장에 나오는 여직원이나 „테라스“ 장에 나오는 레온 모두 미로여행을 통해 엄청난 사건을 경험하지만, 현실차원에서는 거의 시간이 흐르지 않고 이 모든 것이 한 „순간“에 일어난 것으로 묘사되고 있기 때문이다. 따라서 이 부분들은 순간 속에 영원을 담는 아이온의 서술미학을 표현하고 있다.“ Übersetzung des Verf. Hang-Kyun Jeong: Die Ästhetik des Aion in *Der junge Mann* von Botho Strauß. In: Büchner und moderne Literatur. Vol. 23. Koreanische Büchnergesellschaft 2004, S. 261-293, hier S. 288. 정향균: 보토 슈트라우스의 『젊은 남자』에 나타난 아이온의 미학. 실린 곳: 뷔히너와 현대문학 23집 (2004), 288쪽.

Zeit-Pfeil) nicht ganz verneint wird“.<sup>55</sup> Die Zeit des Äons kann also die lineare Zeit für einen Augenblick in die Sphäre der ‚Gleichen Zeit‘ hineinziehen, bleibt aber zugleich selbst ein Teil der linearen Zeit. Dementsprechend scheinen die Bezeichnungen wie „Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind“ (JM 15) oder „schwanken Synchronität“ (PP 97), die oben erwähnt worden sind, treffende Verweise auf diese Zeit zu sein.

Strauß stellt mit dieser Zeit des Äons eine weitere Eigenschaft dar, die für sein Schaffen wichtig ist. Das oben behandelte Zitat Heraklits hatte schon früher bei vielen Philosophen Interesse gefunden. Ein wichtiges Beispiel davon ist die Deutung von Friedrich Nietzsche. Er verbindet den vorher erwähnten Satz mit einer anderen Überlieferung Heraklits<sup>56</sup> und deutet sie beide wie folgt:

Ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören, ohne jede moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld, hat in dieser Welt allein das Spiel des Künstlers und des Kindes. Und so wie das Kind und der Künstler spielt, spielt das ewig lebendige Feuer, baut auf und zerstört, in Unschuld – und dieses Spiel spielt der Aeon mit sich.<sup>57</sup>

In der Deutung Nietzsches liegen die Schwerpunkte besonders auf dem immerwährenden Werden und auf dem Spiel. Im Äon und seinem Brettspiel sieht Nietzsche die Kraft, die Lebendigkeit und Unbefangenheit des Künstlers. Eine ähnliche Meinung schildert der Erzähler in der Einleitung von *Der junge Mann* auch durch ein Bild von Kindern.

Voll fruchtbarer Unordnung und ungetrübter Spielfreude geht sie [die Welt] wie die Kinder auf der Straße, denen es gefällt, Gebrechen nachzuahmen, zu hinken oder irgendwie auf verkehrten Beinen zu laufen. Unausgeprägt ist das Lebendige. (JM 8)

---

<sup>55</sup> „작품 마지막 장에서 레온이 다시 현실세계로 돌아오고 1장에서의 레온과 마지막 장에서의 레온 사이에 10여년의 시간적 간격이 있다고 할 때, 근본적으로 이 작품에서 시간의 역사성(화살)을 완전히 부정하지 않고 있음을 알 수 있다.“ Übersetzung des Verf. Hang-Kyun Jeong: Die Ästhetik des Aion in *Der junge Mann* von Botho Strauß, a. a. O., hier S. 289.

<sup>56</sup> „Diese Weltordnung hier hat nicht der Götter noch der Menschen einer geschaffen, sondern sie war immer und ist und wird sein: immer-lebendes Feuer, aufflammend nach Maßen und verlöschend nach Maßen. Feuers Wende: Zuerst Meer; des Meeres eine Hälfte Erde, die andere flammendes Wetter... Das Meer zerfließt und erfüllt sein Maß nach demselben Sinn, der auch galt, bevor es Erde wurde.“ Heraklit: Fragmente. Hrsg. von Bruno Snell. Zürich und München 1983, S. 15.

<sup>57</sup> Friedrich Nietzsche: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hrsg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1. München 1999, S. 830.



Wenn man daran denkt, dass die Kinder, die der Erzähler vorher erwähnt hatte, keine Uhren bei sich tragen, also eine andere Zeitauffassung als die lineare haben, passen sie gut mit dem Bild vom Äon zusammen, das auch als ein Kind beschrieben wird. Und wie das Hin- und Herschieben des Äons auf dem Brettspiel, gefällt es auch diesen Kindern auf eine andere Weise als nur geradeaus (linear) zu laufen. Dass der Erzähler das als „fruchtbare Unordnung“ und „ungetrübte Spielfreude“ bezeichnet, erinnert an die Deutung Nietzsches. So kann man also annehmen, diese Zeit des Äons auch die Zeit des Künstlers ist. Das mag auch der Grund sein, warum in vielen Werken von Strauß keine rein lineare zeitliche Reihenfolge, sondern ein zeitlich beliebiges Durcheinandermischen und Staffeln von Ereignissen zu entdecken ist, als würde auch Strauß selbst ein Brettspiel spielen.

Für Strauß scheint die „Gleiche Zeit“ keine vollkommen getrennte Zeit von der üblichen linearen Zeitauffassung zu sein. Im Gegenteil versucht er in vielen seiner Werke, eine gewisse Verbindung zwischen den beiden anzudeuten. Dazu benutzt er vor allem das Bild von der Linie (auch von dem Weg oder der Straße) und dem Fleck. Ein Beispiel findet sich gleich zu Beginn von *Die Fehler des Kopisten*:

Stunden, Tage, Wochen, die anderswo im Flug vergehen, ziehen sich hier lange hin, und wir mit langen Gängen übers Feld ziehen mit. [...] Von jedem Fleck des Wegs erkennen wir das neue Haus auf dem Bühel. Wir wollen dort, wo wir gehen, sobald wir zu Hause wieder aus dem Fenster schauen, vor kurzem gegangen sein. (FK 7)

An dieser Stelle, wo auf den ersten Blick der Erzähler sein neues Haus in der Uckermark und seine Umgebung vorzustellen scheint, wird in einer tieferen Ebene die sonderbare Zeitwahrnehmung des Erzählers (womöglich Strauß selbst, da er tatsächlich in der Uckermark wohnt) geschildert. Anders als in der heutigen Gesellschaft, wo die Zeit so schnell fließt, scheint sie an diesem Ort sich lange hinzuziehen. Besonders fällt es auf, dass in einem Satz die Gegenwart („wo wir gehen“), die Zukunft („sobald wir zu Hause wieder aus dem Fenster schauen“) und die Vergangenheit („vor kurzem gegangen sein“) zugleich existieren, was explizit an die Eigenschaft der „Gleichen Zeit“ erinnert. Auch das Haus, das auf dem Bühel (Hügel) steht, erinnert von seiner Stellung her an das ‚Kind auf dem Throne‘. Daher ist

es möglich anzunehmen, dass Strauß versucht, durch dieses Bild seine Zeitauffassung der „Gleichen Zeit“ in ein räumliches Bild zu übertragen. Wenn man diesen Vergleich fortsetzt, wird man merken, dass der „Fleck des Wegs“ eine wichtige, bis hierhin noch nicht erklärte Funktion in dieser Konstellation hat: Er eröffnet die Möglichkeit, „das neue Haus auf dem Bühel“ (womöglich ursprüngliche Zeit, mythische Zeit?) zu „erkennen“. Wenn man annimmt, dass der „Weg“, worauf die Gruppe des Erzählers läuft, für die lineare Zeit steht, kann man von einem „Fleck“ auf dieser linearen Zeit die Ebene der „Gleichen Zeit“ erblicken, und so besteht eine Verbindung zwischen der linearen Zeit und der „Gleichen Zeit“. In *Paare, Passanten* beschreibt Strauß dieses Potenzial des Flecks, als ein Guckloch zu einer anderen Ebene zu funktionieren, etwas ausführlicher.

Ein altes Ehepaar an einer stark befahrenen Straßenkreuzung. Der Mann lehnt auf der Barriere, die die Fußgänger daran hindern soll, abseits der Ampel die Fahrbahn zu überqueren. Er starrt auf die Straße, auf die Asphaltdecke, die Hände bei aufgestützten Armen vor sich gefaltet, als betrachte er von einem erhöhten Aussichtspunkt eine schöne Landschaft, einen glänzenden Flußlauf. Neben ihm seine Frau, gleichgestimmt und auf denselben Fleck der Entsinnung ihren Blick gerichtet. [...] Da niemand über die Straße geht, überfahren Rechtsabbieger in Strömen den Fleck ohne Grenzen, der die beiden Alten einig entrückte, durchqueren ihre unerforschliche Aussicht. (PP 80)

An diesem Beispiel wird der Gegensatz zwischen der Hektik auf der Linie (Straße) und dem stillen Fleck deutlich betont. Auch hier gibt es einen Betrachter, der „von einem erhöhten Aussichtspunkt“ auf das ganze Geschehen hinunterschaut. Und das, was das alte Ehepaar in dem Fleck der Entrückung sieht, ist auch etwas, das auf einer anderen Ebene zu liegen scheint. Wenn man inmitten des ganzen Verkehrsstroms wäre, würde man an diesem Fleck einfach nur schnell vorbeifahren. Daher ist eine „Entsinnung“, eine Entrückung von der linearen Bewegung der ganzen Gesellschaft nötig, um diesen Fleck wahrnehmen zu können. Wenn man nochmals auf die Zeitauffassung der Antike zurückgreift, könnte man diesen Fleck mit dem griechischen Wort Kairos (Καῖρός), dem ‚günstigen Augenblick‘, verknüpfen. In den Werken von Strauß gibt es viele solcher entscheidenden Augenblicke, wo die Figuren aus ihrer Laufbahn des Alltags geraten und für einen kurzen Moment mit einer anderen Ebene zusammenstoßen. Ein solches Ereignis ist die Emergenz, in der Strauß die Möglichkeit sieht,

für einen kurzen Moment das Mythische zu erleben. Dabei ist zu beachten, dass die Figuren diese Augenblicke nicht beabsichtigt oder geplant erleben. Diese Momente kommen unerwartet, oft ausgelöst durch einen Zufall, einen Fehler oder ein Versehen.<sup>58</sup> Man könnte dadurch folgern, dass für Strauß diese „Flecke“ zwar Momente auf der linearen Zeit sind, aber zugleich auch in einem Bereich außerhalb der rationalen, vernünftigen Logik liegen. Genau deshalb erleben die Figuren in den Werken von Strauß solche entscheidende Momente oft, wenn sie mit der Kunst in Berührung kommen (wie z. B. Almut im vierten Kapitel von *Der junge Mann*) oder sich in jemanden verlieben. Die Kunst und die Liebe sind nämlich in den Werken von Strauß die Bereiche, die sich am meisten von den Entwicklungen der vorwärtsdrängenden heutigen Gesellschaft distanzieren.

## 2.2 Der Eingang zum Mythos – Kunst und Sprache

### 2.2.1 Das Vertrauen zum Dichter: *Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis*

Da für Strauß die Kunst solch eine große Bedeutung hat, besitzt auch der Künstler für ihn

---

<sup>58</sup> Zum Beispiel sagt im zweiten Akt von *Schlusschor* die Delia zu Lorenz, der zufällig ihren nackten Körper sieht und sich in sie verliebt: „Sie haben im Versehen schon a l l e s gesehen“ (S 427). Auf dem ersten Blick scheint dieser Vorwurf sich nur auf den Fehler von Lorenz, ihren nackten Körper gesehen zu haben, zu beziehen. Man kann diesen Satz aber auch so deuten, dass Lorenz durch seinen zufälligen Fehler „a l l e s“, also eine höhere Ebene, erkannt hat. Oberender behauptet, dass das eigentliche Thema von *Schlusschor* (1991) nicht die nationale Wiedervereinigung ist, sondern das Versehen, dass eine Einsicht in eine höhere Ebene ermöglicht: „So ist der Umstand, daß in *Schlusschor* plötzlich die Mauer fällt, nur eine Dimension jener weit allgemeiner aufgefaßten Plötzlichkeit, die im Motiv und Vorgang des „Versehens“ das Stück bestimmt. [...] *Schlusschor* entwirft eine in sich höchst fragile und unfeste Welt, die durch unsere Art, sie anzusehen, erst entsteht und deren spontane Zustandswechsel zugleich die Chance eröffnen, im Schreck, in der Überraschung des Versehens *pars pro toto* einen größeren Zusammenhang zu erfassen. Dieser Moment ist für Botho Strauß geschichtslos, unfassbar, eine Berührung mit dem Absolutem.“ Thomas Oberender: Die Wiedererrichtung des Himmels. Die ‚Wende‘ in den Texten von Botho Strauß. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. Zweite Auflage: Neufassung. München 1998, S. 80. Strauß greift später in *Beginnlosigkeit* das ‚Versehen‘ anhand eines ähnlichen Beispiels, mit ausgetauschten Geschlechtsrollen, wieder auf: „Es ist im übrigen dieselbe Kraft, die auch im Banalsten wirkt und unsere Sinne verwirrt, wenn im Hotel das Zimmermädchen plötzlich, d. i. aus VERSEHEN, die Tür aufreißt, uns in unserer Stille, Abgewandtheit erblickt (was in jedem Fall eine Form der Nacktheit ist), sich entschuldigt und wieder umkehrt. Jede Begierde ist derart auf ein schnelles und gewaltiges Versehen zurückzuführen. Jede aufgenommene Liebesbeziehung ist dann aber auch der Beginn einer Entgegenwärtigung. Das Versehen kämpft mit allen Mitteln *blinder* Leidenschaft um seine Selbsterhaltung, kämpft gegen die aufklärenden Tendenzen, die sich in der Liebes-Geschichte zwangsläufig entfalten.“ (B 106f.) Auch an diesem Beispiel kann man erkennen, dass eine andere Ebene, in diesem Fall „eine Form der Nacktheit“, die Begierde, nicht durch einen Plan, sondern durch ein Versehen, einen Zufall erreicht wird. Es ist interessant, dass Strauß das Wortspiel treibt, das Versehen und die Blindheit („blinde[r] Leidenschaft“) in derselben Sphäre einordnet, die einen Kontrast gegen die „aufklärenden Tendenzen“ bilden. Wie man diesen Gegensatz zwischen Versehen/Blindheit und Aufklärung/(klar) Sehen verstehen kann, soll später in der Textanalyse zur *Theorie der Drohung* näher erklärt werden.

einen besonderen Stellenwert. Und unter den verschiedenen Kunstformen scheint es so, als würde Strauß der Literatur das größte Interesse widmen. Es mag zum einem daran liegen, weil ihm, einem Schriftsteller, die Eigenschaften und Probleme der Literatur besser als die der anderen Künste bekannt sind, und zum anderem, weil für Strauß auch die Sprache an sich eine wichtige Bedeutung hat. Deshalb hat er in vielen seiner Texte und Werke seine Gedanken über den Dichter und über seine Rolle sehr genau geschildert. Seine Preisrede zum Georg-Büchner-Preis im Jahr 1989 ist einer der wichtigsten dieser Texte.

In den ersten Absätzen dieser Preisrede fängt Strauß damit an, auf die allgemein verbreiteten Probleme in der heutigen Welt hinzuweisen. Man kann in diesen Absätzen verschiedene Mängel der gegenwärtigen Gesellschaft wiedererkennen, die er in seinen Werken immer wieder angesprochen hatte. An einer Stelle heißt es etwa:

„Gesellschaft“ heißt jetzt der etwas unübersichtliche Hofstaat, „Freizeit“ ist, was Leonce den „entsetzlichen Müßiggang“ nannte, und statt durch günstige Heirat vermehrt man sein Vermögen heute auf freien Märkten. Bunte Welt der Demokratie, wahrer Materialismus, Blütezeit der Dinge. Harte Rhythmen, schnelle Schnitte. Daneben Todesängste wie vordem, Unheils-Witterung, Degouts und überdünnte Träume, Gelüsteschwund, auch Überdruß und Langeweile sind gründlich demokratisiert. „Die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit todmüden Augen einander an.“ (EK 26)

Die Übermacht der Gesellschaft (oder der Öffentlichkeit, wie Strauß oft, besonders in *Paare*, *Passanten*, erwähnt), die kaum Raum für eine Privatsphäre übriglässt, die nur vorwärtstreibende Zeitauffassung der heutigen Gesellschaft („Harte Rhythmen, schnelle Schnitte“) und die aussterbende Sensibilität in den Beziehungen der Menschen sind wohlbekannte Beobachtungen in Werken von Strauß. An einer folgenden Stelle weist er zusätzlich auch auf die Ohnmacht der heutigen Sprache und die mangelnde Kommunikationsfähigkeit der Menschen hin, die zusätzlich zu den verarmten Beziehungen der Gegenwart führen: „Millionen Eingeschlossene lassen sich eine Welt der Kommunikation vorspielen“ (EK 26). Zu diesen Problemen behauptet Strauß, dass sie durch politische Bemühungen und Veränderungen allein nicht zu überwinden sind. An folgender Stelle macht er deutlich, dass weder eine kommunistische (oder sozialistische) noch eine demokratische Politik diese Probleme ganz überwinden kann.

Gab es nicht sogar eine Revolution zuviel in Europa? Die rote Sonne des Jahrhunderts schmilzt in den blauen Westen ab – und das war einmal unser Morgen! Gerechter soll es unter Menschen nicht werden, freier nicht als hier. Doch was immer bleibt und immer wieder anschwillt, ist das Gefühl: das ist es noch nicht; irgend etwas war da noch, das fehlt. [...] Der Mangel an Wohlsein – Wohlergehen, Platons Gruß – wird niemals allein von Politik oder sozialen Verbesserungen beseitigt. (EK 27)

Weil für Strauß die politischen Methoden an ihre Grenzen gestoßen sind, die Probleme der heutigen Gesellschaft zu bewältigen, sucht er nach einem alternativen Bereich, der mit anderen Mitteln diese Probleme behandelt. Anscheinend sind es für Strauß der Dichter und die Literatur, die, auch wenn sie keine Endlösung verschiedener Probleme der Gegenwart sind, auf ihre eigene Weise diesen Problemen gegenüberstehen:

Wenn machtvolle Ordnungen ein Übermaß an Neuem hervorbringen, dann müssen sie mit dem Widerstand, mit den geheimen Einflüssen der Dichter rechnen, die, wie David Jones sagt, „an etwas Geliebtes erinnern“. Anamnesis, nichts sonst, ist ihre Kunst und ihre Pflicht. Sie suchen die Asyle da und dort, suchen Unverletzliches. Unverletzliches Einst, das auf der langen Wanderung, auf der Suche nach Wohlsein verloren und vergessen wurde: Dichtung, Land, das nie faßlich, aber doch da ist, bewohnbar, fruchtbar, unverseucht, lebensschützend, lebenspendend. Ziel. Asyl. Der Dichter ist die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm. Ein leises, ewiges Ungerührtsein, das Summen der Erinnerung. Die Gegenwart schreibt auf seinen Rücken. (EK 28)

Hieraus erschließen sich einige Ansichten von Strauß über die Literatur und den Dichter (oder auch erweitert, über die Kunst und den Künstler). Als Erstes scheint für Strauß die Kunst das Potenzial zu haben, eine gewisse Verbindung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit herzustellen. Unter den von ihm geschilderten negativen Umständen der heutigen Gesellschaft ist es nötig, auf einen Punkt in der Vergangenheit zurückzuschauen und auf ihn zurückzugreifen, um davon Ideen und Ansätze zur Überwindung der gegenwärtigen Probleme zu gewinnen. Auch das Zurückschauen an sich ist wichtig, weil man dadurch zeitweise der übertriebenen Konzentration auf den gegenwärtigen Moment entkommen kann. Da Strauß

behauptet, dass Anamnese, also die Wiedererinnerung, die Kunst und die Pflicht des Dichters sei, schreibt er also der Kunst tatsächlich die Rolle zu, die Kluft zwischen der Gegenwart und der vergessenen Dinge der Vergangenheit zu füllen. Laut Strauß scheint es eine richtige Fortsetzung in die Zukunft sogar nur aufgrund der Fähigkeit des Dichters zu geben, der die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet, da die Gegenwart „auf seinen Rücken“ (weiter-) schreibt.<sup>59</sup>

Nachdem Strauß im mittleren Teil seiner Preisrede kurz die Werke von Büchner erwähnt und die Tendenz und die Bedeutung von Büchner zu seiner Zeit und in der heutigen Zeit erklärt, spricht er im letzten Teil auch die Probleme des heutigen Theaters an, das seiner Meinung nach aus verschiedenen Gründen in einer schwierigen Situation ist. Indem Strauß seine Ansichten über die eigentliche Eigenschaft des Theaters erklärt, wird deutlicher, was er sich unter der Verbindung von Gegenwart und der Vergangenheit durch die Literatur vorstellt. Er bezeichnet das Theater als „das gesprengte Urritual, das in tausend Wesensteilchen, Form- und Wirkungsgesetzen auf uns gekommen ist“ (EK 34). Weil diese gesprengten Teile noch vorhanden sind und das Theater sie (zumindest teilweise) zusammenfügen kann, können für Strauß diese Stufen des Nachforschens und des Zusammenfügens auch die Verbindung zur Vergangenheit werden, denn er schreibt weiter:

Das Theater ist der Ort, wo die Gegenwart am durchlässigsten wird, wo Fremdzeit einschlägt und gefunden – und nicht wo Fremdsein mit den billigen Tricks der Vergegenwärtigung getilgt oder überzogen wird. Es ist altmodisch und lächerlich, sich sogenannter Modernisierungen zu bedienen, den Jeep in Wallensteins Lager vorfahren zu lassen. Viel anwesender ist das Theater dort, wo es zum Schauplatz seines eigenen Gedächtnisses, seiner originalen Mehrzeitigkeit wird. [...] Ja, es ist gleichsam selbst als ein Kunstwerk anzusehen, das, wie in einem Mythos, nur existieren kann, wenn es zu jeder Zeit von Berufenen aufs neue vollendet wird; andernfalls bildet es sich zurück, verkümmert zum grauen, radikalen Werkstatt-Entwurf oder degeneriert zum

---

<sup>59</sup> Eine ähnliche Aussage kann man auch in *Die Distanz ertragen – Über Rudolf Borchardt* entdecken, nur betont Strauß in diesem Text eher den gefährlichen Zustand, in den die Literatur durch die Umstände der heutigen Welt geraten ist. Dort schreibt er: „Dem Fortschrittsradikalismus – der Herrschaft des Chronos, der seine Kinder verschlingt – fallen nicht nur Religion und Brauchtum, sondern fällt unvermeidlich auch die Erinnerungskraft der Dichtung zum Opfer.“ (DE 15) Demzufolge erlangt der Dichter (oder der Künstler), der sich mithilfe seiner Erinnerungskraft gegen solche Tendenzen widersetzt, bei Strauß eine Art Prophetenstellung. Aufgrund einer solchen Vorstellung über den Dichter analysierte ein Teil der Forschung Strauß als eine Art moderner Gnostiker. Siehe dazu z. B. Gottwald, a. a. O., S. 127ff. Oder: Anja Maria Richter: *Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik*. Frankfurt am Main 2010, 48ff.

Die für Strauß eigentliche, idealere Eigenschaft des Theaters liegt also in der „originalen Mehrzeitigkeit“, die stark an seine Vorstellung von der ‚Gleichen Zeit‘ erinnert. Somit kann für Strauß das Theater, wie der Protagonist von *Der junge Mann* konstatiert, als „Mythenwanderung“ (JM 32) oder als „Eingangspforte zur Großen Erinnerung“ (JM 32) dienen.<sup>60</sup> Wenn man daran denkt, dass Strauß zu Beginn der Preisrede die Funktion der Anamnese, wodurch eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart ermöglicht wird, der Kunst allgemein zugesprochen hat, darf man annehmen, dass auch andere Gattungen der Literatur oder andere Bereiche der Kunst für Strauß dieselbe Möglichkeit wie das Theater innehaben, als ein Eingang zum Mythos zu dienen.

Obwohl Strauß der Kunst und dem Künstler solch ein großes Potenzial zuschreibt, mit ihrer tiefen Einsicht viele politische und gesellschaftliche Probleme der heutigen Zeit verbessern zu können, haben sie für ihn aber deswegen nicht gleich die Rolle als Aufklärer oder Befreier der Masse. Im Gegenteil, für Strauß hat der Künstler, wie schon im Punkt I-1-1.3. angedeutet, meistens die Position des Außenseiters und auch eine sehr elitäre Position. Die Distanz des Künstlers zu der heutigen Alltagswelt beschreibt Strauß in seiner Preisrede u. a. wie folgend:

Auch ist ihm wie vormal dem ruhelosen Lenz die Welt ein Grund zur Flucht; ein Grund, niemand zu sein oder sehr viele. Seine Stellung, sein Ort vor der Allgemeinheit: unbekannt. Er fände kaum mehr Spuren einer solchen Kultur, in der er zu irgendeiner Repräsentation befähigt oder berufen wäre. (EK 28)

Demnach hat der Künstler nach der Ansicht von Strauß sehr wenige Gemeinsamkeiten und mögliche, vereinbare Kontaktpunkte mit der „Allgemeinheit“, wenn er meint, dass die Stellung des Künstlers vor ihr (also aus der Sicht der heutigen Welt) unbekannt bliebe. Umgekehrt soll auch der Künstler kaum einen geeigneten kulturellen Anknüpfungspunkt für

---

<sup>60</sup> Allerdings scheitert der Protagonist in *Der junge Mann*, diese Vorstellung in seinem Theater zu verwirklichen. Daiber weist darauf hin, dass der Grund des Scheiterns an den verschiedenen Kunstkonzeptionen zwischen dem Protagonisten und den Schauspielerinnen liegt, die jeweils auf verschiedenen Zeitansichten basieren: „Zwei unterschiedliche Kunstrezeptionen stoßen aufeinander, deren Unvereinbarkeit im wesentlichen darin begründet liegt, daß sie von zwei verschiedenen Zeitbegriffen ausgehen: dem linearen und dem zyklischen.“ Daiber, a. a. O., S. 125.

die Entfaltung seiner künstlerischen Ideen in der heutigen Gesellschaft entdecken können. Aber genau weil die Kunst und der Künstler sich so von der allgemeinen Masse im Denken und Handeln distanzieren, entsteht für Strauß das Potenzial der Kunst und des Künstlers. Denn ein Kompromiss mit den Tendenzen der heutigen Kultur würde für ihn wie ein Verfall erscheinen. Man kann dies z. B. aus dem späteren Teil seiner Preisrede, wo er über die Armut an neuen Talenten in der Theaterszene klagt, herauslesen. Einen Grund für diesen Mangel sieht Strauß in der Anpassung des Theaters an die heutigen Verhältnisse (wie z. B. finanzielle Umstände, Star-System usw.). Diese Haltung von Strauß erinnert vor allem an Adorno, der auch oft vor den Nebenwirkungen der Massenkultur und der Kulturindustrie gewarnt hatte. Auch bei Adorno soll die Kunst eine gewisse Distanz zu der Masse und der Gesellschaft bewahren, um dadurch Übersicht und eine andere Art von Sichtweise gewinnen zu können.<sup>61</sup>

Eine solche elitäre Stellung und ein solches Bewusstsein scheint Strauß auch von den Künstlern selbst zu erwarten. Es gibt in seinen Werken nicht nur eine Differenzierung zwischen der Masse und dem Künstler, sondern auch eine Differenzierung zwischen einfachen Kunstliebhabern, gescheiterten Künstlern und den sozusagen qualifizierten Künstlern, zu denen Strauß sich selbst auch zählt. Eben deswegen, um den Unterschied zwischen diesen Gruppen deutlicher darzustellen, werden in seinen Werken oft (auch selbstironische) Gespräche und Diskussionsrunden zwischen solchen Figuren geschildert, oder, meistens in seinen essayistischen Werken, bestimmte Künstler ausführlicher beschrieben, die für Strauß einen besonderen Wert haben.

Zu den Maßstäben, die Strauß bei der Unterscheidung zwischen den ‚guten‘ und den

---

<sup>61</sup> Dementsprechend schreibt Richter über die ähnliche Kunstauffassung Strauß' folgendermaßen: „Die Disparität zwischen der Negativität des Diesseitigen und den Erlösungs- und Versöhnungsvorstellungen stellt auch für Strauß ein unüberwindliches Faktum dar, dem nur in der Kunst zu begegnen ist. Abseits der Massenkultur und der von der Kulturindustrie produzierten Scheinwelt, in der Kunst mit Konsum gleichgesetzt wird, und sich die Ideologie des Sekundären unreflektiert verbreiten kann, gewährt das autonome Kunstwerk die Möglichkeit, aus dem Verblendungszustand der Gesellschaft auszubrechen.“ Richter: *Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik*, a. a. O., S. 62. Auf andere Parallelen zwischen den verschiedenen Denkfiguren von Adorno und den Werken von Strauß wurde in der Forschung ziemlich früh aufmerksam, wie z. B. in der im Fußnote 2 erwähnten Arbeit von Adelson. Anz weist auf eine Stelle in *Paare, Passanten*, die die Nähe von Strauß zu Adorno zeigt. Fast am Ende des Buches beschreibt der Erzähler eine Art Fantasiebild eines berühmten Philosophen, den er wie keinen zweiten verehrt haben soll, und den man nach der Beschreibung ziemlich deutlich als Adorno erkennen kann (PP 203f.). Siehe dazu: Anz: *Modern, postmodern? Strauß' Paare, Passanten*, a. a. O., S. 404. Dagegen interpretiert Emmerich dieselbe Stelle eher als einen Abschied Strauß' von Adorno: „Das Buch schließt symbolträchtig und quasimythisch: Der Ich-Erzähler erinnert sich an einen Aufenthalt in Venedig, wo er meint, „den berühmten Philosophen“ in seinen letzten Tagen, also kurz vor seinem Tod am 6. August 1969 in Visp/Schweiz, gesehen zu haben. Ein ‚Tod in Venedig‘ also, und ein doppelter Abschied.“ Wolfgang Emmerich: „Eine Phantasie des Verlustes“. Botho Strauß' Wendung zum Mythos. In: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hrsg.): *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Berlin 2002, S. 326.



„schlechten“ Künstlern anwendet, gehören u. a. die schon oben genannte Distanz zu der Masse, Unbefangenheit von politischen Zwecken, und die Verbindung zur Vergangenheit. Weil wegen einer solchen Stellungnahme von Strauß immer die Gefahr besteht, ihn als einen politisch desinteressierten Autor wahrzunehmen (was aber ein Missverständnis ist), erscheint es sinnvoll, kurz seiner politischen Haltung im Zusammenhang mit seiner Kunstansicht nachzugehen. In vielen seiner Werke kann man entdecken, dass Strauß politische Themen (z. B. deutsche Gegenwartsgeschichte, Meinungen der politisch Linken und der Rechten, Themen im Zusammenhang mit Kultur und Medien usw.) nicht von seinen Texten ausschließt.<sup>62</sup> Auch erkennt man in ihm einen sehr scharfen Beobachter aktueller gesellschaftlicher Probleme. Manchmal spricht er gewichtige Probleme wie z. B. Ausländerhass (in *Anschwellender Bocksgesang*) oder Migranten- und Flüchtlingsprobleme (in *Der letzte Deutsche*<sup>63</sup>) in der Öffentlichkeit an, wohl wissend, dass jede Äußerung zu diesen Problemen ihm nicht wenige Schwierigkeiten bereiten könnte. Um besser verstehen zu können, inwiefern er politisch oder apolitisch ist, müsste man daher zuerst klären, worauf seine politische Haltung gegründet ist. Sein politisches Selbstbild, rechts zu sein, basiert grundsätzlich auf seinen Wunsch, immer wieder eine Verbindung zwischen der Gegenwart und einer ursprünglichen Vergangenheit herzustellen. Dieses Prinzip weist eine große Ähnlichkeit auf zu seiner Vorstellung der Kunst und dem Künstler, denn er schreibt in *Anschwellender Bocksgesang* wie folgend:

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

---

<sup>62</sup> Wenn Strauß z. B. schreibt: „Der Künstler ist nicht allein der Rezipient, sondern auch der Rivale seiner Zeit“ (UaZ 99), ist anzunehmen, dass er positiv über die Meinungsäußerungen von Künstlern über die Themen der Zeit denkt, da der „Künstler nicht allein Rezipient“ sein soll.

<sup>63</sup> <https://www.spiegel.de/kultur/der-letzte-deutsche-a-479af9c8-0002-0001-0000-000139095826?context=issue> (10. 3. 2022)

existentiell eine Phantasie des Verlustes und nicht der (irdischen) Verheißung. Eine Phantasie also des Dichters, von Homer bis Hölderlin. (AB 62)

Weil für Strauß die Politik in ihrem Vermögen, die heutigen Probleme zu lösen, an klare Grenzen stößt, werden in seinen Texten nur selten eindeutig erkennbare politische Ansichten vermittelt. Er scheint der Meinung zu sein, dass literarische Texte politischen Zwecken nicht untergeordnet werden sollten, da es zwischen klaren politischen Richtungsanweisungen in literarischen Werken und den politischen Lösungsversuchen der realen Welt im Grunde wenig Unterschiede gibt. Dagegen schlägt Strauß vor, die Kraft im Kampf gegen „die Totalherrschaft der Gegenwart“, seiner Meinung nach das zentrale Problem der heutigen Zeit, aus dem Erbe der Kunst und der Kultur zu schöpfen. Allerdings artikuliert er seine ästhetische Ansichten durchweg in Auseinandersetzung mit den politischen Zuständen der Gegenwart, was manche Leser, wie im Fall der Rezeption von *Anschwellender Bocksgesang*, als sehr problematisch empfinden.

Bei der Verbindung zur Vergangenheit, die ihm so wichtig ist, scheint für Strauß u. a. auch der feinfühligste Sinn des Dichters für die Sprache ein Hauptkriterium zu sein. In vielen seiner Werke werden von ihm Autoren wegen ihrer Sprache gelobt (z. B. Homer, Hölderlin, Ernst Jünger).

#### 2.2.2 Das Vertrauen zur Sprache: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*

Strauß' Auffassungen über die Sprache haben eine ähnliche Logik wie seine Ansichten über die Kunst. Wie oben im Teil über die Kunst in der heutigen Zeit erläutert, geht Strauß davon aus, dass es in der heutigen Gesellschaft viele Probleme gibt, von denen auch die Sprache betroffen ist. Und wie bei seinen Erläuterungen zur Kunst versucht Strauß, auf die Fähigkeit der Sprache, eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen, zu vertrauen und daraus Hoffnung zu generieren. Der Text, wo eine solche Ansicht am besten verdeutlicht wird, ist *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, den Strauß als ein Nachwort zu George Steiners *Von realer Gegenwart* verfasst hat. Es heißt in diesem Text an einer Stelle:

Nichts ist unmittelbarer mit dem Schicksal der Erde verbunden als die Sprache. Verläßt sie uns oder lösen wir uns von ihr, dann braucht man sich auch nicht weiter um den (inzwischen zur politischen Floskel dienenden) „Schöpfungsauftrag“ zu kümmern. Die Sprache verläßt uns nicht im Schweigen, sondern nur im A-Logos, in der Entbundenheit von Form, Sinn, *auctoritas* der Bedeutung. (ASW 50f.)

Laut dieser Aussage ist also für Strauß die Sprache etwas Untrennbares und etwas Unersetzbares für „uns“ Menschen. Diese Eigenschaften scheinen genau die geeigneten zu sein, um eine unlösbare Verbindung, die über Zeiten hinweg anhält, zu erschaffen, weil die Sprache immer mit uns sein wird (außer unter den zuletzt genannten Umständen). Die Behauptung von Strauß, dass die Sprache auch im Schweigen doch irgendwo anwesend ist, mag darauf hinzuweisen, dass auch in der Spracharmut der heutigen Gesellschaft, über die Strauß so oft klagt, immer noch eine Minderheit mit gutem Sprachgebrauch (wie z. B. die wenigen guten Künstler), sozusagen als ein versteckter Keim der Hoffnung existiert. Dazu scheint er auch nicht auszuschließen, dass eines Tages die Wiederkehr der ‚richtigen Sprache‘ stattfinden könnte. Denn wenn die Sprache sogar im Schweigen weiterhin anwesend ist, könnte sie unter besseren Bedingungen viel deutlicher zum Vorschein kommen.

Wenn man aber an die verschiedenen Aussagen über die Sprache in seinen Werken denkt, kann es auch so erscheinen, als würde sich Strauß selbst grob widersprechen, wenn er sein Vertrauen zur Sprache behauptet. Solche irritierende Aussagen kann man sogar in den Werken nach *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* entdecken. So schreibt er in *Beginnlosigkeit* wie folgt:

Daß sich in Sprache noch jemand oder etwas verriete, ist eine sprachlose Unterstellung. Sprache verrät heute weder den Unmenschen noch den Leermenschen oder gar den wahren Wohltäter. Denn sie ist nur ein großes Nachtönen, in dem kein Stil mehr Eigenschaft genug besitzt, keine Stimme genügend mehr stimmt, um die Weise eines Menschen zu modulieren; einen Charakter zu erkunden, verlangt zahllose Feinbestimmungen im diffusen Hof seiner Verlautbarungen. Die einen sprechen klug fehl, die anderen dumm fehl. Was unterscheidet das schon? Sich übersprochen zu haben, erträgt das ganze Menschengeschlecht. (B 42)

Weil Strauß an dieser Stelle das Wort „Sprache“ benutzt, mag es im ersten Blick so ausschaun, als würde es sich hier um seine Sprachskepsis handeln. Aber beim genauen Lesen kann man gleich erkennen, dass es sich nicht um die Sprache an sich, sondern eher um die ‚Art und Weise des Sprechens‘ handelt.<sup>64</sup> Genau diese Art und Weise, wie man mit der Sprache umgeht, ist auch der Punkt, den Strauß hauptsächlich an der heutigen Gesellschaft kritisiert. Es gibt „nur ein großes Nachtönen“, so dass man mit der heutigen Anwendung der Sprache das Eigentliche nicht mehr erkennen kann. Wie er später sarkastisch in *Lichter des Toren* erwähnt<sup>65</sup>, ist für Strauß dieses „sich übersprochen zu haben“, also die Überfülle von Sprache, die zur Undurchsichtigkeit führt, ein großes Problem. Diese Überfülle bezeichnet er bereits in seinem Nachwort zu *Von realer Gegenwart* als „die sekundäre Welt“.

In diesem Text fasst Strauß zusammen, worum es in Steiners Buch geht, und versucht dabei, zugleich seine eigenen ästhetischen Ansichten näher zu beschreiben. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass es große Übereinstimmungen zwischen Steiner und Strauß gibt (besonders in der Ansicht über die Kunst). Nach Strauß zielt Steiners Buch auf „die Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse“ (ASW 41) und „die Wiederentdeckung nicht seiner Selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendentalen Nachbarschaft“ (ASW 41). Das entspricht der Kunstansicht von Strauß, denn eine „Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse“ würde für Strauß bedeuten, dass man die Bewertung der Kunst so weit wie möglich von der Masse und den Dilettanten fernhält und sie den wahren Kennern überlässt, die die Kunstwerke in ihren „theophanen Herrlichkeit“ wiederentdecken können. Auch in der Meinung zu den Medien, die für Strauß ein großer Problemfaktor der heutigen Sprache sind, gibt es Übereinstimmungen. Denn für Steiner ist die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Epoche „nach dem Wort“, ein Epilog, wo an Stelle des von Nietzsche totgesprochenen Logos-Gottes der Journalismus die Gesellschaft beherrscht. Deshalb herrsche „eine umfassende Mentalität des Sekundären“ (ASW 44), die in verschiedene Gebiete, auch in die Literatur, tief eingedrungen sei. Beiden missfällt anscheinend die Tatsache, dass diese Mentalität auch in

---

<sup>64</sup> An einer anderen Stelle noch in demselben Buch räumt er der Sprache trotz vieler Schwierigkeiten und Veränderungen seit der Moderne weiterhin das Potenzial ein, das Wesen der Dinge erfassen zu können: „Jener schmerzhafteste Bewusstseinschub, den Hofmannsthal als Lord Chandos zu Beginn des 20. Jahrhunderts ertrug, da ihm die Wörter, die Dinge in Teile und diese wiederum in Teile zerfielen, erweist sich am Ende desselben als Gleichnis des überschwenglichen, des komplexen Begreifens. Es ist nicht Zerfall gewesen, sondern „Dissipation“, nicht Auflösung, sondern Energiewandel, der zum Aufbau neuer Erkenntnisfelder beitrug. Der Weg zu den Teilchen war die unabdingbare Voraussetzung, um Genaueres vom Ganzen zu erfahren“ (B 120)

<sup>65</sup> „Da wir im Deutschen glücklich zwischen Wörtern und Worten unterscheiden, darf man vielleicht sagen, daß wir eine Unmenge Wörter brauchen, um einige wenige Worte zu wechseln“ (LT 144)

akademische Kreise vorgedrungen ist. Steiner würde vor allem die späten Schulen der Hermeneutik, die poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen „mit respektvollem Unbehagen“ gewürdigt (ASW 45) haben, weil in ihren Diskursen „jede Begrenzung des Kommentars durch die Scheu vor dem Schöpfungsakt, dem Werk, längst gefallen“ (ASW 45f) sei. Die „atmende Sprache“ (ASW 46) werde von den „sekundären, medialen, indirekten Sprechweisen“ (ASW 46) erstickt. So werde behauptet, „daß nicht nur das natürliche, biologische Haus der Erde, sondern ebenso das geistige beschädigt und bedroht ist und nicht minder dringend der Erhaltungs- und Schutzmaßnahmen bedürfte“ (ASW 46).<sup>66</sup>

Gegen eine solche sekundäre Welt, oder in anderen Worten von Strauß, gegen „die herrenlose Erlaubnis des Sagbaren und Besprechbaren“ (ASW 46), rate Steiner eine „Ziemlichkeit des Verstehens“ (ASW 46) an. Man soll das Kunstwerk wie einen Fremden, einen Gast mit Freude und etwas Furcht empfangen. Dabei sei es wichtig, „das Fremde nicht dem Vielen einzumischen, es nicht zu verbrauchen und mit allem übrigen durcheinanderzubringen“ (ASW 46). Man solle sich von dem Kunstwerk „überwältigen“ (ASW 46) lassen. Auch hier kann man wieder erkennen, dass Steiner und Strauß klar voraussetzen, dass in dem Kunstwerk das Potenzial vorhanden ist, den Empfänger zu überwältigen.

Diese Kraft und Funktion zum Überwältigen werden gleichzeitig auch der Sprache zugeschrieben, da der Mechanismus, der einen solchen Einfluss auf den Empfänger ausüben soll, durch eine Art Epiphanie eines Logos-Gottes möglich sei. Strauß erklärt zur These von Steiners Buch: „Überall, wo in den schönen Künsten die Erfahrung von Sinn gemacht wird, handelt es sich zuletzt um einen zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn, der von realer Gegenwart, von der Gegenwart des Logos-Gottes zeugt“ (ASW 41). Dieser Zustand vom „Realpräsenz“ (ASW 41) ist es auch, wonach Steiner und Strauß sich sehnen.<sup>67</sup> Strauß setzt seine Gedanken aufgrund der Bezeichnung „Logos-Gott“ fort und spricht von einer

---

<sup>66</sup> Der Hinweis auf ein ‚geistiges Haus‘ wiederholt sich in vielen Werken von Strauß. Dabei wird oft auch gleich das Bild des Hauses übernommen, wie z. B. in *Paare, Passanten, Die Fehler des Kopisten* oder *Wohnen Dämmern Lügen* (1994). Ein Beispiel, wo Strauß das ‚geistige Haus‘ besonders mit der Sprache in Verbindung setzt, kann man in *Paare, Passanten* finden. Dort heißt es an einer Stelle: „Es schafft ein tiefes Zuhause und ein tiefes Exil, da in der Sprache zu sein“ (PP 101).

<sup>67</sup> „Der Begriff „Realpräsenz“ gehört inzwischen zum Kern von Botho Strauß’ ästhetisch-philosophischem Wortschatz. Dem Unbestimmten, um das die Sehnsüchte der Figuren seiner früheren Werke kreisten, bietet der Begriff eine festere Gestalt. Insofern füllt er eine Leerstelle, die in Strauß’ Werk schon vorher angelegt war.“ Parry: Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart, a. a. O., S. 61. Allerdings weist Parry darauf hin, dass Steiner und Strauß diesen Begriff etwas anders verstehen. Bei Steiner gehe es „ausdrücklich um die Gegenwart des Anderen in Literatur, Kunst und Musik“, während bei Strauß „die Ehrfurcht vor dem Anderen in der Kunst an den Respekt vor dem Fremden in der Vergangenheit“ anschließe. Siehe dazu: Ebd.

„sakralen Poetik“ (ASW 41). Er stellt einen Vergleich an zwischen der Eucharistie und der Sprache, um näher zu erläutern, was eine solche Gegenwart eines Logos-Gottes zu bedeuten hat und welche Wirkung er ausstrahlen kann. Wie Brot und Wein in einer Eucharistiefeier nicht nur Zeichen sind, sondern tatsächlich zu Leib und Blut Christi werden, soll in dieser sakralen Poetik die Unterscheidung zwischen dem Zeichen und dem fehlenden Anderen nicht mehr vorhanden sein: „Das Wort Baum ist der Baum, da jedes Wort wesensmäßig Gottes Wort ist und es mithin keinen pneumatischen Unterschied zwischen dem Schöpfer des Wortes und dem Schöpfer des Dings geben kann“ (ASW 41f.). Somit wäre ‚eine sekundäre Welt‘ nicht mehr nötig, da eine direkte Beziehung und Einwirkung zwischen dem Kunstwerk und dem Empfänger möglich sind.

Strauß benutzt dieses Bild der Eucharistiefeier zugleich, um einen weiteren Aspekt des gegenwärtigen Logos-Gottes zu beschreiben.

Gegenwärtig beim Abendmahl ist der reale Leib des Christus passus (d. i. im Zustand seines Todesopfers) *unter der Gestalt* des Brots. Das Gedenken im Sinne des Stiftungsbefehls („solches tuet aber zu meinem Gedächtnis“) wird dann zur Feier der Gleichzeitigkeit, es ist nicht gemeint ein Sich-erinnern-an-Etwas. (ASW 42)

Genauso wie das Zeichen nicht mehr auf etwas Abwesendes hinweist, sondern Gleiches wird, wird in dieser sakralen Poetik auch die zeitliche Kluft zwischen dem Kunstwerk und dem Empfänger (oder auch der Sprache und dem Empfänger) überwunden. Also besitzt die Sprache (und auch das Kunstwerk) die Fähigkeit, eine Verbindung zwischen den Zeiten, eine „Gleichzeitigkeit“ herzustellen, die sehr gut der Zeitansicht von Strauß, der ‚Gleichen Zeit‘ entspricht. Um diese Funktion, Gleichzeitigkeit zu schaffen, zu unterstreichen, greift Strauß wieder auf den Begriff des Anamnesis zurück, den er in der Georg-Büchner-Preisrede mit einem Zitat von David Jones schon erwähnt hatte. Nur stellt Strauß diese ‚Wiedererinnerung‘ hier in einen etwas anderen Zusammenhang. Während in *Die Erde – ein Kopf* dem Wiedererinnern eher die Funktion zuschreibt, tatsächlich auf etwas Vergangenes hinzuweisen, wird Anamnesis in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* so verwendet, als würde es bei diesem Wiedererinnern keinen Unterschied mehr zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart geben. Man kann dies vermuten, da Strauß ausdrücklich den ursprünglichen Wortsinn des Begriffs Anamnesis erklärt, nämlich: „sich vor Gott ein Ereignis der

Vergangenheit so ‚repräsentieren‘, daß es hier und jetzt wirksam wird“ (ASW 43). Danach fügt er noch hinzu, dass das Gedicht (also eine Zusammensetzung der Sprache und der Kunst) und Eucharistie hierin dasselbe feiern würden.

Nach alldem könnte man zusammenfassen, dass Strauß in *Aufstand gegen die sekundäre Welt* die Erläuterung von Steiners Buch als eine Möglichkeit benutzt, um seine eigene Kunstansicht präziser zu beschreiben, und dass sich in diesem Prozess auch sein Vertrauen zur Sprache (wenn auch etwas indirekt) widerspiegelt. Strauß' Nachwort zielt auf die Fähigkeit, sich einfach und aufrichtig von der Ausstrahlung des Ursprünglichen, des Kunstwerks, überwältigen zu lassen, um dem Leeregefühl, das die Menschen in der Gesellschaft und in den Beziehungen empfinden, zu entkommen.

### 2.3 Wiederbelebung der starken Gefühle

Das Gefühl der Leere, an dem die Menschen der Gegenwart leiden, ist eins der wichtigen Themen in den Werken von Strauß. Wie oben erwähnt, versucht er, auf verschiedene Wege dieses Leeregefühl zu überwinden oder es zumindest zu mildern. Eine andere Zeitanstalt als die übliche, das Vertrauen auf die Kunst und die Sprache sind die Vermittlungswege, auf die Strauß setzt und woraus er starke Gefühle und Lebenskraft für die Menschen der Gegenwart zu schöpfen hofft.

Um dieses Ziel zu erreichen, ist für Strauß allerdings eine gewisse Distanz zur Gesellschaft und ihren Tendenzen unabdingbar. Erst wenn man eine Stellung abseits der Hauptströmungen einnimmt, entsteht auch die Möglichkeit, die verschotteten Gefühle wiederzubeleben. Diese Distanzierung von der Gesellschaft und das konsequente Interesse für die Gefühle waren der Grund, warum Strauß einst zu den Autoren der Neuen Subjektivität gezählt wurde. Vor allem schien seine frühe Prosa gut zu dieser Strömung zu passen, da es in diesen Werken insbesondere um die Selbsterkundung der Innenwelt des Protagonisten ging, der meist auch nur noch sehr wenig Verbindung zu der Außenwelt hatte.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Es gab auch Argumente, Strauß nicht als einen Autor der Neuen Subjektivität zu begreifen. Ein Teil der Forschung hat sogar ziemlich früh eine solche Einordnung bestritten. Zum Beispiel äußerte sich McGowan eindeutig negativ zu dieser Frage: „Es wäre falsch, die Prosa von Strauß einfach mit dem für die Literatur der siebziger Jahre längst zum kritischen Gemeinplatz – und damit zum Leerbegriff – gewordenen Etikett der ‚Neuen Subjektivität‘ zu versehen, obwohl er zweifellos mit seinem Werk ebenfalls *den für die siebziger Jahre charakteristischen Sprung aus der Soziologie in die Psychologie machte, von der allgemeinen Theorie*

Wenn man aber an die Ansichten von Strauß denkt, wird klar, dass er sich zwar einen gewissen Abstand von der Gesellschaft wünscht, aber nicht vollständige Isolation von der Gesellschaft fordert. Seine ‚Gleiche Zeit‘, seine Ansichten über die Kunst und die Sprache sollen dazu dienen, eine Verbindung zu schaffen zwischen der vernachlässigten, vergessenen Vergangenheit und der Gegenwart, was also heißt, dass man sich dabei auch nicht von den Umständen der Gegenwart einmauern lassen soll. Man kann solche Gedanken z. B. an einer Stelle von *Der Untenstehende auf Zehenspitzen* (2004) herauslesen:

Immer wieder spiegeln Menschengesichter etwas, das unmöglich allein aus ihrem Inneren stammen kann, aus ihrem oft zeitgemäß beschränkten Gemüt. Das Gesicht spricht bis zuletzt, wenn sonst am ganzen Menschen keine Gebärde und Sprache mehr. Es ist auch dann noch zum Widerschein von etwas sehr Fernem fähig. Von etwas sehr Fernem und Unpersönlichem. Alles Geheime steht im Gesicht. (UaZ 63)<sup>69</sup>

Um das „Ferne“, „Unpersönliche“ und „Geheime“ entdecken zu können, muss man also ins Gesicht eines Anderen schauen, was bedeutet, dass ein gewisser Grad an Verbindung zu anderen Menschen unbedingt nötig ist. So kommt nun die Frage auf, wie man Distanz zu der Gesellschaft wahren und gleichzeitig auch Verbindungen zu anderen Menschen schaffen soll. Einen vagen Hinweis dazu kann man in der Ansicht von Strauß über die Öffentlichkeit finden. Er erklärt in seinen Werken immer wieder, wie schwer es heutzutage geworden ist, eine

---

*gesellschaftlicher Veränderung zum besonderen Fall seelischer Verletzung.* Dabei wäre jetzt schon zu differenzieren: Strauß postuliert seelische Verletzung nicht als Sonderfall, sondern als Allgemeinzustand.“ Moray McGowan: Schlachthof und Labyrinth. Subjektivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. München 1984, S. 57. Anz weist darauf hin, dass Strauß selbst sich von den Tendenzen der Neuen Subjektivität distanziert: „Botho Strauß spricht in *Paare, Passanten* entsprechend abwertend vom „inflationären Gebrauch von Leidfloskeln“: „eine Art hypochondrisches Display“ betreibe „Werbung für die eigene Hochempfindlichkeit“.“ Anz, a. a. O., S. 406. Man könnte also nur sagen, dass einige frühe Werke von Strauß ähnliche Züge aufweisen wie andere Werke der Neuen Subjektivität.

<sup>69</sup> Das Gesicht und seine verborgene Kraft, auf etwas Großes hinzuweisen, kommt in den Werken von Strauß immer wieder vor. Windrich glaubt, dass eine Parallele zwischen dem Gesichtskonzept von Strauß und der Denkfigur von Emmanuel Lévinas existiert. Zu einer Passage in *Paare, Passanten* kommentiert er, dass bei Strauß das Gesicht die Macht hat, „den Betrachter gleichsam in das eigene Hoheitsgebiet zu entführen und dabei zugleich die Empfindung von Glück hervorzurufen.“ Johannes Windrich: Das Aus für das Über. Zur Poetik von Botho Strauß’ Prosaband *Wohnen Dämmern Lügen* und dem Schauspiel *Ithaka*. Würzburg 2000, S. 33. Zudem sieht er noch einen weiteren Aspekt der Bedeutung im Gesicht bei Strauß: „Die Begegnung mit einem Menschen, dies scheint seine [Strauß’] Annahme zu sein, bewirkt einen Bruch im eigenen Wahrnehmungsgefüge; sie entläßt ihn in einen undurchschaubaren Zeit-Raum, der durch das „objektive“ Maß der Uhr nicht zureichend beschrieben bzw. kontrolliert werden kann. Dieser Zusammenhang gehört zu den Themen, die das Werk des Philosophen Emmanuel Lévinas bestimmten. Er erscheint bereits im Titel der 1947 entstandenen Schrift *Die Zeit und der Andere*.“ Windrich: Das Aus für das Über. Zur Poetik von Botho Strauß’ Prosaband *Wohnen Dämmern Lügen* und dem Schauspiel *Ithaka*, a. a. O., S. 33f.



Beziehung aufzubauen, die nicht der öffentlichen Gesellschaft exponiert ist. Unter anderem heißt es in *Der junge Mann*:

Es befremdet uns, privat zu sein. Das Intime selbst gehört nach draußen, und Heimlichkeiten sind der Stoff für Talkshow oder Interview. Denn nur der helle Schein der Öffentlichkeit bringt uns den anderen Menschen wirklich nah. Wollen wir dagegen im stillen zu Haus jemandem etwas sagen, so fühlen wir uns plötzlich in einer engen Höhle befangen, an einem Ort der Lähmung und der Dunkelheit. Man fürchtet sich vor dem anderen in dieser finsternen Unöffentlichkeit. (JM10)

Für den Erzähler sind Menschenbeziehungen der Gegenwart so weit gekommen, dass man sich eher in der Privatsphäre unsicher und unwohl fühlt als in einer Beziehung, die allen offen dargelegt wird. Als einen Weg, Beziehungen aufzubauen, die möglichst unabhängig von diesem Öffentlichkeitsdrang sind, beschreibt Strauß in seinen Werken oft kleinere Gruppen, die, ohne sich von den äußeren Bedingungen beeinflussen zu lassen, unter sich lebhaft über viele verschiedene Themen der Gegenwart diskutieren (wie z. B. im vierten Kapitel von *Der junge Mann* oder in *Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle*). Dabei fällt aber auf, dass diese Gruppen, auch wenn sie zumindest über eine längere Zeit lebhaft ihre Meinungen ausgetauscht, meistens am Ende zerfallen. Es könnte z. T. daran liegen, dass die Figuren im Gespräch zu sehr gegeneinander debattieren, da Strauß versucht, durch ihre Aussagen verschiedene Positionen über ein gemeinsames Thema darzustellen. Aber die Annahme, dass Strauß die Figuren gegeneinander ausspielt, nur um sozusagen die Leser dadurch aufzuklären und zu belehren, wäre sehr einseitig und vereinfachend. Ein weiterer Grund für den Zerfall der Gruppen in den Werken von Strauß könnte nämlich darin liegen, dass er grundsätzlich Grenzen in den Lösungsversuchen durch die rationale Vernunft sieht. In *Paare, Passanten* beschreibt er diese Situation der Gegenwart mit dem sehr oft zitierten Satz: „Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümmer; aber es muß sein: ohne sie!“ (PP 115)<sup>70</sup> Es gibt sicher

---

<sup>70</sup> Man sollte aber diesen Satz nicht missverstehen, als würde Strauß die Vernunft, die Aufklärung und all ihre Errungenschaften ganz und gar verwerfen. Als Erstes ist es nicht ganz klar zu unterscheiden, wer überhaupt, der Autor, oder nur ein fiktiver Erzähler, an dieser Stelle diese Behauptung macht. Wefelmeyer übte harte Kritik aus, dass viele Kritiker und Forscher achtlos den Erzähler von *Paare, Passanten* und den Autor einfach für dieselbe Person hielten: „Es scheint, daß Strauß’ vorsichtiger Hinweis, en Worten der Dichter zu mißtrauen und sein eigenes Werk als Dichtung und Dichtungskritik zu lesen, bei seinen Kritikern keine Aufnahme gefunden hat. [...] Würde nicht jeder den Kopf geschüttelt haben, wenn einst ein Kritiker umstandslos von der Seele des Oskar Matzerath auf den Seelenzustand des Autors Günter Grass geschlossen hätte?“ Fritz Wefelmeyer: Worauf bei Botho Strauß zu blicken wäre. Hinweise zur Rezeption. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. München 1984,

mehrere Möglichkeiten, diesen Satz zu deuten. Eine Möglichkeit wäre, diesen Satz als eine Einsicht von der Begrenztheit einer Vernunft zu verstehen, die wie eine Formel aufgeht (also z. B., als würde auf eine These selbstverständlich eine Antithese und am Ende eine Synthese folgen). In der vorhergehenden Stelle zitiert der Erzähler Ernst Jünger, der glaubte, dass eine beständige, fleißige Lektüre zu einem großen Ergebnis führen wird, und fügt dann seine skeptische Meinung hinzu, dass „auch der wissende Alte“ (PP 115) vor Trümmern enden kann. Der Erzähler, der auffordert, ohne Dialektik zu denken, scheint eine ähnliche Ansicht wie der Erzähler kurz zuvor zu haben, wenn er die Abneigung der gegenwärtigen Gesellschaft gegen „das starr Dogmatische der Marxisten, gegen den orthodoxen Lehrbetrieb überhaupt“ (PP 115) beschreibt. Für den Erzähler haben die Menschen der Gegenwart zugleich wegen ihrer kleinlichen (Pseudo-)Vernunft die Fähigkeit verloren, etwas wirklich „Entwerfendes“, „Erfinderisches“, „Befreiendes“ oder „Bestürzendes“ (PP 115) hervorzubringen, so dass eine Dialektik nun unmöglich geworden ist. Tatsächlich folgt in den Gesprächen unter den Figuren von Strauß auf die Thesen und Antithesen selten eine Synthese. Durch ein Gespräch oder eine Diskussion in seinen Werken werden daher auch kaum innige Beziehungen aufgebaut, weil die Figuren meistens ihre Anfangspositionen nicht aufgeben wollen und darum keine vereinende Schlussfolgerung aus ihren Diskussionen ziehen können. Aus einem Dialog zu Beginn werden am Ende oft nur zwei parallel verlaufende Monologe. Nun könnte man sich die Frage stellen, ob dieser beschriebene Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft die Dummheit sein könnte, die man im Kauf nehmen muss, um ohne ‚Dialektik‘ zu denken. In dem Fall würde es bedeuten, dass der Erzähler das Haltbarkeitsdatum der ‚Dialektik‘ als abgelaufen sieht und trotz all den Nebenwirkungen einen Wechsel fordert. Man könnte aber diese Dummheit auch als eine alternative Möglichkeit des Denkens verstehen. Denn gleich auf der folgenden Seite von dem Satz mit „Ohne Dialektik...“ wird Foucault zitiert:

Am Ende wäre Denken dies: ganz intensiv, ganz aus der Nähe, beinahe sich in ihr verlierend, die

---

S. 88f. Auch wenn es Strauß selbst wäre, der diesen Satz behauptet, ist es sehr unwahrscheinlich, dass er sich ganz von Adorno und seinen Gedanken trennt. Im Gegenteil, man kann in einigen Werken nach *Paare, Passanten* immer noch positive Aussagen über Adorno entdecken, und auch Gedankenzüge, die sich nicht sehr von den Ansichten Adornos differenzieren lassen, worauf die Forschung oft hingewiesen hat. Smerilli kommt z. B. zu der Schlussfolgerung, dass „die Parallelen zu Positionen Adornos [...] im *Anschwellenden Bocksgesang* entgegen der Absage aus *Paare, Passanten* offensichtlich“ sind. Filippo Smerilli: *Botho Strauß' Anschwellender Bocksgesang: Politik, Ästhetik und Theodor W. Adorno – eine Spurensuche*. In: *Wirkendes Wort*. Trier 2003, S. 114.

Dummheit betrachten; der Überdruß, die Unbeweglichkeit, eine große Müdigkeit, eine gezielte Stummheit, die Trägheit bilden die Kehrseite des Denkens – oder vielmehr seine Begleitung, seine tägliche undankbare Beschäftigung, die es vorbereitet und die von ihm aufgelöst wird. (PP 116)

Wenn man aufgrund dieses Zitats auf die Stelle „denken wir auf Anhieb dümmer“ (PP 115) zurückgreift, würde der Satz nicht mehr einen durchaus negativen Sinn haben, sondern auch einen positiven, nämlich dass neue Bereiche und Möglichkeiten des Denkens eröffnet werden können.<sup>71</sup>

Entgegen den beschriebenen Beziehungs- und Kommunikationsproblemen in der gegenwärtigen Gesellschaft gibt es in *Niemand anders* (1987) eine Beschreibung über das Gespräch und das Schweigen, die vielleicht ein Beispiel von Strauß' Meinung über ein Gespräch sein mag, das innige Beziehungen aufzubauen vermag. Dort heißt es:

Das schöne Gespräch will das Gemeinsame erkunden. Es sucht nach den Quellen der gegenseitigen Bekräftigung. Das Prinzip des Wider-Wortes, des fleißigen Einwands ist nur für kleine Geister belebend. Etwas freiere Köpfe unterhalten sich ornamental. Sie flechten Gespräche. Sie sind großzügig mit der Bestätigung, zurückhaltend mit dem Kontrageben. Das Zwiegespräch ist kein kunstvoller Dialog. Es ist eine offene Komposition ohne Ziel und Absicht. [...] Gefürchtet wird dabei [beim Schweigen *miteinander*] vielleicht nicht so sehr das Ende einer Kommunikation als vielmehr der Sturz ins blinde Vertrauen. Das wahrhaft gemeinsame Schweigen käme wohl der mystischen Erfahrung des anderen gleich, wäre reine Verständigung, ohne den anderen zu denken noch ihn zu fürchten oder zu kritisieren. Sich versenken auf den Grund des Ja-Wortes, das man oben mit dem Lächeln, dem Auge schon gab, wenn auch auf Widerruf. (NA 45f.)

Die Bereitschaft, zusammen die Gedankensphäre zu erweitern, und das gemeinsame Gefühl des Vertrauens scheinen für Strauß geeignet zu sein, um eine wirklich kreative Kommunikation zu ermöglichen und eine innige Beziehung aufzubauen. Ob und wie genau man diese fast mystische Gefühlseinheit im Alltag verwirklichen kann, scheint den Lesern

---

<sup>71</sup> Eine solche Ansicht beschreibt Strauß später z. B. in *Lichter des Toren* noch einmal genauer.

überlassen zu werden. Darum bleibt bei seinen Werken im Grunde immer das Problem bestehen, ein Gleichgewicht zwischen der Distanz zur Gesellschaft und der Annäherung zu den wenigen Mitmenschen, mit denen man sich ‚richtig‘ verständigen kann, herzustellen; genauso wie die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen der kritischen Haltung zu den zeitlichen Geschehen und dem emotionalen Vertrauen zum Gesprächspartner.<sup>72</sup>

Eine andere Art von Beziehung, die in ihrer eigentlichen Gestalt sich so weit wie möglich vor der Öffentlichkeit zurückzieht, ist für Strauß die Liebe. Liebe ist bei Strauß weder eine rein platonische Beziehung noch ein Pflichtverhältnis, eine Station auf dem Weg zu einer bürgerlich gesicherten Familienexistenz. Ein Beispiel für eine solche Stellungnahme kann man an einer Stelle in *Der junge Mann* finden. Am Ende des vierten Kapitels („Die Terrasse“) entdeckt Leon im Wald Yossica, die sich in eine Blume verwandelt hat. Nachdem sie ihm erzählt, warum sie in ihrem Zustand geraten ist, schlägt sie Leon vor, sie auszugraben und mit sich nach Hause zu nehmen. Er nimmt ihren Vorschlag an, verliebt sich in sie und findet seine Ruhe nach all den Strapazen, die er zuvor überstehen musste. Auf dem ersten Blick scheint diese Liebe eher ein Beispiel einer ‚reinen‘ Liebe zu sein. Leon liebt Yossica, die nur ein Gesicht und keinen Körper hat (also keine körperliche, sondern eine geistige Liebe). Auch erinnert diese Stelle an sehr bekannte Beispiele der deutschen Literatur, nämlich an Novalis’ unvollendeten Roman *Heinrich von Ofterdingen* und Goethes Gedicht *Gefunden*. Da diese Konzepte von Liebe parodiert werden, zeigt sich, dass Strauß sich von ihnen mit seiner Vorstellung von Liebe unterscheidet. Anders als die unschuldige, unbefleckte Mathilde in *Heinrich von Ofterdingen* ist Yossica durch ihre eigene Schuld in ihre Lage geraten, als sie versuchte, die beiden Talentsucher zu betrügen, um Künstlerruhm und allgemeine Beliebtheit gleichzeitig zu gewinnen. Anders als in *Gefunden* will Leon Yossica am Anfang gar nicht mit nach Hause nehmen, da er keinen Garten, keine Wohnung, nichts besitzt. Nur weil er von ihr gedrängt wird, für sie etwas zu suchen, gibt er passiv ihrem Willen nach. Dagegen fühlt er sich zum ersten Mal von ihr angezogen, als er sich durch ihre deutlichen Gesichtsausdrücke ihren Körper vorstellen kann. Erst als Leon aus Versehen Yossica Schmerzen bereitet und sie ihm verzeiht, treffen sich ihre Blicke, wodurch seine Liebe entsteht. Man kann also erkennen, dass Strauß andere Maßstäbe setzt als die platonische oder bürgerliche Liebe. Seine eigene Vorstellung von der Liebe erklärt er genauer in *Paare, Passanten*:

---

<sup>72</sup> Zumindest scheint Strauß selbst daran zu halten, was er als Autor geschrieben hat. Er lebt in einer entlegenen Gegend, entblößt sich kaum der Öffentlichkeit und pflegt Beziehungen mit einem kleinen Kreis der Bekannten.

Allein das Wort Beziehungen immer wieder zu hören, wirkt sich handschweißhemmend aus. So handelsplatt wie es klingt, sucht es den Umgang mit der gründlichen Gefahr, welche die Liebe ihrem Wesen nach für das Gemeinwohl darstellt, künstlich zu ernüchtern und eine Berechenbarkeit hineinzubeschwören in eine Sphäre, die immer noch die ursprünglichste, undurchdringlichste und verschlingendste der Menschen ist. (PP 16)

Der Erzähler behauptet, dass die Liebe eigentlich von einer nicht zu bändigenden Natur ist, und dass sie auch frei bleiben sollte von den Zählungsversuchen der Gesellschaft.<sup>73</sup> Mehrere Figuren in Strauß' Werken folgen diesem Prinzip der Liebe, wie z. B. Schroubek in *Die Widmung* und Bekker in *Rumor*. Solche Liebe wird in *Paare, Passanten* anhand des japanischen Films *Im Reich der Sinne* sehr positiv bewertet als ein „Sieg über die Zeit“ (PP 59), da die Protagonisten es geschafft haben, bis zum Ende ihre Art von Liebe durchzuhalten, ohne von der Außenwelt beeinflusst zu werden oder ihre Lust zur Liebe zu verlieren. Ein anderes Beispiel dagegen zeigt Aminghaus in *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*, der scheitert, Hermetia für sich zu gewinnen, weil er sich eben an das Verbot, sie nicht berühren zu dürfen, gehalten hat. Es wird ihm mitgeteilt, dass er sie „nicht leidenschaftlich genug geliebt“ (K 146) habe. Die plötzlich eintretende Liebe, die unaufhaltsam ihre Macht ausübt, wird bei Strauß daher z. T. als ein Feuer, ein Element, das man nicht leicht kontrollieren kann und das auch oft gefährlich werden kann, dargestellt (wie z. B. in *Der junge Mann* oder in *Die Zeit und das Zimmer*). Da ein solcher ‚Liebesfunke‘ eigentlich jederzeit verlöschen kann, ist es wichtig, dieses Gefühl immer wieder zu beleben und von keinen äußerlichen Bedingungen eingeschüchtert zu lassen. Dann hat die Liebe für Strauß wirklich das Potenzial und die Kraft, zumindest zeitweise die Leere in den Menschen der Gegenwart zu füllen.

Auch wenn Strauß das Wilde, Natürliche, oder auch das Körperliche an der Liebe nicht verneint, heißt es nicht, dass er glaubt, nur darin alle Elemente der Liebe zu sehen. Im Gegenteil warnt er oft auch vor den Strömungen der Gegenwart, die Liebe und

---

<sup>73</sup> Anhand einiger Beispiele in *Paare, Passanten* erklärt Arend, dass Strauß auf diese Weise die Liebe und den Mythos verbindet: „In dem Kapitel „Dämmer“ beginnt nun die Reise des Ichs in die Welt der Mythen; [...] In den Geschichten fallen zunächst sehr stark die sexuellen Tabubrüche auf, da in einer Szene ein Kind sexuelle Handlungen an einem Erwachsenen vollzieht und an anderer Stelle Bruder und Schwester vor den Augen der Eltern Inzucht begehen. Liebe und Sexualität werden durch die Tabubrüche zu ihren Urformen zurückgeführt; Mythen bewegen sich häufig am Rande dessen, was unaussprechlich ist.“ Arend: *Mythischer Realismus in Paare, Passanten* von Botho Strauß, a. a. O., S. 241.

Geschlechtstrieb als ein und das Gleiche billig verkaufen, z. B. schreibt er in *Vom Aufenthalt* (2009):

Das oberste Gebot der Liebe ist die Reinheit. Die Reinheit, an nichts anderes zu denken. Sie verzweigt sich in die Reinheit der nackten Schulter, der Achselhöhle, der schlanken Hände, des langen Beins. In letzter Konsequenz – Liebe in der Eiskälte, in der sie nicht ist und sich keimlos erhält. Wie alles Tiefgekühlte unseres Lebens, vom Sperma bis zur Liebe. (VA 62)

Das Körperliche, der sexuelle Markt in den Medien<sup>74</sup> kann also genauso ein Hindernis für die „Reinheit“ der Liebe werden wie die anderen gesellschaftlichen Bändigungsversuche, wenn man den Bereich der Liebe dadurch nur auf kurzzeitige Lust und Paarung einschränken würde. Ein Versuch von Strauß, das Elementare an der Liebe, das reine Verlangen zur Liebe aufrechtzuerhalten, ohne sie dabei nur auf einen Teil von ihr einzuschränken, könnte man deshalb darin entdecken, dass er die Liebe und das Schreiben (oder die Kunst) verbindet. Es kommt nicht selten vor, wie man in späteren Kapiteln sehen wird, dass er in seinen Werken die Schrift oder den Text mit dem Körper vergleicht oder das Schreiben an sich als ein Akt der Liebe des Protagonisten erscheint. Somit bleibt eine Distanz zwischen der Liebe und der Öffentlichkeit (da bei Strauß Literatur und Kunst sich grundsätzlich von der Gesellschaft distanzieren), und gleichzeitig wird die Liebe nicht auf eine rein körperliche Ebene eingeschränkt (da die Schrift kein wirklicher Körper ist). Solche Beispiele gibt es besonders viel in der frühen Prosa von Strauß.

### 3. Kurze Zusammenfassung

Wie am Anfang erwähnt, scheint Strauß zu vermeiden, das, was er unter dem ‚Mythos‘ versteht, in seinen Werken ausführlich zu definieren. Dies ist auch gut nachvollziehbar, denn wenn man den ‚Mythos‘ und seine Elemente mit der Vernunft genau vermessen und festlegen könnte, könnte es wie eine aufklärerische ‚Entzauberung‘ wirken.

---

<sup>74</sup> Zum Beispiel schreibt Strauß: „Die Verschleierung von Sexualität ermöglichte zweifellos genau jenes sinnliche Vergnügen, das man in der Periode ihrer schonungslosen Befreiung/Begaffung als Rekordmarke der Lustleistung vergeblich wiederzuerlangen suchte.“ (GF 28)

Stattdessen kann man, wie ausgeführt, in vielen Texten von Strauß verschiedene Elemente entdecken, die jeweils einen bestimmten Teil seiner Vorstellung vom Mythos ausmachen. Darunter ist besonders seine Ansicht von der ‚Gleichen Zeit‘ grundlegend. Durch diese Zeitanstcht wird ermöglicht, das Vergessene, das Elementarische, die jeweils wichtige Eigenschaften des ‚Mythos‘ sind, in der Gegenwart wiederzubeleben und darzustellen. Diese Zeitanstcht ist auch der Faktor, der verschiedene Bereiche wie die Kunst, die Sprache und die starken Gefühle mit dem ‚Mythos‘ verbindet. Und: diese Bereiche wirken oft zusammen, wenn sie auf einen Teil des ‚Mythos‘ hinweisen. Zum Beispiel erweckt die Kunst in Kombination mit der Sprache (Literatur), oder manchmal in Form der Musik oder der Malerei, die starken Gefühle, die lange vergessen worden sind. Umgekehrt können die starken Gefühle als Umstände wirken, die in den Menschen das Verlangen zur Kunst oder Beziehungen anregen. Was Strauß unter ‚Mythos‘ versteht, könnte man als einen Komplex solcher Faktoren verstehen.

Strauß stellt diesen ‚Mythos‘ in seinen Werken auf verschiedene Weise dar. Manchmal greift er direkt auf die Geschichten oder Motive aus der Mythologie zurück, wie z. B. in *Ithaka* oder *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*. Aber viel öfter werden mythische Elemente in seinen Werken halb versteckt nur angedeutet. Dies ist der Fall bei vielen Stellen besonders in seiner essayistischen Prosa, die auf dem ersten Blick wie eine Beschreibung einer Alltagsszene aussehen, die in Wirklichkeit aber eine tiefere Deutungsebene in sich bergen. In den folgenden Kapiteln soll gezeigt werden, wie Strauß den ‚Mythos‘, den er sich vorstellt, in seiner frühen Prosa vor allem durch die Motive ‚Sprache‘ und ‚Schrift‘ darstellt. Dabei sollen seine Werke auch mit den Texten von Jacques Derrida, Jean-Jacques Rousseau und Roland Barthes verglichen werden, da zwischen ihnen bestimmte Ähnlichkeiten zu entdecken sind.

## II. Die Suche nach der ursprünglichen Sprache

Strauß greift verschiedene Behauptungen einiger wichtiger Theoretiker der Sprachwissenschaft auf, um seine Ideen von der Sprache und dem Schreiben zu entfalten, um letztlich dadurch den Lesern seine Vorstellung vom ‚Mythos‘ nahe zu bringen. Dabei stützt er sich besonders auf Denkfiguren Jacques Derridas und Jean-Jacques Rousseaus, wenn er über die Sprache und ihr Verhältnis zum ‚Mythos‘ schreibt. So soll in diesem Kapitel als Erstes die Sprachauffassungen Derridas kurz zusammengefasst werden, und darauffolgend Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zwischen seiner Sprachauffassung und der von Strauß überprüft werden. Danach soll in der frühen Prosa von Strauß nach Beispielen der vorhergehenden Feststellungen gesucht werden. Darauffolgend sollen die Sprachauffassungen Rousseaus zusammengefasst werden, und die Beispiele solcher in den frühen Prosawerken von Strauß analysiert werden.

### 1. Die Körper-Kleid Beziehung zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten

#### 1.1 Die Sprachauffassung Derridas

Auch wenn man Derrida eher zu den Philosophen als zu den Sprachwissenschaftlern zählen würde, ließ er, vor allem in seinem Frühwerk, sein großes Interesse zum Thema Sprache erkennen. In seinen Werken wie z. B. *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls* (1967), *Die Schrift und die Differenz* (1967) oder *Dissemination* (1972) entfaltete er bereits mehrere zentrale Thesen seiner Sprachauffassung. Vor allem wurde *Grammatologie* (1967) zu seinem Hauptwerk zum Thema Sprache. Grundsätzlich geht es in diesem Werk darum, Sprachauffassungen verschiedener Denker der westlichen Tradition in Zweifel zu ziehen und sie zu überprüfen. Dabei geht Derrida davon aus, dass in den westlichen Sprachauffassungen der Vergangenheit eine Überlegenheit der gesprochenen Sprache über die Schrift behauptet wird. Weiterhin weist er auf den Zusammenhang zwischen dieser Überlegenheit (Phonozentrismus) und dem weit verbreiteten Logozentrismus der westlichen Kultur hin. Die Überprüfung dieser Denkfiguren richtet sich zugleich gegen diese Zentren der westlichen Kultur.

Um zu dieser Einsicht zu kommen, beschäftigt sich Derrida zuerst mit der Beziehung



zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten. Er erklärt, dass viele Philosophen und Sprachwissenschaftler von der Existenz eines Signifikats ausgegangen sind, das wesentlich, ohne Zusammenhang mit dem Signifikanten, an sich besteht. Der Signifikant dagegen sei sozusagen nur ein Hilfsmittel, um auf dieses Wesentliche zu verweisen. Die Verknüpfung dieses Signifikats und des Signifikanten macht ein Zeichen. Derrida erklärt im folgendem, wie diese Beziehung zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten auf die Beziehung zwischen der gesprochenen Sprache und der Schrift übertragen wurde. Zuerst wurde der gesprochenen Sprache, *phone*, die Position des Signifikats zugeteilt. Derrida erklärt den Vorgang so:

„Das Zeichen muß die Einheit einer Heterogenität darstellen, denn das Signifikat (Sinn oder Ding, *noëma* oder Realität) ist nicht an sich Signifikant, Spur; sein Sinn konstituiert sich jedenfalls nicht durch sein Verhältnis zur möglichen Spur. Das formale Wesen des Signifikats ist die Präsenz, und das Privileg seiner Nähe zum Logos als *phone* ist das Privileg der Präsenz.“<sup>75</sup>

Genauso wie das Wesen des Signifikats als „Sinn oder Ding, *noëma* oder Realität“ galt, wurde die gesprochene Sprache, so Derrida, wegen ihrer Präsenz, dem Logos nahegeschrieben. Es soll schon vor langer Zeit gegolten haben, dass durch die Stimme das Innere, der Signifikat, der Sinn unmittelbar vermittelt werde. Der Schrift dagegen wurde in dieser Konstellation die Rolle des Signifikanten, also eine sekundäre Rolle, zugeschrieben. Durch eine solche Einordnung wurde laut Derrida der Schrift eine niedrigere Position als der gesprochenen Sprache zugewiesen. Er beschreibt in folgendem, wie diese Unterordnung durch das Bild einer Körper-Kleid Beziehung dargestellt wird:

Die Schrift - sinnlicher Stoff und künstliche Exteriorität - ist ein „Gewand“. Daß das gesprochene Wort ein Gewand für den Gedanken sei, wurde zuweilen bestritten, unter anderen von Husserl, Saussure und Lavelle. Hat man aber je bezweifelt, daß die Schrift das gesprochene Kleid kleide? Selbst für Saussure stellt sie ein Gewand der Perversion und der Entgleisung, der Korruption und der Verstellung dar, eine Festmaske, die es durch das gute Wort zu bannen und zu beschwören gilt: „Die Schrift (verschleiert) die Sicht der Sprache; sie ist nicht deren Einkleidung, sondern

---

<sup>75</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1983, S. 35.

ihre Verkleidung“<sup>76</sup>

Derrida behauptet, dass eine solche Rollenverteilung für die Schrift ungerechtfertigt sei und zählt einige Argumente gegen die bisher üblichen Denkfiguren auf. Es wird z. B. an dem Gedanken, dass die gesprochene Sprache wegen ihrer Präsenz dem eigentlichen Sinn unmittelbar nahe stehe, gezweifelt. Unter anderem veranschaulicht Derrida diesen Zweifel durch den Begriff *différance*, den er in *Die différance* (1968) verwendet. Dieser Begriff ist ein von ihm erfundenes Kunstwort, denn in Französisch gibt es nur das Wort *différence*, abgeleitet von dem Verb *différer* (auf Deutsch: unterscheiden, aufschieben). Derrida vertauscht absichtlich den Buchstaben e von *différence* mit einem a. Im Französischen bleibt die Aussprache aber nach wie vor gleich, so dass der Unterschied, der durch den Tausch verursacht worden ist, nur beim Lesen zu bemerken ist. Damit zeigt Derrida, dass in der gesprochenen Sprache nicht wie nach dem üblichen Glauben die Präsenz des wirklichen Sinns existiert, sondern dass es ein Verschieden-Sein und eine Aufschiebung (eben die Bedeutungen, die das Wort *différer* beinhaltet), eine Verzögerung vom Eintreten des Sinns gibt. König beschreibt diese beiden Eigenschaften der *différance* etwas genauer.

Sprache gibt es nur im Sprechen, Sprechen gibt es nur aufgrund der Sprache, die Spur der Sprache ist die Schrift. Die Bedeutung dieser Spur ist niemals präsent, denn anwesend ist sie immer zugleich abwesend. Die Differenz des Sich-Unterscheidens stellt sich als ständiges Aufschieben dar. Zwischen dem Moment des Aussprechens eines Begriffs als Differenz zu allen anderen Bedeutungen und dem Hören dieser Bedeutung gibt es notwendigerweise eine *différance* als Aufschub. Der Jetztpunkt ist immer mit Verspätung. Die *différance* selbst kann nicht mehr als Zeichen gefasst werden, da sie die Unterscheidung von Signifikat und Signifikant hervorbringt, oder diese Unterscheidung ist.<sup>77</sup>

Das heißt also, dass die gesprochene Sprache von der Bedeutung und von der Präsenz her (jeweils wegen der Verschiedenheit und der zeitlichen Aufschiebung) dem eigentlichen Sinn nicht unbedingt näher liegt als die Schrift. Somit wird ein wichtiger Grund, der zur Überlegenheit der gesprochenen Sprache gegenüber der Schrift beitrug, hinfällig.

---

<sup>76</sup> Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 62.

<sup>77</sup> Siegfried König: Jacques Derrida. Einführung und Werküberblick. [o. O.] 2017, S. 47.

Ein anderer wichtiger Begriff, der in diesem Zusammenhang auftaucht, ist die ‚Spur‘. Derrida weist darauf hin, dass das Signifikat als Sinn an sich nicht bestehen kann. Um seine Bedeutung zu erklären, muss man wieder auf ein anderes Wort verweisen. Einen solchen Vorgang beschreibt Derrida in folgenden Worten:

[...] das Anwesende wird zu Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur. Es ist nicht mehr das, worauf jede Verweisung in letzter Instanz verweist. Es wird zu einer Funktion in einer verallgemeinerten Verweisungsstruktur. Es ist Spur und Spur des Erlöschens der Spur.<sup>78</sup>

Die Verweisung auf etwas anderes geht ohne Ende immer weiter, dass es unmöglich wird, ein ursprüngliches Signifikat zu erreichen. In jedem Wort oder Zeichen bleiben am Ende nur Spuren von einem anderen übrig. Damit macht Derrida deutlich, dass für ihn so etwas wie einen ursprünglichen Sinn, der die Grundlage des Logozentrismus bildet, nicht gibt, was wiederum die Relevanz der gesprochenen Sprache, die wegen ihrer Nähe zu diesem ursprünglichen Sinn so hochgeschätzt wurde, in Frage stellt.

Dementsprechend schreibt Derrida aufgrund seiner Kritik gegen den Logozentrismus der Schrift eine andere Bedeutung zu. In *Grammatologie* erklärt er diese Ansicht über die Schrift u. a. wie folgend:

Unser bereits angedeutetes Mißtrauen gegenüber der Differenz zwischen Signifikat und Signifikant oder gegenüber der Idee des Zeichens im allgemeinen zwingt uns sogleich zu einer Präzisierung: wir mißtrauen ihm nicht von einer Instanz der anwesenden, dem Zeichen vorgängigen, äußerlichen oder übergeordneten Wahrheit, nicht von dem Ort aus, an dem es die Differenz nicht mehr gibt. Ganz im Gegenteil. Uns beschäftigt das, was im Zeichenbegriff – der außerhalb der Geschichte der Philosophie (der Präsenz) weder existiert noch je funktioniert hat – von dieser Geschichte systematisch und genealogisch bestimmt bleibt. Dies läßt den Begriff und vor allem die Arbeit der Zerlegung, ihren ‚Stil‘, naturgemäß mißverstanden und verkannt bleiben.

Die Exteriorität des Signifikanten ist die Exteriorität der Schrift im allgemeinen. Wir werden zu

---

<sup>78</sup> Jacques Derrida: Die *différance*. In: Jacques Derrida: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart 2004, S. 143.

zeigen versuchen, daß es kein sprachliches Zeichen gibt, das der Schrift vorherginge.<sup>79</sup>

Wenn man Derridas Aussage in dem letzten Satz dieses Zitats wörtlich nimmt, müsste die Schrift sogar vor der gesprochenen Sprache existieren. Aber wie es sich im weiteren Verlauf von *Grammatologie* herausstellt, ist diese Aussage nicht genealogisch gemeint. Susanne Lüdemann hat diesen Gedankengang Derridas erläutert:

„Die Schrift selbst als der Ursprung der Sprache“: Das ist natürlich keine *historische* These in dem Sinne, dass die Menschen schreiben gelernt hätten, bevor sie sprechen lernten. Der Primat oder die Vorgängigkeit der Schrift vor dem gesprochenen Wort meint vielmehr die Vorgängigkeit einer *Struktur*, nämlich der schon bekannten Differenzialität der Sprache („ohne positive Einzelglieder“), die *jeden* Signifikanten, auch das gesprochene Wort, zum Signifikanten von Signifikanten macht (und nicht von Signifikaten). Das aber macht auch das gesprochene Wort in gewisser Weise „vaterlos“: Was ich mit einem bestimmten Ausdruck sagen oder meinen kann, hängt nicht von den Intentionen meines Bewusstseins ab, sondern vom differentiellen System der sprachlichen Werte, in dem die Bedeutung eines Signifikanten nicht positiv durch ihren Inhalt, sondern negativ durch seine Beziehungen zu anderen Signifikanten bestimmt wird. Nicht das Bewusstsein ist der Ursprung des Sinns, sondern die Sprache. Nicht der Sinn geht der Artikulation voraus, sondern die (sei's auch lautlose) Artikulation dem Sinn. Das aber entspricht der klassischen Definition der Schrift. In diesem (und nur in diesem) Sinn einer *jeder einzelnen Äußerung vorausliegenden, dem Bewusstsein weitgehend entzogenen Differenzialität* kann Derrida sagen, dass die Sprache anfänglich ‚Schrift‘, dass die ‚Schrift‘ der Ursprung der Sprache ist.<sup>80</sup>

Also benutzt Derrida in diesem Kontext ‚Schrift‘ in einem viel breiterem Sinn, so dass auch die gesprochene Sprache als eine Verweisung auf etwas anderes in ihr mit einbegriffen ist. Dadurch wird nochmals, wie Lüdemann es erklärt hat, der Sonderstatus der gesprochenen Sprache bestritten sowie auch der eines ursprünglichen Sinnes.

## 1.2 Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Derrida und Strauß

---

<sup>79</sup> Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 29.

<sup>80</sup> Susanne Lüdemann: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg 2011, S. 67f.

Wenn man die Sprachauffassung von Derrida und Strauß miteinander vergleicht, fallen auf dem ersten Blick eher große Unterschiede auf als Ähnlichkeiten. Am deutlichsten bemerkbar sind die jeweils verschiedenen Einstellungen der beiden zum Ursprünglichen. Wie man bei der Überprüfung von Derridas Sprachauffassung schon feststellen konnte, gründet sich seine Sprachauffassung vom Anfang an auf den Zweifel an einem wirklich fassbaren Ursprung, an einem Logos. Zum Beispiel erklärt er in *Grammatologie*:

Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, *von Anfang, von Beginn des Spieles an*. Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen.<sup>81</sup>

Wenn es für Derrida „von Anfang, von Beginn des Spieles an“ nur das „Spiel aufeinander verweisender Signifikanten“ gibt, kann es für ihn auch kein festes, ursprüngliches Signifikat geben, weil ein solches während des Spiels der Verweisungen sich in einen weiteren Signifikanten auflösen würde. Strauß dagegen geht grundsätzlich davon aus, dass es so etwas wie einen Ursprung (etwa das Mythische), gibt.<sup>82</sup> Auch meint er, wie im ersten Kapitel gezeigt wurde, dass es möglich ist, das Mythische zumindest teilweise in der Gegenwart wiederzubeleben.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 17.

<sup>82</sup> Es ist ein ähnlicher Unterschied wie der zwischen den Denkfiguren von Derrida und Steiner, dessen Begriff Realpräsenz Strauß aufgenommen hat. Parry erklärt den Unterschied folgendermaßen: „Wichtig in Steiners Argumentation ist die Beobachtung, daß keine noch so gründliche linguistische Theorie in der Lage ist, auch nur die Bedeutung von recht einfachen Sätzen in allen Nuancen vollständig zu erfassen, von literarischen Werken ganz zu schweigen. Soweit läuft der Gedankengang in gewissem Maße parallel zur Offenheit des Poststrukturalismus. Aber Steiner polemisiert mit großer Vehemenz gegen diesen, insbesondere gegen die dekonstruktivistischen Verfahren Jacques Derridas. Wo Derrida in der unendlichen Verschiebung von Sinn Wiederholungen der fundamentalen Abwesenheit sieht – der Abwesenheit des Bezeichneten vom Zeichen – sieht Steiner in der letzten Inkommensurabilität die Anwesenheit des Anderen, die reale Gegenwart Gottes.“ Parry: *Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart*, a. a. O., S. 60f.

<sup>83</sup> Dementsprechend schreibt Windrich: „Daß Strauß die Kunst und die Möglichkeit für wahrer als alle Wirklichkeit erachtet, hat sich im Laufe der Untersuchung als eines der Leitmotive seines Denkens herausgestellt. Mit diesem Gedanken läßt sich aber erklären, weshalb man seinem Werk mit streng dekonstruktivistischen Analysen niemals gerecht werden kann. Seine Schriften zielen nicht darauf ab, die bei der Genese der Bedeutung entstehenden Aporien aufzudecken und den Sinn als sekundären Effekt im Spiel der Signifikanten zu entlarven. Zwar trachten auch sie danach, die Ebene der identifizierbaren Semantik zu verlassen; dies geschieht jedoch im Zuge des Versuchs, deine dahinterliegende tiefere Wahrheit ahnbar werden zu lassen. [...] Jene tiefere Wahrheit, das bliebe noch hinzuzufügen, gehört gleichsam den Abgründen der Sprache an. Wie bereits erklärt wurde, beruhen Strauß' philosophische und poetologische Ansätze – anders als im Poststrukturalismus oder in der Kritischen Theorie – nicht auf der Negation, sondern auf der Bejahung der

Ein anderer Unterschied, der sehr heraussticht, ist die Haltung von Derrida und Strauß gegenüber dem Phonozentrismus. Derrida entdeckt eine Verbindung zwischen dem Logozentrismus und dem Phonozentrismus und zeigt sich kritisch gegen diese beiden Tendenzen, die seiner Ansicht nach die Kultur und Tradition der westlichen Welt von der Antike bis zur Gegenwart dominiert haben. Zugleich präsentiert er sozusagen eine neue Deutungsweise der Schrift und relativiert die Dominanz des Phonozentrismus. Über Strauß dagegen könnte man fast sagen, dass er an der phonozentrischen Weltansicht festhält, obwohl ihm Derridas Sprachauffassungen sehr gut bekannt zu sein scheinen. Oft wird in vielen seiner Werke das Ohr, vor allen anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten, als das wichtige Organ besonders betont, und der Akt des auf etwas Zuhörens spielt auch eine wichtige Rolle.<sup>84</sup> Ein anderes Motiv, das auf eine ähnliche Weise auf die phonozentrische Tendenz von Strauß hinweist, ist das Telefon. In mehreren Werken erhalten die Figuren Telefonanrufe, die meistens unerwartet, und dazu manchmal sogar von einer unbekannten Person, kommen. Oft haben diese Anrufe auf dem ersten Blick entweder einen sehr normalen, alltäglichen Inhalt oder einen Inhalt, der schwerlich einen Sinn zu machen scheint. Aber diese Gespräche haben, wie bei vielen anderen ähnlichen Handlungen von Strauß, meistens einen tiefgreifenden Sinn, der auf das Mythische hinweist, das doch noch in den Alltag des Gegenwartsmenschen eingedrungen ist.<sup>85</sup> In gewisser Hinsicht entspricht diese phonozentrische Tendenz bei Strauß der Sprachauffassung von Rousseau, von der noch die Rede sein wird. Das unterscheidet ihn von Derrida, der Rousseaus *Essay über den Ursprung der Sprachen* in der *Grammatologie* kritisch hinterfragt.

Aber trotz solcher deutlichen Unterschiede gibt es auch Ähnlichkeiten zwischen Derrida und Strauß, und zwar mehr, als man auf dem ersten Blick erwartet. Manchmal kann man diese Ähnlichkeiten gerade in den Punkten entdecken, wo sie sich deutlich unterschieden haben.

Eine Ähnlichkeit kann man bei ihren Ansichten über einen Ursprung finden. Außer in seinen ästhetischen, theoretischen Texten werden die Gedanken von Strauß über einen Ursprung

---

sprachlichen Überlieferung.“ Windrich, a. a. O., S. 200.

<sup>84</sup> Zum Beispiel kann man im ersten Kapitel ‚Paare‘ von *Paare, Passanten* gleich mehrere Beispiele dazu finden. Schon in der ersten Geschichte des Buches geht es ums Stillwerden und Aufhorchen.

<sup>85</sup> Als ein Beispiel in seinen späteren Werken könnte man eine Szene vom *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* zählen. Der Leser erzählt der Hermetia, was er während eines Urlaubs in Spanien erfahren hatte. Damals rief er von einer Telefonzelle seine damalige Geliebte an, verführt aber gleichzeitig eine junge Frau aus dem Ort und bringt sie dazu, mit ihm eine sexuelle Handlung zu beginnen, während er noch mit der Geliebten telefoniert, die auch erregt scheint. Nachdem er auflegt, tauschen sie die Rollen, so dass nun die junge Frau ihre Freundin anruft, die wiederum von dem Akt der beiden erregt wird. Somit wird die Telefonzelle ein Ort, wo die elementare Triebkraft wütet und über das Telefon weiterverbreitet wird.

besonders in *Beginnlosigkeit* entfaltet. Widersprüchlich zu ihrem eigenen Titel geht es in dieser Textsammlung, die meistens aus essayistischen Texten und Aphorismen besteht, immer wieder um den Anfang vom Ganzen. Arend fasst den Kern des Werkes so zusammen:

In *Beginnlosigkeit* geht es nun im Besonderen um den Anfang vom Ganzen, der einerseits in physikalischen Theorien untersucht wird, andererseits in den Mythen der Menschen eine Rolle spielt. Es gibt nun die Möglichkeit, dass die wissenschaftliche Theorie mit dem Mythos übereinstimmt; beide Ideen können sich aber auch widersprechen. Und der Erzähler weist nun derjenigen Idee die höhere Bedeutung für den Menschen zu, die dem Menschen nützlich sei: „Die Schönheit einer Idee ist für Seele und Geist ebenso nützlich wie die rationale Erkenntnis für den Umgang mit dem Organismus.“ Und für den Mythos des Beginns behauptet der Erzähler diese Notwendigkeit für den Menschen. Um das Ganze in einem Bild auszudrücken, ist der Beginn nicht, wie es sich im modernen Denken festgesetzt hat, darstellbar als Anfangspunkt einer Linie, sondern der Beginn ist ein diffuser Fleck, der nicht klar umrissen werden kann, weil er sich ständig wieder auflöst. Dieses Auflösen aber ist das Ende des Denkens von einem Anfang aus. An dieser Stelle kommt nun das Denken des Poeten wieder überein mit einer Theorie aus der Physik, die den Anfang abstreitet.<sup>86</sup>

Wenn man aufgrund dieser Analyse die Denkfiguren von Derrida und Strauß über das Ursprüngliche vergleicht, weisen die beiden doch eine unerwartete Ähnlichkeit auf. Besonders die Beobachtung, dass bei Strauß der Beginn kein „Anfangspunkt einer Linie“ ist, sondern „ein diffuser Fleck, der nicht klar umrissen werden kann, weil er sich ständig auflöst“, entspricht dem Konzept des Ursprünglichen in der Sprachauffassung Derridas. Es muss aber auch klargestellt werden, dass trotz dieser Ähnlichkeit in den Denkfiguren über das Ursprüngliche grundsätzliche Unterschiede zwischen beiden bestehen. Derrida deutet diesen Zustand der Auflösung (der für ihn durch das unendliche Spiel der Verweisungen der Signifikanten erreicht wird) so, dass seiner Ansicht nach kein greifbarer Ursprung existiert, wogegen Strauß in diesem Zustand einen Komplex verschiedener Faktoren sieht, den er als „Fleck“ bezeichnet. Dabei ist für Strauß dieser „Fleck“, wie schon festgestellt, nicht mehr ein Anfangspunkt im herkömmlichen Sinne wie z. B. beim Logozentrismus („Dieses Auflösen aber ist das Ende des Denkens von einem Anfang aus“). Wenn man die Aspekte der Zeit von

---

<sup>86</sup> Arend: Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994, a. a. O., S. 193.

diesem „Fleck“ beachtet, wird es anschaulicher, dass Strauß diesen Zustand des Ursprünglichen mit seinem Mythos Konzept gleichsetzt. An einer Stelle in *Beginnlosigkeit* heißt es nämlich:

„All nicht erschaffbar, nicht zerstörbar. Geweb Gewog Gewalt. Kein Anfang, kein Ende. Die Metapher des Ersten und Einzigen, ‚Singularität‘, schwindet wie jede andere auch. Kommen und Gehen, Flecken und Hupfer, Wolken und Nebel. Fluktuationen. Nichts beginnt, alles schwebt und weilt. Steady state. Raubt man Gott den Anfang, so bekräftigt man doch nur sein Immerdar! Ewigkeit als das einzige metaphernlose Absolutum. Nicht umbenennbar. Weder durch Das Nichts noch durch Das All. Nicht im Anfang schuf Gott den Anfang, sondern irgendwann. Oder er schuf nie: er ließ geschehen. Er hinderte nicht“ [...] So nicht? Wie denn? Aus bewegtem Immerdar. In Tupfern und Hupfern, blobs and hops, in Fluktuationen und Schleifen... (B 7)

Die aufgezählten Zusammensetzungen der Wörter wie „Kommen und Gehen“, „Flecken und Hupfer“ und „Fluktuationen und Schleifen“, und besonders der Kommentar des Erzählers, „(A)us bewegtem Immerdar“ erinnern sehr stark an das zeitliche Konzept des ‚Mythos‘ bei Strauß, ‚die Gleiche Zeit‘, die im ersten Kapitel schon vorgestellt wurde. Dazu kommt noch, dass verschiedene Faktoren des ‚Mythischen‘ von Strauß auch zu den Faktoren des ‚Flecks‘ gezählt werden können. Arend erklärt dies wie folgend:

Subsumiert unter diese Symbolik werden die Liebe und das Gesicht, die ebenfalls als Fleck bezeichnet werden. Liebe und Begierde sind Bilder für die Erkenntnismöglichkeit im Sinne des Flecks, weil Begierde damit verbunden wird, dass man einen anderen in seiner Nacktheit erblickt. Ein Versehen ist der Grund für das Begehren und ein Moment einer heftigen Gegenwärtigkeit, die aber aufgelöst wird, sobald eine Liebes-Geschichte beginnt. Nur in dem Augenblick, in dem die Linearität der Zeit aufgehoben wird, sind Liebe und Erkenntnis möglich, da in dem Augenblick des Begehrens die Idee und die Körperlichkeit des anderen zusammenfinden. Diesen Zustand könnte man dann mit dem Fleck parallelisieren.<sup>87</sup>

Man könnte also die Berührungspunkte zwischen Derrida und Strauß in der Ansicht über den

---

<sup>87</sup> Arend: *Mythischer Realismus* – Botho Strauß’ Werk von 1963 bis 1994, a. a. O., S. 194.



Zustand des Ursprünglichen so zusammenfassen, dass es eine Ähnlichkeit im Ansatzpunkt gibt, dass aber Derridas Beginnlosigkeit bei Strauß durch ein Konzept von ‚Mythos‘ abgelöst wird.

Von der ersten Ähnlichkeit zwischen Derrida und Strauß leitet sich eine zweite ab. Derrida folgert aus der Unerreichbarkeit eines Ursprungs, dass nur ‚Spuren‘ verbleiben, die unendlich weiter auf den nächsten Signifikanten verweisen. Dabei steht eher die Unerreichbarkeit eines Ursprungs im Mittelpunkt als die unzähligen ‚Spuren‘, die überall zu finden sind. Auch bei Strauß kann man ein ähnliches Konzept entdecken. Der Erzähler in *Beginnlosigkeit* macht z. B. eine ähnliche Beobachtung:

Der Mythos webt sein Wissen über unseren Köpfen fort – jedem gehört eine Herkunft aus Dunkelheit. Irgendwo ist deine Sage schon, und schon beendet. Das selbstbestimmte Individuum ist die frechste Lüge der Vernunft. [...] Die Geschichte ist offen, der Mythos geschlossen. Man sagt, er endet mit Göttersturz, mit Geschichtsbeginn. Er endete aber nicht, er ging nur zu Bruch. Überall in der Noosphäre treiben seine Trümmer auf verschiedenen Ringbahnen. Man muß die Orbits wählen. Die Dinge sind zerkleinert, doch auf ihrer Umlaufbahn kreisen sie in kleiner Ewigkeit. (B109f.)

Der Mythos ist demnach nicht ganz erloschen, sondern hat sich weiter in Form kleiner „Trümmer“ erhalten. Da diese „Trümmer“, auch wenn zerkleinert, „in kleiner Ewigkeit“ weiter bestehen, verweisen sie bis zur Gegenwart immer noch auf etwas, was vor den Trümmern in einer vollkommeneren Form existierte. So kann man die ‚Spur‘ bei Derrida mit diesen „Trümmern“ vergleichen. Trotz der Ähnlichkeit in der Struktur in den jeweiligen Konzepten gibt es doch auffallende Unterschiede. Bei Derrida diene die ‚Spur‘ als Schlussfolgerung und Beweis, dass man einen greifbaren Anfangspunkt unmöglich erreichen kann. Bei Strauß wirken die „Trümmer“ genau in die umgekehrte Richtung. Durch ihre Existenz zeigen sie, dass etwas Ursprüngliches in ihnen weiterlebt, und verweisen auf das Mythische, von dem sie sich abgeleitet haben. Wenn es diese Hinweise, die bei Strauß in der Sprache, in der Kunst oder in den starken Gefühlen wie die Liebe erhalten sind, nicht gäbe, wäre auch sein ästhetisches Prinzip der Anamnesis von Anfang an nicht möglich.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Dementsprechend fasst Gottwald anhand desselben Zitats aus *Beginnlosigkeit* ihre Ansicht zu Strauß' Mythos-

Dass Strauß, wie oben erwähnt, in vieler Hinsicht phonozentrisch zu denken scheint, und dass er diese Tendenz auch noch dazu benutzt, um auf das Mythische zu verweisen, ist wahrscheinlich dem Einfluss Derridas zu verdanken, da Derrida derjenige ist, der zum ersten Mal gründlich auf die lang erhaltene Tradition der westlichen Kultur, den Phonozentrismus mit dem Logos und dem Ursprünglichen zu verbinden, hingewiesen hat. Auch in diesem Fall ist es so, dass Strauß nur die Grundstruktur Derridas (allerdings kritisch) übernimmt, diese aber für einen entgegengesetzten Zweck einsetzt.

So lautet auch die Zusammenfassung. Man kann in verschiedenen Aspekten Ähnlichkeiten zwischen den Sprachauffassungen von Derrida und Strauß entdecken. Aber bei näherer Beobachtung stellt sich heraus, dass Strauß zwar die Ansichten Derridas als Ansatzpunkte übernimmt, aber am Ende daraus eine eigene Logik entwickelt, um auf diese Weise auf das Mythische hinzuweisen. In der folgenden Textanalyse soll überprüft werden, ob diese Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den jeweiligen Denkfiguren innerhalb der frühen Prosa von Strauß tatsächlich zu entdecken sind.

### 1.3. Spuren Derridas - *Marlenes Schwester*

Den Einfluss der Sprachauffassung Derridas kann man an mehreren Stellen von Strauß' früher Prosa entdecken. Allerdings hat Strauß auch bei diesen Beispielen die Grundideen der Sprachauffassung Derridas zugunsten seiner eigenen Denkfigur des ‚Mythos‘ umgeformt. Unter anderem zeigen sich die Spuren solcher Veränderungen in der Erzählung *Marlenes Schwester* (1975).

Der Aufbau dieser Erzählung ist sehr kompliziert, sodass man auf große Schwierigkeiten stößt, sich als Leser einen Überblick der Handlung zu verschaffen. Der Sinn einzelner Passagen sowie der logische Zusammenhang zwischen ihnen bleiben meistens unklar. Es wird an mehreren Stellen nicht deutlich, wer über wen erzählt. Zwar ist an vielen Stellen

---

Begriff zusammen: „Der „Mythos“ erscheint hier als grundlegende geistige Form menschlicher Kultur, die – als Archetypus oder überindividuelle Mentalitätsstruktur (im Sinne von Levi-Strauss oder Foucault) – dem Individuum ungeachtet kultureller Umbrüche wie der Aufklärung ihren Stempel aufdrückt, daher auch nach der Aufklärung nicht überholt ist, sondern einer neuen Art von Benutzung harrt. Dies betrifft (neben den im wiedererstandenen Subjekt wurzelnden Bereichen der schöpferischen Kraft, der Kunst bzw. Poesie, der Sprache, der Sexualität bzw. Erotik) die auch „nach“ Vollzug von Aufklärung in mythische Nebel gehüllten Bereiche des Anfangs bzw. des Endes (sowohl des Individuums als auch der Geschichte als desjenigen Bereichs, der im späten 20. Jahrhundert am stärksten mythisierende Besetzungen ermöglicht).“ Gottwald, a. a. O., S. 122.

eindeutig Marlenes Schwester die Erzählerin, und an vielen anderen Stellen ist es ein allwissender Erzähler, der die Handlung beschreibt. Aber es gibt auch Passagen, wo das Subjekt der ganzen Passage nur aus Personalpronomen besteht. Da wird es manchmal schwierig, ganz auszuschließen, dass die erzählende Stimme vielleicht eine andere Person, vor allem z. B. Marlene, die in dieser Erzählung auch eine sehr wichtige Rolle spielt, sein könnte.

Trotz solcher verwirrenden Ausgangspunkte kann man aufgrund der Ortsnamen in dieser Erzählung doch noch einigermaßen die Abfolge des ganzen Geschehens rekonstruieren. Am Anfang des zweiten Kapitels wird erwähnt, dass nach einem Streit die gemeinsame Sommerreise von Marlene und ihrer Schwester „auf dem Bahnhof in Nîmes abgebrochen werden“ (MS 14f.) sollte. Dann steigt Marlenes Schwester in „einen überfüllten Kurswagen nach Paris“ (MS 16), um für eine Weile in der Wohnung Juliens, eines gemeinsamen Freunds der Schwestern, Zuflucht zu finden. Am Ende des Kapitels erfährt man, dass Marlenes Schwester wieder auf „der Fahrt nach Aschaffenburg“ (MS 33) sei. Im ersten Kapitel kann man feststellen, dass die Erzählerin, vermutlich Marlenes Schwester, zuletzt eben „in einer Landkommune in der Nähe von Aschaffenburg“ (MS 8) wohnte. Weiter wird im dritten Kapitel erzählt, wie Marlenes Schwester nach einem Traum in Panik gerät, „daß Marlene etwas zugestoßen sei, daß der stupide Zufall sie vor eine Basler Straßenbahn geschleudert habe, daß Marlene längst tot sei...“ (MS 36). Gleich daraufhin löst Marlenes Schwester im vierten Kapitel „eine Fahrkarte nach Basel“ (MS 37). Es wäre also möglich, davon auszugehen, dass die kleinen Passagen in den Kapiteln sich während des Aufenthalts in den jeweiligen Orten abgespielt haben. Aber aus zwei Gründen kann man sich auf diese Ortsangaben als Maßstäbe zur Orientierung in *Marlenes Schwester* nicht verlassen.

Der erste Grund ist der Aspekt der Zeit in dieser Erzählung. Bei den Zeitangaben in *Marlenes Schwester* wird es etwas schwieriger, sich einen deutlichen Überblick zu verschaffen als bei den Ortsangaben. Sicher gibt es eine gewisse chronologische Entwicklung in der Handlung, die durch die Altersangaben der Schwestern erkennbar wird. An der Stelle, wo Herr und Frau Holzer sich entschließen, Marlene zu adoptieren, erfährt man, dass Marlene zu diesem Zeitpunkt neunundzwanzig Jahre alt ist. Auch das Alter ihrer Schwester wird erwähnt: „Ihre um neun Jahre ältere Schwester hatte sie zum ersten Mal gesehen, als sie dreizehn war“ (MS 24). Also muss Marlenes Schwester zum Zeitpunkt der Adoption achtunddreißig Jahre alt sein. Da im ersten Kapitel das Alter der Person, die vermutlich Marlenes Schwester ist, als

achtunddreißig angegeben wird,<sup>89</sup> fällt Marlenes Adoption in die Gegenwart der Erzählung.<sup>90</sup> Zugleich gibt es aber neben diesem chronologischen Zeitverlauf auch eine Zeit, die sich wiederholt. Als ob man die Uhrfeder wieder aufziehen würde, kommt in dieser Erzählung der Satz „Sie versuchte es noch einmal“ mehrere Male vor. Diese Mischung der linearen und der zyklischen Zeit zeigt, dass bei Strauß schon zu Beginn seiner Laufbahn als Schriftsteller ein Zeitkonzept der ‚Gleichen Zeit‘ vorhanden war. Aufgrund dieses Zeitkonzepts wird es für Strauß möglich, wie in seinen späteren Werken (wie z. B. in *Der junge Mann*), die logische Reihenfolge der Handlungen durcheinander zu mischen und die Grenzen der Realität zu überschreiten.

Diese Sprünge in der Logik sind der zweite Grund, die den Aufbau eines verlässlichen chronologisch geordneten Handlungsverlaufs verhindern. Schon dass Wörter wie „Halbschlaf“ (MS 7), „Halbtraum“ (MS 9), „Geträumt“ (MS 13), „wieder zu Sinnen käme“ (MS 14) oder „Schlummer“ (MS 16) benutzt werden, um den Zustand des Erzählers zu beschreiben, erweckt den Eindruck, dass sich die Handlung in diesem Werk vielleicht auf einer surrealen Ebene abspielen könnte.<sup>91</sup> Auch heißt es z. B. im vierten Kapitel, gleich nach

---

<sup>89</sup> „Achtunddreißig Jahre alt, ehemals Deutschlehrerin, zuletzt wohnhaft in einer Landkommune in der Nähe von Aschaffenburg“ (MS 8)

<sup>90</sup> Diese Stelle mit den Altersangaben ist auch die Stelle, die die meisten Informationen über die Beziehungen zwischen den wichtigen Figuren der Erzählung liefert. Zum Zeitpunkt der ersten Bekanntschaft war Marlene dreizehn. Weil Marlenes Schwester neun Jahre älter ist, war sie damals zweiundzwanzig. Da eine von den Schwestern bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr wegen des kranken Bluts in Amerika aufgewachsen ist und erst danach zum Studium nach Deutschland kommt, liegt es nahe, dass Marlenes Schwester an der Blutkrankheit litt. Es wird auch erwähnt, dass der Vater von Marlenes Schwester zum Zeitpunkt ihrer Einreise in Deutschland schon gestorben ist und ihre Mutter indolent geworden ist. Die Beziehung zwischen Marlenes Schwester und Herr und Frau Holzer dagegen, die man mit den Eltern von Marlenes Schwester verwechseln könnte, wird nirgends eindeutig erwähnt. Eine Geschwisterbeziehung zwischen Marlene und Marlenes Schwester ist schon vor der Adoption vorhanden, wie man an einer anderen Stelle der Erzählung erkennen kann: „Marlene war damals Ende zwanzig, und ihr Übermut galt mir allein, mir, der Schwester.“ (MS 11) Diese Möglichkeit einer schicksalhaften Verbindung wird durch mehrere Stellen in *Marlenes Schwester* betont. Zum Beispiel heißt es an einer Stelle: „Während der Autofahrt lehnte Marlene, die neben dem Fahrer saß, ihren Kopf zurück in die Nackenstütze. Ihre Schwester, hinter ihr auf dem Rücksitz, hatte sich vorgebeugt und die Stirn gegen das Polster der Nackenstütze gedrückt. In dieser Haltung verkörperten sie, ohne es zu wissen, ein letztes Bild von müder, naturergebener Unzertrennlichkeit“ (MS 15). An einer anderen Stelle beschwört Julien „die leibhaftige Undenkbarkeit ihrer Trennung“ (MS 20) und sagt: „Ich glaube an eine lebendige Konstruktion des Zusammenhalts, die euer gemeinsames Leben wie eine biologische Spur, wie ein Kind, wie das Netz einer Spinne erzeugt hat und die fortan mit unnachgiebiger Ordnungsgewalt über euch herrscht. Da gibt es kein Entkommen!“ (MS 20)

<sup>91</sup> In einem Artikel über *Marlenes Schwester* und *Theorie der Drohung* interpretiert Michaelis die häufigen Grenzzustände zwischen Schlaf und Erwachen als eine Absicht des Autors, gestörte Beziehungen zu beschreiben. Er schreibt: „Nervöse Reizbarkeit des Stils dient in beiden Fällen [*Marlenes Schwester* und *Theorie der Drohung*] dem Ausdruck gestörter Beziehungen von Menschen zur wirklichen Welt, zu anderen Menschen, zu sich selber. Es ist kein Zufall, daß Strauß seine Gestalten immer wieder „kurz vor dem Einschlafen“ oder im Halbschlaf zeigt. Wie die Erzählungen angesiedelt sind an der Grenze zwischen Tag und Traum, taumeln die Figuren im überreizten Dämmerzustand zwischen Schlaf und Erwachen, der andere als nur sinnliche oder gedankliche Wahrnehmung schenkt. [...] Weltinnenräume werden einen Augenaufschlag lang geöffnet und

einem fehlgeschlagenen Selbstmordversuch im vorigen Kapitel: „Schneller muß ich sein als die Kugel, die durch den Kopf jagt“ (MS 36). So wird der Leser unsicher, ob der Selbstmordversuch wirklich gescheitert ist, und der folgende Inhalt nicht vielleicht die letzten Gedanken des Erzählers sein könnte. Ein noch wichtigeres Beispiel bietet die Bekanntschaft zwischen Marlenes Schwester und Michel. Im sechsten Kapitel, ganz am Ende der Erzählung, wird geschildert, wie Julien der Schwester Marlenes Michel vorstellt. Es scheint ziemlich sicher zu sein, dass dieses Treffen zeitlich nach dem Vorfall im fünften Kapitel (Ort: Basel) stattfindet, denn die Wohngemeinschaft und die Wohnungssuche, die im Kapitel 5 erwähnt werden, werden hier wieder aufgenommen. Julien hatte seine Geschichte von der Vampirgesellschaft, in der Michel vorkommt, eindeutig in Paris erzählt. Dieses erste Treffen zwischen Marlenes Schwester und Michel wurde aber, und zwar mit exakt denselben Sätzen, schon im ersten Kapitel beschrieben, also vermutlich zu der Zeit, wo Marlenes Schwester sich noch in einer Landkommune in der Nähe von Aschaffenburg aufhielt. Dadurch könnte die Übereinstimmung zwischen den zeitlichen und örtlichen Angaben nicht mehr aufrecht gehalten werden. Auch als Marlenes Schwester Juliens Wohnung in Paris aufsucht, wird angedeutet, dass sie Michel schon kennt: „Michel war auf einer Redaktionskonferenz und wollte angeblich erst am frühen Abend zurückkommen“ (MS 18). Dabei hätte er ihr eigentlich zu diesem Zeitpunkt unbekannt sein müssen. Eine mögliche Erklärung unter mehreren wäre eine Stelle in der Anfangspassage des dritten Kapitels:

Sie fühlte sich zu erschöpft, um aus dem Halbschlaf herauszukommen. Ihr war, als habe sie in der letzten Stunde alles geträumt, was in ihrem Kopf hauste, alles zugleich. (MS 34)

Es könnte also sein, dass Marlenes Schwester nach dem Prinzip der ‚Gleichen Zeit‘ das Treffen schon im Voraus erlebt hat. Eine andere mögliche Erklärung wäre, dass die Beschreibung des Treffens zwischen Marlenes Schwester und Michel im ersten Kapitel eine Rückblende ist. Dann könnte es sein, dass zeitlich zum Ende dieser Erzählung der Anfang der Erzählung folgt. Somit hätte Marlenes Schwester die Wohngemeinschaft mit Julien und Marlene geteilt, sich dann aber in die Landkommune in der Nähe Aschaffenburgs zurückgezogen. Eine vollständig sichere Erklärung, die eine ganz klare Übersicht der

---

stürzen zusammen, die Personen in ihrer Identität zerstörend.“ Rolf Michaelis: Stimmen – Meer im Kopf. Zu *Marlenes Schwester*. In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen. München 1987, S. 229.

Handlung ermöglicht, bietet Strauß nicht an, genauso wie bei all den Werken, die er später schreiben wird.

Wie bei anderen Werken von Strauß, die mehrere verschiedene Themen beinhalten, ist auch *Marlenes Schwester* ein sehr facettenreiches Werk. Ein auffallendes Sujet ist, wie Arend sehr plausibel erläutert hatte, die Identitätsfrage.

Die zentrale Problemstellung des Textes besteht in der Identitätsunsicherheit der handelnden Personen, insbesondere von Marlenes Schwester. Die Figuren versuchen Identität zu finden, indem sie im wahrsten Sinne des Wortes die anderen aussaugen. Marlenes Schwester kann sich nur über ihre Schwester definieren, indem sie sie nachahmt, ihre Kleider trägt und sogar deren Freunde zu den eigenen macht. Am Ende weiß der Rezipient nicht, ob die handelnde Person nicht lediglich eine leere oder tote Hülle ist. Wesentliche Aspekte des Textes sind die Suche nach Identität bei den einzelnen Figuren und die Schwierigkeiten der Figuren und des Lesers Erkenntnisse zu gewinnen.<sup>92</sup>

Laut Arends Analyse soll Marlenes Schwester eine Verwandlung zum Vampir bevorstehen, nachdem die Vampirgeschichte der Binnenerzählung am Ende des Werkes auf die Ebene der Rahmenerzählung steigt.<sup>93</sup> Diese Darstellung der bevorstehenden Verwandlung erfolge wegen der zeitlichen Verschiebung des Werkes am Anfang der Erzählung. Zusammengefasst wäre also diese Erzählung eine Geschichte über den Verlust einer ursprünglichen Identität und die Aufnahme einer anderen.

Es gibt aber eine weitere Deutungsebene, die auf dieser Konstellation aufgebaut werden kann. Einige Hinweise deuten an, dass in dieser Geschichte das Thema der Sprache verhandelt wird. Dies kann man besonders in den Beschreibungen von Marlene, ihrer Schwester und der Beziehung zwischen den beiden entdecken. Marlene wird grundsätzlich aus der Sicht ihrer Schwester beschrieben. Die wohl mit Absicht übertriebenen Sätze wie „Marlenes gnädige Darreichung. Marlenes unerforschte Schönheit“ (MS 9) oder „Marlene war damals Ende zwanzig, und ihr Übermut galt mir allein, mir, der Schwester“ (MS 11) weisen darauf hin, dass Marlenes Schwester in der Beziehung zwischen ihr und Marlene ein Gefühl der Unterlegenheit hegt. Dabei kann man an einer anderen Stelle erkennen, dass auch Marlene

---

<sup>92</sup> Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 37.

<sup>93</sup> Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 36.

ein ähnliches Gefühl ihrer Schwester gegenüber empfindet.

Marlene zwingt ihre Schwester, in das feste Versprechen einzuwilligen, daß es zwischen ihnen in Zukunft keine Begegnungen, keine Briefe, keine Telefonate geben werde. Das Leben der Schwester neben dem ihren, in dieser schwirrenden Zwei-Personen-Wahn-Welt, so hatte sie gesagt, liefe unabänderlich auf die Unterdrückung, die Zerstörung ihrer eigenen, ohnehin schwächtigen Existenz hinaus. ‚So lieb du es auch meinst mit mir.‘ (MS 15)

Obwohl also eine gewisse Ebenbürtigkeit in der Beziehung zwischen den beiden vorhanden ist, bleibt Marlenes Schwester durchweg abhängig von Marlene. An dieser Stelle kann man die ganze Konstellation der Identitätskrise und der abhängigen Identität als Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat lesen. Es ergibt sich nämlich ein neuer Sinn in der ganzen Geschichte, wenn man Marlene als ein Abbild des Signifikats annimmt und Marlenes Schwester als eins des Signifikanten. Dass Marlenes Schwester nie mit ihrem eigenen Namen genannt wird und nur durch die Beziehung zu ihrer Schwester definiert wird, entspricht dem allgemeinen Status des Signifikanten, der immer nur als ein Verweis auf dem Signifikat existiert. Auch wenn die Beziehung zwischen Marlene (dem Signifikat) und ihrer Schwester (dem Signifikanten) auf dem ersten Blick unzertrennbar scheint, wird von beiden Seiten aus wiederholt versucht, sich von der anderen zu befreien<sup>94</sup>, was an die arbiträre Beziehung zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten erinnert.<sup>95</sup> Man kann diese Beziehung der Schwestern, die zwischen sich und der anderen sehr wohl eine Verbindung spüren, aber sich zugleich trotzdem voneinander distanzieren wollen, als eine Widerspiegelung Derridas sehen, der eine einseitige, absolute Abhängigkeit des Signifikanten (stellvertretend durch die Schrift) vom Signifikat (stellvertretend durch die gesprochene Sprache) verneinte. Obwohl Strauß einsieht, dass in der Beziehung zwischen dem

---

<sup>94</sup> Zum Beispiel heißt es an der Stelle, nachdem Julien beschwört, es gäbe kein Entkommen von der Geschwisterbeziehung: „Oh, sagte sie überrascht, da gibt es kein Entkommen? Als wäre nicht gerade das das Ziel ihrer Wünsche.“ (MS 20) Auch Marlene zwingt ihrer Schwester ein Versprechen ab, nach ihrer Trennung auf keine Weise wieder Kontakt aufzunehmen.

<sup>95</sup> Mehrere Beispiele in *Marlenes Schwester* weisen auf die willkürliche Zusammensetzung zwischen dem Wesentlichen und seinen Namen hin. So wird gleich in zwei aufeinander folgenden Passagen geschildert, wie Marlene geläufige Wörter einfach anders bezeichnet und sie so „veralbert[e]“ (MS 11). Ein anderes Beispiel findet sich nach der Trennung von Marlene und ihrer Schwester. Marlenes Schwester kehrt in die Wohnung von Julien ein, wo auf sie ein Mädchen trifft. Obwohl das Mädchen einen anderen Namen hat (ihre Eltern sind auf einer Urlaubsreise und haben es Julien anvertraut), besteht es darauf, während ihrer Zeit bei Julien mit dem Jungennamen ‚Max‘ genannt zu werden. (MS 17)

Signifikanten und dem Signifikat ein solcher Aspekt existiert, ist seine Position zu diesem Thema ambivalent. Wie man später erkennen wird, ist für ihn die Möglichkeit, durch die Verbindung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat einen Weg von der Gegenwart zum Mythischen zu entdecken, wichtig. Daher muss für Strauß zwischen den beiden Schwestern (Signifikant und Signifikat), trotz ihrer Neigung zu einer Trennung, zugleich eine gewisse Unzertrennlichkeit aufrecht gehalten werden.

Einzeln betrachtet wird Marlene so etwas wie ein Charakter des Ursprünglichen oder ein Verlangen zum Ursprünglichen zugeschrieben, während Marlenes Schwester so etwas wie ein sekundärer Charakter zugeschrieben wird.<sup>96</sup> An einer Stelle heißt es, dass Marlene „unermüdlich auf der Suche nach dem verschollenen Ausdruck für ein Gefühl, das älter war als die Menschheit“ (MS 10), sei. Ein „Gefühl, das älter war als die Menschheit“ entspricht dem Begriff des ‚Mythischen‘, weil auch der Mythos bei Strauß ein vorzeitliches Ursprüngliches ist, das in der Gegenwart ‚verschollen‘ scheint. Außerdem wird erwähnt, dass Marlene eine sehr aufmerksame Zuhörerin sei.<sup>97</sup> Julien, der ihr oft Geschichten erzählt haben soll, soll nun, ungeachtet seiner Erzähllust, nicht mehr seinem „Jugendwunsch, ein Schriftsteller zu werden“ (MS 26), nachstreben. Diese Bevorzugung des Erzählens entspricht den phonozentrischen Vorstellungen, die der gesprochenen Sprache einen höheren Wert zuschreiben als der Schrift. Wenn man daran denkt, dass der Grund für diese Wertschätzung beim Phonozentrismus in der vermeintlichen Nähe der gesprochenen Sprache zum Logos liegt, entsteht hier analog eine Verbindung zwischen Marlene und dem Logos als das Ursprüngliche. Dagegen zeigt Marlenes Schwester mitunter Schwierigkeiten in ihrem Zugang zur Sprache, z. B. lässt sich ihr „Halbtraum“ (MS 9) auch als eine verzweifelte Sprachkrise deuten:

Im Halbtraum zog sie lange weiße Würmer wie Fäden aus dem Mund. Sie rissen ab und sie erbrach ein paar Pilze, ohne Qual.

Auch hatte sie einmal beim Reden das Gefühl, als kehre das unzerkaute Essen langsam in den Mund zurück, schöbe sich zwischen die Zähne. (MS 9f)

---

<sup>96</sup> Die Erwähnung zu Beginn der Erzählung, dass Marlenes Schwester eine ehemalige Deutschlehrerin sei, scheint ihren Bezug auf die Sprache und zugleich ihren sekundären Charakter anzudeuten.

<sup>97</sup> „Marlene liebte Juliens Geschichten über alles und sie war ihm die allerliebste Zuhörerin.“ (MS 22)



Indem man Fäden zusammenstrickt, stellt man Texturen heraus, die schon sehr früh als ein Bild für Texte benutzt wurden. Dass die Fäden abreißen, kann also auf eine Unfähigkeit in der Bildung vollständiger Sätze, die Bedeutung überliefern können, hinweisen. Die Darstellung von Pilzen, die Marlenes Schwester erbricht, erinnert an einer Stelle in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1902).<sup>98</sup> Anders als Marlene, die in ihrer Nähe zum Ursprünglichen sehr selbstsicher und autonom wirkt, zeigt diese Sprachkrise ihrer Schwester, wie sie allein unbeholfen ist und auf die Hilfe der Marlene, des Ursprünglichen, angewiesen ist.

Dementsprechend wird auch die Pflege von Marlenes Schwester beschrieben. Während Marlenes Schwester tatsächlich erbricht, wird sie von Marlene gepflegt, die ihr Wasser aus einer „Quelle am Meer“ (MS 9) schöpft. Beide Wörter, Quelle und Meer, sind Bilder, die auf ein Ursprüngliches hinzuweisen scheinen. Außerdem wird beschrieben, dass es Marlene, die eine Nähe zum Ursprünglichen aufweist, im Meer merklich wohler ergeht als auf dem Land und sie sich „geschützt“ (MS 10) fühlt. So wird das Meer tatsächlich als ein mythischer, ursprünglicher Ort betont. Dadurch entsteht in dieser Szene eine Konstellation, worin ein vom Ursprünglichen (Meer, Marlene) versorgtes Sekundäres (Marlenes Schwester) durch seine mangelhafte Fähigkeit zur Erhaltung oder Wiedergabe („unzerkautes Essen“) nur Minderwertiges von sich gibt. Sie entspricht der Tendenz der Sprachwissenschaft, die von Derrida kritisiert wurde, in der das Signifikat eine lange Zeit eine viel höhere Wertschätzung genoss als der Signifikant. Wie bei Derrida dient diese Konstellation als der grundsätzliche Ausgangspunkt für die weiteren Handlungen in *Marlenes Schwester*. Ein weiteres Beispiel zeigt den ursprünglichen (nach der Denkfigur Derridas: logozentrischen und phonozentrischen) Charakter Marlenes und den unterwürfigen, hilflosen Charakter ihrer Schwester.

Schließlich, als ich es immer noch nicht begriff, nahm sie meinen Kopf in beide Hände und flüsterte mir auf den Mund: „Etwas in meinem Blick kannst du nicht lesen, dich aber liest es,“ „Marlene?“ Sie sprach märchenhaft klar, aber ich verstand sie nicht. Je angestrengter ich ihr zuhörte, um so beunruhigender und doppelsinniger wurde alles, was sie sagte. Ich wurde glühend rot im Gesicht, das Blut klopfte mir in den Ohren und, erschöpft von der erdrückenden Begriffsstutzigkeit, lehnte ich meine Stirn an ihren Hals. Ach, sagte ich schwach und bequem, es

---

<sup>98</sup> „[...] sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ Hugo von Hofmannsthal : *Der Brief des Lord Chandos*. Ditzingen 2019, S. 12.

genügt ja, wenn du der Sinn alles Unverständlichen bist. (MS 19)

Auch in dieser Szene ist Marlene diejenige, die versucht, einen Sinn zu vermitteln. Dabei fällt es sehr auf, dass bei dieser Vermittlung das Phonetische mehrmals eingesetzt wird. Sie flüstert ihrer Schwester „auf den Mund“, als würde sie wünschen, ihre Schwester würde das ihr Zugeflüsterte mit dem Mund aufnehmen und auf dieselbe Weise weiterleiten. Die vergebliche Bemühung von Marlenes Schwester, das Vermittelte zu begreifen, wird in der Beschreibung deutlich, wie das Blut in ihre Ohren klopft. Das Ursprüngliche ist hier also in der gesprochenen Sprache präsent, und um den Sinn zu empfangen und ihn zu verstehen, muss man sich zwangsläufig dem Phonozentrismus anpassen („auf den Mund“, „Ohren“). Dagegen wird der Versuch von Marlenes Schwester, das Ursprüngliche zu begreifen, mit dem Verb „lesen“ verbunden, was an die Schrift erinnert. Aufgrund der allgemeinen Denkweise der Vorgänger Derridas kann man den Satz so deuten: Das Ursprüngliche, Logos, die gesprochene Sprache oder das Signifikat („Etwas in meinem Blick“) kann durch die Schrift oder der Signifikant wegen ihrer Begrenztheit nicht vollständig erfasst werden („kannst du nicht lesen“), wogegen das Gegenteil möglich ist („dich aber liest es“). Bis hierhin konnte man also mehrere Spuren von Logozentrismus und Phonozentrismus erkennen. So bleibt es dabei, dass für Marlenes Schwester (der Signifikant) Marlene (das Signifikat, das Ursprüngliche) ein „Sinn alles Unverständlichen“ ist. Dass trotz aller Bemühungen von Marlenes Schwester, das von Marlene Gesagte zu verstehen, alles nur „beunruhigender und doppelsinniger“ wird, zeigt, wie der Signifikant auf seinem Weg, das Signifikat zu erreichen, sich selbst im „Spiel aufeinander verweisender Signifikanten“<sup>99</sup> verliert. Diese Beschreibung erinnert wiederum an Derridas Konzept der *différance*. Unmittelbar nach der oben zitierten Passage folgt eine weitere, die eine Ähnlichkeit zu Derridas Begriff *différance* noch stärker ausdrückt.

Ich lebe für eine Abwesende. Mein Gedächtnistheater gibt eine Vorstellung für eine abwesende Zuschauerin. Ich ziere mich, so allein ich auch bin. Es ist, als führe man diese ganze affige Existenz vor den Augen der Toten auf. (MS 19)

---

<sup>99</sup> Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 17.

Wenn man annimmt, dass die erzählende Stimme dieser Passage wie in der vorigen Marlenes Schwester ist, kann man mit großer Wahrscheinlichkeit auch davon ausgehen, dass mit der Bezeichnung „Abwesende“ Marlene gemeint ist (weil fast alle Handlungen und Gefühle von Marlenes Schwester in diesem Werk gegen Marlene gerichtet sind). Wenn man daran denkt, dass bei Derrida das Signifikat für den Signifikanten wegen seiner Verschiebung im *différance*-Begriff immer etwas ‚Abwesendes‘ war, ist eine Parallele zwischen Marlene und dem Signifikat nicht zu übersehen. Dass Marlenes Schwester das Gefühl hat, ihre Bemühungen sei eine Aufführung „vor den Augen der Toten“, unterstreicht die unerreichbare Ferne des Ursprünglichen, die in der *différance* vorhanden ist.

Das Verhältnis zwischen Marlene als dem Signifikat und Marlenes Schwester als dem Signifikanten wird durch die Metaphorik von Körper und Kleid noch genauer verdeutlicht. Es wurde oben bereits erwähnt, dass Derrida die Schrift mit einem Kleid verglichen hatte, das das gesprochene Wort verdeckt, das auch wiederum den Gedanken (oder Logos, das Ursprüngliche) als sein Gewand bekleidet. In Strauß' Erzählung wird Marlenes Schwester oft mit dem Kleid in Verbindung gebracht. Dagegen steht Marlene meistens für den Körper. Dieser Körper wird nochmals in zwei Bereiche, die Haut und das Blut, aufgeteilt.

Wenn Kleidungsstücke und Marlenes Schwester im Text zusammen in einem Kontext erscheinen, sticht dabei ihr Verlangen hervor, eine unzertrennliche Einheit zwischen dem Kleid und dem Körper herzustellen. An einer Stelle heißt es beispielsweise:

Ich muß unbedingt die Schuhe fest und unaufknüpfbar an meine Füße schnüren. Sie sollen mich nicht ausziehen. Die Kleider sollen in die Haut wachsen, wie eine Pflanze, bis man erstickt. (MS 12)

Einen ähnlichen Satz kann man auch an einer anderen Stelle finden: „Sie sollen mir um Himmels willen die Schuhe nicht ausziehen!“ (MS 9) Wenn man in Betracht zieht, dass an einigen oben schon zitierten Stellen die scheinbar selbstverständliche „Unzertrennlichkeit“ (MS 15) zwischen Marlene und ihrer Schwester betont wird, scheint diese hier in den Wunsch einer unlösbaren Einheit übertragen zu werden. Man kann diese Konstellation damit vergleichen, dass man allgemein davon ausgeht, der ursprüngliche Sinn des Signifikats würde umso besser vermittelt, je näher der Signifikant dem Signifikat

ist. Daher ist die erste aktive Tat von Marlenes Schwester nach der Trennung von Marlene ein verzweifelter Versuch, die Identität Marlenes anzunehmen. Marlenes Schwester vertauscht den Inhalt ihrer beiden Koffer und trägt die Kleider Marlenes. Nur nach kurzer Zeit wird aber angedeutet, dass ihr Vorhaben missglückt. Es heißt: „Sie legte Marlenes langes ‚mexikanisches‘ Kleid an – obwohl sie nun darin aussah wie eine Selbstmörderin im Karnevalskostüm.“ (MS 18) Also scheitert Marlenes Schwester daran, als eine anhaltende Identität zu existieren, denn der zu erwartende Tod dieser Identität ist angedeutet („Selbstmörderin“). Der Grund ihres Scheiterns mag daran liegen, dass sie nur die Kleider Marlenes aneignet anstatt ihres Körpers. Marlenes Schwester hat sich keinen stabilen, fortwährenden Kern verschaffen können, da sie ihr Äußeres nur mit einem anderen Äußeren vertauscht. Sie hat damit nur erreicht, dass ihre aktuelle Form verschwindet (sozusagen ein Selbstmord). Auch in diesem Fall hat der Signifikant nur den Signifikantenteil des Signifikats übernommen und hat es nicht geschafft, zum ursprünglichen Sinn zu gelangen, wie beim *différance*-Begriff Derridas. Die Passage, die direkt nach dieser Stelle mit der ‚Selbstmörderin‘ Aussage kommt, beschreibt die sprachliche Lage Marlenes Schwester noch genauer:

Die Liebe zu Marlene -, vielleicht der letzte gesellschaftliche Ort, den ich passiert habe, sehr entlegen schon, wenn man zurückblickt auf die Stadt, in der ich mich ausdehnte, in unvordenklicher Zeit, der Beruf und der Geldumsatz, die Straßen und die Besuche, die Abwechslung und die Wiederkehr -; sehr entlegen schon, aber immer noch ein Ort der Sprache, der Verständigungs- und Gefühlsarbeit. Und jetzt? Ich habe den Höhenweg gefunden, auf dem meine Spur sich verliert.

Nicht weit unter dem Gipfel, das wilde unsinnige Gedankengestöber seit den frühen Morgenstunden. Das ist jetzt meine Sprache. Die Tatenlosigkeit, die ich nicht beende, das ist meine Arbeit. Auch die in sich gekrümmte Enge ist ein unermesslicher Ort. (MS 18)

An dieser Stelle kann man nochmals feststellen, dass es einen Bezug zwischen der Schwesterbeziehung in dieser Erzählung und der Sprache gibt. Die Beziehung zu Marlene war trotz Spannungen „immer noch ein Ort der Sprache“. Durch die Trennung von Marlene stürzt ihre Schwester in eine Sprachwirrnis hinab, die im „Halbtraum“ (MS 9) von ersten

Kapitel bereits beschrieben wurde. In Marlenes Schwester herrscht nun nur „das wilde unsinnige Gedankengestöber“. Diese Erscheinung, wie ihre „Spur sich verliert“, scheint, von der Wortwahl und vom Inhalt her, Derrida sehr nahe zu sein.

Aber trotz ihres Scheiterns, Marlenes Identität zu übernehmen, verschafft sich Marlenes Schwester durch ihren Kleidertausch immerhin den Zugang zu einer Geschichte Juliens, die ursprünglich für Marlene bestimmt war. Sie schlägt Julien vor, dass er an ihrem Kleid Marlene erkennen soll.<sup>100</sup> Obwohl diese Kleider nicht so weit wirken, dass Julien Marlenes Schwester gleichbehandelt wie Marlene (am Anfang verschiebt er das Erzählen auf später), dienen sie zumindest dazu, dass Marlenes Schwester ihn auf die Idee bringen kann, anstatt Marlene ihr seine Geschichte zu erzählen. So war der Versuch, durch eine Aneignung des Äußeren (Kleid – Signifikant – das Sekundäre) sich dem Wesen (Marlene – Signifikat – das Ursprüngliche) anzunähern, anscheinend doch nicht ganz vergebens, da es in dieser Binnenerzählung um etwas Ursprüngliches, nämlich um das Blut, geht. Auch hier sieht man, wie schon oben erläutert, den kleinen Unterschied zwischen Derrida und Strauß. Denn anders als bei Derrida, für den das Streben zum Ursprünglichen zu nichts führt, zeigt sich bei Strauß, dass man bei dieser unermüdlichen Suche immerhin auf Hinweise zum Ursprünglichen stoßen kann.

Bevor man tiefer in diese Binnenerzählung eingeht, ist es angebracht, über die Bedeutung vom Blut in der ganzen Erzählung nachzudenken. Wenn man daran denkt, dass der Körper in *Marlenes Schwester* mehrmals als ein Zeichen für das Signifikat oder etwas Ursprüngliches benutzt wird, kann man daraus weiter folgern, dass das Blut als seine Essenz auch eine besondere Bedeutung haben kann. Tatsächlich scheint es dazu zu dienen, den Unterschied zwischen Marlene und ihrer Schwester noch deutlicher hervorzubringen:

Marlenes Blut. Die Jungens haben sich mit dem Fahrtenmesser die Haut auf dem Arm geritzt, und einer hat vom anderen einen winzigen Blutstropfen abgesaugt. Sie waren Blutsbrüder. Marlenes Blut trinken. Unsere Blutsverwandschaft auffrischen. Eine Schwester verliert man doch nicht, wie einen Mann, wie einen Kerl, aus dem Leben. Eine Schwester ist eine angeborene Lebensgefährtin. Deine Eltern haben dir ein Schwesterlein geschenkt. (MS 17)

---

<sup>100</sup> „Du brauchst beim erzählen ja nur immer auf dieses Kleid zu schauen. Es gehört nämlich ihr“ (MS 23)

Wie die Jungen durch den Austausch und das Trinken des Bluts zu Blutsbrüdern werden, wird auch dem Blut Marlenes eine besondere Kraft und Funktion zugeschrieben. Das, was den Kern Marlenes ausmacht, hat die Macht, eine schon zertrennte Beziehung wieder in eine unzertrennbare zu verwandeln. Das Blut hat in dieser Erzählung also nicht nur die Bedeutung, den Kern des Ursprünglichen auszumachen, sondern auch ein Potenzial, das Ursprüngliche mit dem Äußerlichen in eins zu verschmelzen. Vor diesem Hintergrund gewinnt der Umstand, dass Marlenes Schwester lange Jahre an einer Blutkrankheit litt, eine zusätzliche Bedeutung: Es signalisiert einen grundsätzlichen Mangel.

Die Wichtigkeit des Bluts erreicht ihren Höhepunkt in einer Geschichte, die Julien Marlenes Schwester erzählt. Die Geschichte stellt eine kleine Vampirgesellschaft dar, deren Mitglieder wie bei dem oben genannten Beispiel tatsächlich untereinander ihr Blut aussaugen. Sie setzen dadurch die Kraft, die in diesem Ursprünglichsten liegt, im Alltag der Gegenwart praktisch um. Auf den ersten Blick bietet diese Gesellschaft einen sehr idealen Eindruck.

Sie waren nun zu fünft mit sich allein und an nichts mehr gebunden als jeder an den anderen. Ein Bann von Sympathie fesselte sie aneinander und niemand konnte ihm entkommen. Wie im Schlaf, wie in einer zweiten Natur entschwanden ihnen die aufsässigen Gefühle und Bedürfnisse, die das soziale und körperliche Leben des vereinzeltten Bürgers üblicherweise beherrschen, vor allem das Wollustgefühl und das Ungleichheitsgefühl lösten sich in nichts auf. Denk dir nur: eine Liebe ohne Begehren, gewaltlos, nur diese glühende Leidenschaft, einander unablässig zu beobachten, aus wechselnden räumlichen Entfernungen. Sie aßen die frischen Salate aus einer großen braunen Holzschüssel, sie fuhren an den Atlantik und schwammen zusammen im Meer, sie legten kostbare Briefmarkensammlung an und sie schrieben zusammen ein Theaterstück, in dem sie selber auftraten und sich über einige Filme von Jean Renoir unterhielten.

Diese Beschreibung erinnert an mehrere Gruppen aus den späteren Werken von Strauß, die sich auch von der Gesellschaft ausgeschlossen haben und sich in ihren eigenen mythischen Experimenten vertiefen (wie z. B. bei *Der junge Mann* oder *Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle*). Wie diese Beispiele scheint auch diese Gesellschaft die typischen Eigenschaften des Mythos-Konzepts von Strauß widerzuspiegeln. Nicht arm an Gefühlen, Interesse und Wertschätzung der Kunst und die Nähe zum Ursprünglichen (wie Marlene

schwimmt diese Gesellschaft im Meer) sind die mythischen Merkmale, die dieser Gesellschaft zugeschrieben werden. Auch ihr erstes zufälliges Treffen, wo sie als wildfremde Spaziergänger durch ein gemeinsames Erlebnis (Augenzeuge einer Verkehrskatastrophe) zusammenfinden, passt zu der Erscheinung, die man mit Strauß als eine Umwandlung der „Passanten“ in „Paare“ bezeichnen könnte. Die Szene der Auferstehung Bertrands und das Überleben Michels „mit heiler Haut“ (MS 12) können auch als positive Signale bewertet werden. Sie sagen nämlich aus, dass das Ursprüngliche, das Mythische, auch in der heutigen Gesellschaft wieder belebt werden kann oder zumindest, nicht ganz ausgestorben, immer noch irgendwo in der Gesellschaft präsent ist.

Es besteht die Möglichkeit, dass die Vorahnung von einem „Ende“ (MS 39), die Marlenes Schwester beim Treffen mit Michel, dem Überlebenden der Vampirgesellschaft, überfällt, auf ihre Umwandlung zum Vampir hinweist. Wenn man den Anfang der Erzählung als ein Ereignis begreift, das zeitlich später als das Ende der Erzählung erfolgt, ist Marlenes Schwester im ersten Kapitel schon Vampir oder im Umwandlungsprozess. Dass sie auch in geschlossenen Räumen eine dunkle Brille trägt, Menschen meidet und über „Sinnenzauber einer Euphorie, wie er angeblich den natürlich Sterbenden zuteilwird“ (MS 9), spricht, könnten die Merkmale dafür sein. Wie bei der Vampirgesellschaft scheint auch Marlenes Schwester tatsächlich dem Ursprünglichen näher gekommen zu sein als zu dem Zeitpunkt, wo sie sich nur die Kleider Marlenes angelegt hatte. Auch sie hat sich inzwischen ganz von der Gesellschaft gelöst. Sie kehrt nicht mehr ins Dorfgasthaus ein und findet dagegen Unterkunft in „ein[em] kleine[n] Zimmer im Nebentrakt des Bauernhauses“ (MS 8). Das Haus steht bei Strauß oft für das Mythische, das dem Menschen der Gegenwart teils Geborgenheit und Zuflucht schenkt, teils aber auch die wilden, elementaren Gefühle freisetzt, die in der Gegenwart meist vertrieben worden sind. Laut einer berühmten Formulierung von Georg Lukács sollen die Menschen seit der Moderne, im Gegensatz zu den Menschen der Antike, nämlich an ihrer „transzendentalen Obdachlosigkeit“<sup>101</sup> leiden. Ein Dach über dem Kopf, das Bild eines Hauses passt also sehr gut für das, was während der Modernisierung verloren gegangen ist. Für Strauß ist es das Mythische, worüber im ersten Kapitel ausführlich die Rede war. Weil seiner Meinung nach dieser mythische Zustand in der Gegenwart nicht in derselben Gestalt wiederbelebt werden kann, wird das Bild des Hauses oft als eine Art Utopie dargestellt.<sup>102</sup> Dagegen betonen Gasthäuser und

---

<sup>101</sup> Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Darmstadt 1965, S. 35.

<sup>102</sup> Zum Beispiel beschreibt der Erzähler in *Paare, Passanten* seinen Herkunftsort. Die Umgebung hat sich

Hotels bei Strauß eher die Flüchtigkeit der Begegnungen, die in der Gegenwart stattfinden.<sup>103</sup> Bei manchen Begegnungen in solchen Orten herrscht nur Gefühlsleere, bei anderen Begegnungen erleben die Figuren tatsächlich ein mythisches Ereignis, das aber gleich wieder vergeht<sup>104</sup>. Dass Marlenes Schwester also, obwohl auch nur im Nebentrakt, aber immerhin in einem festen Haus ihre Unterkunft findet, kann als eine gewisse

---

verändert. Hinter seinem Elternhaus verkehrt nun „eine computergelenkte Bergbahn“, die die Kurgäste aus der Stadt „zu einem neuen großen Krankenhaus-Komplex befördert.“ (PP 96) Das Elternhaus dagegen ist verwildert. Mit Wehmut klagt der Erzähler: „Oh, und ich kam vorbei an unserem verwilderten Hanggrundstück, der Zaun war niedergerissen, das eiserne Gartentor war aufgebrochen und das Steinhäuschen auch, und halb niedergebrannt. Das Häuschen! Der einzige immer wiederkehrende Ort und die Schildwache meiner tieferen Träume, das Versteck der frühen Verbote. Verwahrlost, angesengt, ausgeräumt, bestohlen steht da der Anfang halboffen, aber ich mag nicht hineinschauen.“ (PP 96) Diese Darstellung ist auf dem ersten Blick eine Beschreibung einer veränderten Heimat, zugleich aber ein versteckter Hinweis auf das Mythische, das in der Gegenwart seine Spuren hinterlassen hat. „Der einzige immer wiederkehrende Ort und die Schildwache meiner tieferen Träume, das Versteck der frühen Verbote“ und der „Anfang“ entsprechen den Mythos-Vorstellungen von Strauß. Etwas später macht der Erzähler diese Verbindung noch deutlicher, indem er erklärt, er habe die Erfahrung der „Gleichen Zeit“ dem Blick aus seinem Elternhaus zu verdanken: „Mein einziges wahres Erlebnis von Zeit ist das einer schwanken Synchronität. Ohne den unausweichlichen Ausblick auf den Fluß (aus jedem Fenster der elterlichen Wohnung), ohne vom Fluß einen unausweichlichen Begriff zu gewinnen, wär ich nicht in die Nähe des Denkens gekommen und hätte auch nie die andere Seite des Flusses zu denken gewagt, welche die des Nicht-Vergehens und der Stille ist.“ (PP 97) Das Haus wird demnach ein Ort der mythischen Erfahrung.

<sup>103</sup> Ein gutes Beispiel ist *Bekannte Gesichter, Gemischte Gefühle*. In diesem Drama handelt es sich um eine Wohngemeinschaft von drei Paaren und einem Mann, die in einem Hotel wohnen. Unter den Mitgliedern gibt es mehrere Liebesbeziehungen, ehemalige und aktuell bestehende. Trotzdem kann man schon früh bemerken, dass die Beziehungen innerhalb dieser Gruppe sehr oberflächlich sind. Obwohl eine Figur das Hotel „unser Zuhause“ (BG 86) nennt und auf eine dauerhafte Aufrechterhaltung der Gemeinschaft hofft, stellt es sich bald heraus, dass das Hotel bankrott ist und die Gruppe kurz vor ihrer unvermeidlichen Auflösung steht.

<sup>104</sup> Ein Beispiel für die erste Art der Begegnungen gibt es in *Marlenes Schwester*: „Ein beunruhigendes Bild für Sekunden, im Vorübergehen an einem offenen Hotelfenster: eine leidgeprüfte Frau griff sich, während gerade ein schlanker Kerl in ihrem Leib herumwühlte, an die Stirn, als bereite ihr das alles lediglich Kopfschmerzen, sonst nichts, keine Lust und auch keine Verzweiflung.“ (MS 12) Für den Erzähler ist nicht das sexuelle Vergreifen der Grund zur Unruhe, sondern dass in diesem Akt nicht die mindeste Leidenschaft und Gefühl zu sehen ist. Szenen von solcher Gefühlsarmut spielen sich bei Strauß oft in Hotels ab.

Für die zweite Art der Begegnungen liefert eine Geschichte in *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*, die Hermetia dem Protagonisten erzählt, ein gutes Beispiel. Hermetia macht eine Wanderung im schneebedeckten Gebirge, gefolgt von einem fremden jungen Mann. Sie erreicht die Hütte, in der sie übernachten wollte, und zieht sich vollständig aus, um ihren Körper am Kaminfeuer zu erwärmen. Dann legt sie sich zu jedem der vier schlafenden Männern in der Hütte, ihrem Ziel folgend, „den sinnlichen Genuß im Zustand der vollkommenen Leibeserschöpfung kennenzulernen.“ (K 104) Währenddessen wird sie von dem jungen Mann durch das Fenster beobachtet. Weil er eine viel zu leichte Kleidung trägt, leidet er an Unterkühlung. „So mochte auch der Mann vor der Hütte schon nahe daran sein, daß er vor sich junge Mädchen sah, die zu Ostern in ihren flatternden Röcken auf der Wiese über ihn hinwegliefen, leicht, unsäglich leicht...“ (K 105) Da zieht Hermetia ihn in die Hütte hinein, entkleidet ihn und erwärmt ihn mit ihrem Körper. Dann erfolgt der Geschlechtsverkehr zwischen den beiden. In dieser Geschichte sind mehrere Merkmale vorhanden, die auch in *Marlenes Schwester* schon existieren. Wie man bald sehen wird, beschreibt Marlenes Schwester die Hoffnung auf eine Vereinigung mit Marlene mit den Wörtern „Schneeberg“ (MS 26) und „Ostern“ (MS 26). Auch der Gegensatz zwischen den Kleidern und den nackten Körpern hat in dieser Geschichte eine ähnliche Funktion wie bei *Marlenes Schwester*. Man kann diese Geschichte also so interpretieren, dass jemand, der unter schwierigen Verhältnissen der Gegenwart litt, zum Mythischen gelangt und seine elementaren Gefühle freisetzt. Dieser Zustand ist aber keiner, der auf Dauer hält. Gegen Ende dieser Geschichte erklärt Hermetia mit folgenden Sätzen, dass sie letztlich aneinander vorbeigegangen sind: „Er hoffte, die absolute Nacktheit, ich das reine Empfangen zu spüren. Jedoch, Empfangen ist für uns immer ein Holen, ein An-Sich-Reißen gleichsam über den fehlenden Meter hinweg. Und Geben ist dann wohl: sich selbst in den Fluß werfen. So gingen wir beide unerreichbar ineinander über...“ (K 106) In der Hütte kam der junge Mann also für einen kurzen Moment mit dem Mythischen in Berührung, musste sich aber damit abfinden, dass diese Begegnung nur eine flüchtige war.



Annäherung zum Mythischen verstanden werden. In einem ähnlichen Sinn wird Marlenes Schwester auch nicht mehr als Touristin, also als flüchtiger ‚Passantin‘, wahrgenommen, als die sie sich in Paris noch selbst ausgegeben hatte<sup>105</sup>, sondern wird eben von einer Touristin indirekt als „Verrückte“ (MS 9) beschimpft. Verrückte und Narren gelten bei Strauß oft als die, die etwas sehen und begreifen können, was die normalen Menschen in der Gesellschaft nicht bemerken.

So gesehen scheint es so, als würde Strauß die Nähe zum Blut, die tatsächliche Entdeckung des Ursprünglichen und das praktische Ausleben eines mythischen Zustands als etwas Mögliches denken. Es ist aber nicht der Fall. Er hat im Gegenteil nicht weniger Hinweise hinterlassen, die eine unmögliche Verwirklichung dieser idealen Zustände andeuten.

Der wesentliche Charakter der Vampirgesellschaft weist schon darauf hin, dass eine Wiederbelebung des Mythischen in seiner ursprünglichen Gestalt in der heutigen Welt nicht möglich ist. Die Vampirgesellschaft lebt vom mehrfachen Versicherungsschwindel. Dabei sind Versicherungen die wichtigsten Stützen der heutigen Gesellschaft, wie Julien am Ende seiner Geschichte feststellt:

Julien sagte nach einer Weile mit sturer Deutlichkeit: „Das Versicherungswesen ist das Stützkorsett des Kapitalismus. Wenn das erst zerrissen ist, dann fällt das übrige fast von selbst zusammen.“ (MS 33)

Es entsteht also der Widerspruch, dass die vermeintlich mythische Vampirgesellschaft genau auf das aufgebaut ist, was für eine Wiederkehr des Mythischen eigentlich an erster Stelle überwunden werden müsste. Da der Vampirgruppe ohne diese Einkommensquelle der heutigen Gesellschaft nichts weiter übrigbleibt als ihre Auflösung, kann sie nicht wirklich selbstständig und unabhängig sein, was zum Wesen des Ursprünglichen gehört. Die Vampirgruppe ist daher kein natürlicher Zustand, sondern nur ein künstlich hergestelltes Bild, sozusagen eine Scheinnatur im Treibhaus, weshalb sie auch auf ihre Grenzen stößt.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> ‚Sind Sie denn kein Tourist?‘ - ‚Doch, doch‘, sagte sie müde, ‚ich fahre ja bald wieder.‘ (MS 21)

<sup>106</sup> Ein ähnliches Beispiel von diesem widersprüchlichen Dasein wiederholt sich, wie schon im Kapitel I erläutert wurde, später in der Geschichte der Syks in *Der junge Mann*.

Wenn man noch einen Schritt weitergeht, kommt man schnell darauf, dass das Wesen des Vampirs im Grunde parasitär ist. Weil Vampire darauf angewiesen sind, für ihr Überleben das Blut eines anderen zu saugen, ist ihnen vom Anfang an ein abhängiger Charakter verliehen. Sie mögen dem Ursprünglichen, dem Blut, zwar nahe sein, führen am Ende aber auch nur ein sekundäres Dasein. Demgemäß stellt Strauß dar, wie diese scheinbare Wiederbelebung des Ursprünglichen letztlich scheitert. Der Versicherungsschwindel fliegt auf, und die Vampirgesellschaft wird verhaftet. Ohne Versorgung mit Blut sterben vier Mitglieder der Gruppe, was wieder ihren abhängigen, sekundären Charakter unterstreicht. Der einzige Überlebende, Michel, gibt sich für ein unschuldiges Opfer aus, „um seine Haut zu retten“ (MS 33). Es ist tatsächlich auch nur die Haut, die er retten konnte, denn er soll später zum Kommissar gesagt haben: „Wenn Sie so viel Blut verloren hätten wie ich – hätten sie dann nicht auch Ihren Namen geändert?“ (MS 28) Der wirklich direkte Kontakt zum Ursprünglichen ging ihm mit dem Blut verloren, und sein Äußeres, der Name (Signifikant), musste geändert werden. Seine heile Haut zeigt daher eine Art vom Schwebezustand, in dem sich Michel befindet. Er steht zum einen für das versteckte Weiterleben des Mythischen in der heutigen Gesellschaft, und zeigt zum anderen, dass es nun nur noch aus einer kümmerlichen Hülle besteht.

Einen weiteren Hinweis auf das Scheitern einer Wiederbelebung des Mythischen kann man aus mehreren Passagen dieser Erzählung, vor allem aber aus einigen Abschnitten im ersten Kapitel herauslesen. Es wird angedeutet, dass von einer direkten Verbindung zum Leib, zum Ursprünglichen, nichts mehr übrigbleibt. Die Hoffnung auf eine Wiederbelebung des Mythischen wird im Kapitel 2 so geschildert:

Marlene, wir, am Fuß des Schneebergs, im Frühjahr, zu Ostern...Da werden wir tot geborgen aus der Lawine, geborgen! ...in der Umarmung vereint. (MS 26)

Hier wird der innigste Wunsch von Marlenes Schwester nach ihrer Trennung gezeigt, nämlich die Wiederbelebung des Mythischen, in Form einer Wiedervereinigung („in der Umarmung“) des Sekundären (Marlenes Schwester) und Ursprünglichen (Marlene).<sup>107</sup> Obwohl sie „tot

---

<sup>107</sup> Diesen Wunsch kann man an den schon oben genannten Beispielen erkennen, wo Marlenes Schwester sich wünscht, dass ihre Kleider (Signifikant/das Sekundäre) an ihre Haut (Signifikat/das Ursprüngliche) festwachsen.

geborgen“ werden, weckt der Zeitpunkt der Bergung, „Ostern“, mit seiner eigentlichen mythischen Bedeutung die Hoffnung, dass auch bei den vereinten Schwestern eine Wiederbelebung oder Auferstehung folgen könnte.<sup>108</sup> Am Anfang des ersten Kapitels gibt es aber eine Stelle, die genau das Umgekehrte beschreibt:

Doch ihr Blick erfaßte kaum, was sie sah – er kehrte sich nicht ab von ihrem Gedanken. Warum schmilzt denn der eiskalte Leichnam nicht in dieser glühenden Hitze? Nun, hier wird der Körper von der Trockenstarre befallen, wie die Wäsche im Wind. (MS 7)

Anders als von Marlenes Schwester erhofft, erfolgt weder die Wiederbelebung des Ursprünglichen noch die Vereinigung des Sekundären mit dem Ursprünglichen. Der Leib bleibt eingefroren und tot, das Ursprüngliche („der Körper“) und das Sekundäre („die Wäsche“, also Kleid) bleiben getrennt voneinander.<sup>109</sup> Anstatt von der Kraft des Ursprünglichen belebt zu werden, überträgt das Sekundäre im Gegenteil seine Armut an Lebenskraft („Trockenstarre“) auf das Ursprüngliche. Die Beschreibung des mühsamen Ganges von Marlenes Schwester und des heißen Wetters<sup>110</sup> bilden einen auffallenden Gegensatz zu dem leichten, befreiten Bad Marlenes am kühlen Meer, wodurch das Fehlen der mythischen Lebenskraft noch deutlicher betont wird. Übrig scheint nur eine wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit zu bleiben, denn Marlenes Schwester denkt für sich: „Wie komisch, in der Erinnerung, die überschwenglichen Gefühle!“<sup>111</sup> (MS 7)

Dieser Zustand der Leblosigkeit wird verstärkt zum Ausdruck gebracht, indem Strauß ein Klischee der Vampirgeschichten mit ihm verbindet. In vielen Vampirgeschichten bleiben nach

---

<sup>108</sup> Auch in einer Geschichte über den Maler Pirosmanni, die in *Trilogie des Wiedersehens* erzählt wird, spielt Ostern als Zeitpunkt eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Wiederbelebung oder Auferstehung des Mythischen. Schauberger weist anhand mehrerer Beispiele hin, dass Ostern nicht nur in *Trilogie des Wiedersehens*, sondern in verschiedenen Texten Strauß' eine wichtige Bedeutung hat. Allerdings interpretiert er Ostern hauptsächlich im Zusammenhang mit der Kunstansicht von Strauß. Siehe dazu: Schauberger, a. a. O., S. 125ff.

<sup>109</sup> Eine ähnliche hoffnungslose Szene in einem etwas anderem Kontext ist das Ende des Dramas *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle*. Stefan wird als eine erfrorene Leiche entdeckt. Doris harrt geduldig auf sein Auftauen. Während des Wartens sagt sie aber: „Oh, ja, es wird wärmer...hast du gehört? Das ist gut für uns...und gut für unser Kissen!“ (BG 109) Durch diese Worte wird es nicht mehr klar, ob Doris auf eine Auferstehung Stefans gewartet hat, oder ob es ihr nur um das Kissen ging, das mit Stefan eingefroren war.

<sup>110</sup> „Ausgeraucht, der Erdboden ist ausgeraucht. [...] Sie trat mit der Fußspitze auf einen vorgewölbten Stein und zog die heiße Augustluft ein. Die Schuhsohle ächzte wie unter einer Gewichtszunahme.“ (MS 7)

<sup>111</sup> Etwas später wird das Meer noch direkter erwähnt: „Ich aber werde es mühsam haben, bis zuletzt. Und sie haßte nichts so sehr wie diese fahigen, überreizten Gedächtniszustände, wenn ihr das Leben in tausend Fetzen um die Ohren flog. Wenn doch nur das Meer käme...“ (MS 9)

der endgültigen Vernichtung eines Vampirs nur Asche und Staub übrig. Der Ort, wo vermutlich die meisten Handlungen im ersten Kapitel stattfinden, ist eine Landkommune in der Nähe von Aschaffenburg, dessen Name stark an Asche erinnert.<sup>112</sup> Es heißt auch, dass der Erdboden in dieser Gegend „ausgeraucht“ (MS 7) sei. Ein ausgerauchter Boden erinnert an Asche oder Staub. Schließlich wird dieser Todeszustand auch bei Marlenes Schwester selbst bemerkbar, denn sie sagt: „Mir ist so übel, als hätte ich die Zigarettenasche des vergangenen Tages gegessen.“ (MS 9) Somit erweist sich, dass die Umwandlung von Marlenes Schwester in eine Vampirin eine temporäre Nähe zum Ursprünglichen ermöglicht hat, aber eben nur eine temporäre, weil das Ursprüngliche auf diesem Weg am Ende nicht erreichbar ist. Da diese Unerreichbarkeit ihr bewusst ist, fühlt Marlenes Schwester eine Angst vor einer ungewissen Zukunft.<sup>113</sup> Diese Angst rührt aus ihrer Entwicklung und ihrer Einsicht in die eigene Lage. Diese Selbstreflexion von Marlenes Schwester beginnt schon nach der Trennung von Marlene. Es ist zu vermuten, dass Marlenes Schwester während ihres Aufenthalts in Paris, im zweiten Kapitel, an zwei Stellen die Veränderungen zur Kenntnis nimmt, die sich in ihr seit der Trennung entwickelt haben. Zunächst beschreibt sie folgende Selbstempfindungen:

Hitze, Verwunderung, Gestaltlosigkeit. Das Stimmenmeer im Kopf, die Summe der mich bevölkernden fremden Stimmen – das bin ich, obwohl ich mich nicht mehr darin erkenne. Ich, das Einzelwesen, vermehre mich, im Verlaufe meiner Auflösung, in grenzenloser Zellteilung. Ich werde eine Menschenansammlung, eine Gesellschaft, ich werde alle anderen. Der Zimmerspaziergang wird abgebrochen, weil die Kniescheiben anfangen zu denken. (MS 21)

---

<sup>112</sup> Tatsächlich heißt Aschaffenburg im Dialekt der Gegend „Aschebersch (Ascheberg)“. Siehe dazu: [https://www.aschaffenburg.de/Kultur-und-Tourismus/Stadtportrait/Typisch-Ascheberg/DE\\_index\\_3893.html](https://www.aschaffenburg.de/Kultur-und-Tourismus/Stadtportrait/Typisch-Ascheberg/DE_index_3893.html) (10. 3. 2022). Oder: <https://www.main-echo.de/regional/stadt-kreis-aschaffenburg/moi-ascheberg-berch-berch-art-2530447> (10. 3. 2022).

<sup>113</sup> Aus der folgenden Aussage kann man z. B. vermuten, dass Marlenes Schwester sich vor einem gleichen Schicksal wie die Vampirgesellschaft fürchtet: „Ob es nicht bald geschieht? Wenn es nur erst vorüber wäre – der Arzt, der Abtransport, das Zimmer gesäubert und für einige Zeit verschlossen.“ (MS 8) Da sie diese Befürchtung erwägt, während sie im Nebentrakt eines Bauernhauses für eine längere Zeit verweilt, wird ihre neu gewonnene Nähe zum Ursprünglichen (das Haus) relativiert und ihr Status droht wieder zu der einer ‚Passantin‘ herabzusinken. In den späteren Werken von Strauß gibt es weitere Beispiele, wo eine Person oder eine Gruppe, die eine Nähe zum Mythischen aufgewiesen haben, zugleich einer gewissen Bedrohung der Außenwelt ausgesetzt sind, so dass ihr scheinbar idealer Zustand in Frage gestellt wird. Zum Beispiel wird in *Der junge Mann* dargestellt, wie die Syks regelmäßig von einem „Säuberungskommando aus einer der umliegenden Kleinstädte“ (JM 116) gejagt werden. Dieses Kommando beschießt die Syks, die sich in einer Höhle (auch ein Ort, der, nicht nur bei Strauß, oft für das Mythische steht) verstecken, mit eigenartigen Strahlen, die „außerordentlich schädlich für die Haut“ (JM 116) sind. Durch solche Darstellungen wird der Zweifel befördert, ob die auf den ersten Blick ‚mythischen‘ Personen oder Gruppen wirklich in einem mythischen Zustand leben, und ob überhaupt dieser Zustand in der Gegenwart tatsächlich erreichbar ist.

Zu diesem Zeitpunkt versucht Marlenes Schwester noch, die Identität und Rolle Marlenes als das Signifikat, als das Ursprüngliche zu übernehmen. Aber je mehr sie versucht, dem Ursprünglichen näherzukommen, erlebt sie die „Auflösung“, die laut Derrida am Ende vom unendlichen Spiel der Verweisungen der Signifikanten zu erwarten ist. Ins „Stimmenmeer“, also eine Zusammensetzung vom Logos des Phonozentrismus und dem Mythischen, kann sie nicht wie Marlene eintauchen, sondern bleibt ihm weiterhin fremd. So wird der gescheiterte Zustand am Anfang des ersten Kapitels, die „Hitze“, schon vorausgesagt. Auch die Trennung zwischen dem Ursprünglichen und dem Sekundären, die man am Anfang des ersten Kapitels entdeckt, ist in diesem Zitat schon vorhanden, da ihr Körper, der in dieser Erzählung für das Signifikat oder das Ursprüngliche steht, eigenständig wird („weil die Kniescheiben anfangen zu denken“), also sich ihrem Willen und ihrer Kontrolle entzieht.

Bei der zweiten Selbstreflexion von Marlenes Schwester wird weiter ihre Ohnmacht geschildert, ihre Autonomie zu bewahren. Ihr Status des Sekundären kommt in ihr noch viel stärker zutage als zuvor:

Ja, bin ich denn ein Buch? Sie wachte auf und kämpfte mit dem Zweifel an ihrer leibhaftigen Gegenwart. Doch bereits ihr erster Augenaufschlag hatte sich eingeschrieben in die Weltgeschichte des Augenaufschlags. Von nun an konnte sie keinen Gedanken mehr fassen, keine Beobachtung anstellen, die nicht sofort zu Notizen einer alles überwachenden Geschichtsschreibung wurden. Sie drohte in einem grenzenlosen Serienwerk der historischen Wissenschaften zu verschwinden, in dem die Kulturgeschichte der Wahrnehmungen und des Schmerzempfindens, der Lust und des Trostes, der Nervosität und des Gähns, des Flüsterns, des Wartens, des Türeschließens, des Händefaltens usw. aufgezeichnet stand und fortwährend in unzähligen Ergänzungsbänden erweitert und revidiert wurde, obendrein begleitet von einer philosophischen Geschichte des dem Serienwerk zugrundeliegenden Denkens in ähnlichem Umfang. (MS 25ff.)

Hier wird nochmals die bekannte Konstellation Schrift/Kleid/Sekundäres gegen Stimme/Körper/Ursprüngliches aufgegriffen. Der sekundäre Charakter von Marlenes Schwester ist in ihr so stark geworden, dass sie sich dagegen sträuben muss, „ein Buch“, was an dieser Stelle für das Sekundäre an sich steht, zu sein. Trotz ihres Versuchs, ein solches Schicksal zu verneinen, ist es, wenn man der Erklärung des Erzählers folgt, schon wie

vorbestimmt, dass sie in dieses Netz des Sekundären gerät.<sup>114</sup> So ist die Verbindung zum Ursprünglichen bei Marlenes Schwester so schwach geworden, dass sie „an ihrer leibhaftigen Gegenwart“ – auch hier wieder ‚Körper‘ - zweifeln muss.

Diese verzweifelte Lage von Marlenes Schwester ist der Grund, warum sie anscheinend eine großes Hoffnungspotenzial in der Vampirgruppe entdeckte. Am Ende der Vampirgeschichte fragt Marlenes Schwester bange, was aus Michel, dem einzigen Überlebenden der Gruppe, geworden ist und wo er sich befindet. Als Julien ihr antwortet, dass Michel wahrscheinlich wieder Freunde suchen und mit ihnen zusammenleben wird, verfällt Marlenes Schwester „in ein schluchzendes Gelächter“ (MS 33), das wie eine Erleichterung und ein Aufatmen klingt. Was für ein Hoffnungspotenzial sie in der Gruppe von Vampiren gesehen hat, kann man an ihrer Klage im ersten Kapitel sehen:

Häufig beklagte sie jetzt, daß ihr die Gewalttat nicht durch den Sinnenzauber einer Euphorie, wie er angeblich den natürlich Sterbenden zuteil wird, erleichtert würde. Von allen Qualen erlöst, so hieß es, und diesen Zustand hätte sie wirklich gern am eigenen Leib gespürt.

Für einen Augenblick das ganz andere Denken streifen, das erleuchtete Durcheinander, vielleicht, alles auf einmal, vor der genüglichen Abkehr.

Ich aber werde es mühsam haben bis zuletzt. Und sie haßte nichts so sehr wie diese fahigen, überreizten Gedächtniszustände, wenn ihr das Leben in tausend Fetzen um die Ohren flog. Wenn doch nur das Meer käme... (MS 9)

Zeitlich erfolgt diese Aussage vermutlich während oder nach ihrer Umwandlung zu einer Vampirin.<sup>115</sup> Marlenes Schwester hatte auf einen befreienden Zustand gehofft, in dem sie die direkte Verbindung zum Mythischen wieder gewinnt („gern am eigenen Leib gespürt“) und eine Erkenntnis von ihm erlebt („Für einen Augenblick das ganz andere Denken streifen, das

---

<sup>114</sup> Eine ähnliche Aussage, nur viel kürzer, kann man in einer anderen frühen Erzählung von Strauß entdecken. In *Die Widmung* heißt es: „Nun läuft die Schrift. Es gibt kein Entkommen mehr.“ (W 17) Zum einen bezieht sich diese Aussage auf den festen Entschluss des Protagonisten, bis zur Rückkehr seiner ehemaligen Geliebten seinen Text für sie unaufhörlich weiterzuschreiben. Zum anderen kann man diese Aussage aber auch als eine Art versteckte Prophezeiung verstehen: Da die eigentlich unfassbare Liebe und das Leid des Protagonisten nun in Worte gefasst sind, gehören sie dem Bereich des Sekundären an.

<sup>115</sup> Unter anderem teilt Arend dieselbe Ansicht. Sie schreibt: „Das, was auf den ersten Seiten der Erzählung steht, ist das, was nach dem Ende der Gesamterzählung passiert. Anzunehmen ist, dass die Protagonistin hier bereits ein Vampir ist, da sie „zuletzt wohnhaft in einer Landkommune war.“ Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 36.

erleuchtete Durcheinander, vielleicht, alles auf einmal“). Sie erkennt aber sofort, dass ihr dieser Wunsch nicht erfüllt wird. Der phonozentrische Logos bleibt ihr verwirrend und schwer begreifbar fern („wenn ihr das Leben in tausend Fetzen um die Ohren flog“), ihr nur weiteres Verlangen und Sehnsucht nach dem Mythischen hinterlassend („diese fahrig, überreizten Gedächtniszustände“, „Wenn nur doch nur das Meer käme“).

Dieser Einsicht ihrer aktuellen Lage folgt eine endgültige Zusammenfassung von Marlenes Schwester über ihren Zustand. Diese Selbsterkenntnis erfolgt ganz am Ende des ersten Kapitels.

Geträumt wie ich lese, lese, lese. Auf den Buchseiten aber entsteht ein gedämpftes Volksgemurmel. Seine gesammelte Leserschaft spricht aus dem Roman und erörtert ihn flüsternd. Die ohrenbetäubende Unruhe der Zuschauer, die aus der gebannten Stille eines Schachturniers plötzlich hervorbricht, wenn der Titelverteidiger mit der winzigen lautlosen Verschiebung einer Holzfigur seine sensationelle Niederlage einleitet. „Internationale Geräusche“, dachte sie begeistert und wollte sich diese Bemerkung fest einprägen. Da sprach sie jemand von der Seite an. Der ältere Herr hob seinen großen grauen Hut vom Kopf und nannte seinen Namen – doch sie fragte ihn bestürzt: „Was heißt das? Was ist das für ein Ausdruck?“ Dann glaubte sie, ihre eigene Stimme zu vernehmen. „Ich?“ – sie fuhr zusammen und erwachte... Ich bin Marlenes Schwester. (MS 14)

In ihrem Traum bewegt sich Marlenes Schwester vom Bereich des Sekundären („wie ich lese, lese, lese“, „Buchseiten“) über den Bereich der gesprochenen Sprache („Volksgemurmel“, „flüsternd“) bis in den Bereich des Mythischen. Der Bereich des Mythischen wird durch eine Darstellung eines Schachturniers eingeleitet.<sup>116</sup> In *Der junge Mann* gibt es eine Stelle, die eine gewisse Ähnlichkeit zu diesem Schachturnier aufweist: „Die Zeit ein Kind, sagt Heraklit, ein Kind beim Brettspiel, ein Kind auf dem Throne.“ (JM 8) Es wurde schon im ersten Kapitel der Arbeit erwähnt, dass Strauß sein Konzept der ‚Gleichen Zeit‘, das einen wichtigen Teil seines Mythos-Begriffs ausmacht, durch dieses Zitat erklärt. Als die höchste Person in der Szene leitet das Kind von seinem Thron aus die Verschiebungen der Figuren. In *Marlenes*

---

<sup>116</sup> „Schach“ kommt auch in anderen frühen Werken von Strauß gelegentlich vor, wie z. B. in einer Geschichte, die der Protagonist von *Theorie der Drohung* verfasst hatte, oder im neunten Akt des Dramas *Groß und klein*, wo ein Mann, der ein Mitglied eines Schachklubs ist, die Protagonistin fragt, ob sie Schach lernen möchte. In beiden Fällen kann es sich auf eine ähnliche Weise um einen Hinweis auf das Zeit-Konzept von Strauß handeln.

*Schwester* ist es der „Titelverteidiger“, der wie das Kind über den Augenblick dominiert. In „der gebannten Stille“ kommt erst „mit der winzigen lautlosen Verschiebung“ des Meisters eine Bewegung, die in einer „ohrenbetäubende[n] Unruhe“ endet. Diese Darstellung kann als ein Verweis auf den Phonozentrismus und dessen Grenzen dienen. Der Logos und seine Bedeutung werden mit Lauten übertragen, die aber im Prozess der Übertragung sich so sehr überschneiden und verdoppeln, dass sie am Ende den eigentlichen Sinn nicht mehr übertragen können (deswegen „ohrenbetäubende Unruhe“). In *Marlenes Schwester* gibt es einige ähnliche Stellen, wo der Lärm und die Unverständlichkeit, die er auslöst, betont werden. Auch diese Darstellungen scheinen den Zustand der Gegenwart zu zeigen, in welcher die phonozentrischen Laute nicht mehr imstande sind, den eigentlichen Sinn ihrer Signifikate zu vermitteln. Dagegen wird der lautlose Zustand als eine ideale Lage dargestellt.<sup>117</sup> So gesehen stimmt Strauß in diesem Punkt den Ansichten Derridas zu, der die Verschmelzung der gesprochenen Sprache mit dem Sinn durch ihre angebliche Präsenzfunktion bestritt. An mehreren Beispielen lässt Strauß erkennen, dass zwischen dem eigentlichen Sinn und der gesprochenen Sprache oder Laute eine gewisse Nähe besteht, sie aber nicht identisch sind. In dem Sinne verfolgt Marlenes Schwester in ihrem Traum, wie sich das Mythische während seiner Übertragung immer mehr auflöst. Die angesagte Niederlage des „Titelverteidiger[s]“ dient als eine Andeutung für diese Entwicklung. Zugleich erlebt Marlenes Schwester in diesem Traum, im Unterschied zu den bisherigen Erfahrungen, diesmal eine Gegenbewegung, die vom Mythischen zu ihr führt. Nach dem Kontakt mit einem älteren Herrn, dessen Name ihr weder begreiflich noch aussprechbar ist (vielleicht eine Anspielung auf Gott?), glaubt sie, ihre eigene Stimme zu hören. Bis zu diesem Zeitpunkt waren alle Erfahrungen mit mythischen Stimmen und Geräusche für Marlenes Schwester unübersichtlich, undurchschaubar und fremd. Beschreibungen wie das „Stimmenmeer im Kopf, die Summe der mich bevölkernden fremden Stimmen“ (MS 21) oder die „ohrenbetäubende Unruhe der Zuschauer“ (MS 14) sind u. a. Beispiele dafür. In diesem

---

<sup>117</sup> Ein Beispiel ist die Stelle, wo Marlenes Schwester nach Basel reist: „Der gestaute Atem unterdrückte zuweilen vollständig das Gehör. Dann taumelte sie inmitten der bildüberströmten Lautlosigkeit, von der es in einer Julienschen Wunschgeschichte hieß, daß sie eines kommenden Tages, ausgehend natürlich von China, sich über alle Länder und Meere ausbreiten werde, wie eine ferne Äthermasse, die sich sanft und schalltönend auf die Erde niedergesenkt hat. ‚Eine Epoche der natürlichsten Lautlosigkeit, in der es keine Totenstille mehr geben wird, eine Zeit wie die Katzen, wie die Fahrräder und wie die Schlafwandler, wo die Menschen fiepen werden wie die Fledermäuse...‘“ (MS 37) In dieser Geschichte verbindet die Lautlosigkeit die ganze Welt, ohne dadurch einen Mangel an Kommunikation hervorzurufen, denn es ist keine „Totenstille“, und die Menschen werden einander auf eine neue Weise weiter verständigen können („wie die Fledermäuse“). Wenn man diese Eigenschaften der Lautlosigkeit in die Darstellung des Schachturniers überträgt, ist ihre Handlung eine, die in eine umgekehrte Reihenfolge erfolgt, also vom Idealzustand (Lautlosigkeit) zur Gegenwart („ohrenbetäubende Unruhe“).



Moment aber, wo Marlenes Schwester – wenn auch nur in einem Traum, wahrscheinlich das einzige Mal in dieser ganzen Erzählung – voll und ganz direkt mit dem Ursprünglichen, Mythischen in Berührung kommt, eröffnet sich ihr für diesen kurzen Augenblick die Möglichkeit, nicht als etwas Sekundäres zu existieren, sondern in einem Zustand zu sein, in welchem sie sich als eine in sich vollendete Gestalt entdeckt. Man kann dies daran erkennen, dass, nachdem sie ihre Stimme zu hören glaubt, nur das eine Wort „Ich“ herausbringt. An dieser Stelle ist Marlenes Schwester kein Verweis auf Marlene und ist deshalb nicht sekundär. Dieser Zustand hält sich nicht lange, denn gleich nach dem Erwachen definiert sie sich selbst wieder als Marlenes Schwester. An diesem Beispiel bestätigt sich nochmals der Unterschied zwischen Derrida und Strauß, von dem oben schon die Rede war. Bei Derrida enden alle Versuche, über den Signifikanten oder den Sekundären das ursprüngliche Signifikat oder das Ursprüngliche an sich zu erreichen, nur in der Leere und Auflösung, was Strauß durch die Selbstreflexionen von Marlenes Schwester auch gezeigt hat. Strauß geht aber einen Schritt weiter. Bei ihm gibt es tatsächlich die Möglichkeit, einen Bruchteil des Mythischen zu erkennen, wie bei dem oben analysierten Traum von Marlenes Schwester. Dabei erfolgt dieser Vorgang nicht durch einen bewussten Versuch, das Mythische in der Gegenwart zu rekonstruieren, wie Strauß es in dieser Erzählung der Vampirgruppe zuschreibt (nur viel indirekter als durch die Syks bei *Der junge Mann*). Das Mythische kommt vielmehr von sich aus, wie ein Zufall (in diesem Fall als ein Traum), und auch nur für einen kurzen Augenblick.

Die Handlungen im dritten Kapitel führen zu einer ähnlichen Schlussfolgerung. Es wird beschrieben, wie Marlenes Schwester im Halbschlafzustand in einer Zeitung blättert, bis sie auf Bilder von verschiedenen Unglücksfällen stößt. Das letzte Foto versetzt sie in Panik.

Aber am Schluß der Serie befand sich ein alarmierendes Foto: ein schlafendes oder ohnmächtiges Mädchen lag auf einer Rolltreppe und ihre langen, hinter dem Kopf ausgebreiteten Haare mußten im nächsten Augenblick, wenn sie nicht sofort aufwachte, in den Schlitz zwischen der letzten Schwelle und dem Abtritt gezerrt und dann mitsamt der Kopfhaut abgerissen werden... ‚Marlene! Hilfe!‘ Sie schrie mit tierischer Gewalt; doch als sie davon erwachte, hörte sie eben noch den Nachklang des merkwürdigerweise ruhig ausgesprochenen Wortes ‚Hilfe‘, als sei ihr Schrei auf dem Weg vom Traum zum Mund von einem dämpfenden Filter zu einer teilnahmslosen Gesprächsbemerkung abgeschwächt worden. (MS 35)

Aufgrund der bisherigen Analyse kann man vermuten, dass Marlenes Schwester nicht von der zu erwartenden grausamen Folge der Handlung auf dem Foto schockiert ist. Angenommen, sie identifiziert sich selbst mit dem Mädchen auf dem Foto, ist es die schmerzhaft Trennung von Haut und Haar vom Körper, die Marlenes Schwester erschüttert.<sup>118</sup> Das Foto ist für Marlenes Schwester also eine Prophezeiung einer endgültigen Trennungsszene von Marlene, die in der ganzen Erzählung mit dem Körper verbunden ist. Der abgedämpfte Hilfeschrei ist dann wieder die Ohnmacht des phonozentrischen Mythischen, das in der Gegenwart „zu einer teilnahmslosen Gesprächsbemerkung abgeschwächt“ wird. Ihr leiser Schrei um Hilfe lässt sich aber auch ganz anders deuten, wenn man an die folgende Darstellung des gescheiterten Selbstmordversuchs denkt. Nach dem Aufwachen versucht Marlenes Schwester in ihrer Gewissheit, dass Marlene schon tot sei, mit einer Pistole Suizid zu begehen. Dieser Versuch misslingt, weil sie niesen muss, und verwandelt diese ernsthafte Situation in eine Karikatur. Auch dieses Scheitern wurde wie das Foto vom Mädchen auf der Rolltreppe schon innerhalb der Erzählung vorhergesagt. Im ersten Kapitel wird von einem Selbstmord eines Mannes mit einer Pistole erzählt. Vor dem Bericht heißt es: „Eine Frau bringt sich um, gut. Aber eine Frau erschießt sich doch nicht, wo gibts denn sowas.“ (MS 13) An der Stelle, als Marlenes Schwester in Juliens Wohnung ankommt, zieht sie sich Marlenes Kleider an, was zur Folge hat, dass sie „wie eine Selbstmörderin im Karnevalskostüm“ (MS 18) aussieht. Einen Zusammenhang zwischen dieser Szene in Paris und diesem tatsächlichen Selbstmordversuch entsteht dadurch, dass in der Zeitung, die Marlenes Schwester vor ihrer Tat liest, in „süffisant verständnissinnigen Stil“ (MS 34) u. a. auch von einem Karneval in Rio berichtet wird. Als Marlenes Schwester in Paris die Kleider Marlenes trug, versuchte sie noch, Marlene zu ersetzen, was im Grunde ein Annäherungsversuch zum Ursprünglichen ist, der auf Gleichwerdung abzielt. Wenn hier ihr Scheitern noch in einem ernsteren, ironisierenden Ton vorhergesagt wird, überträgt sich die fast heitere Atmosphäre vom Selbstmordbericht des Mannes im ersten Kapitel auf diese Darstellung im dritten Kapitel. So erweckt die Verzweiflungstat von Marlenes Schwester aufgrund einer möglichen Trennung zwischen ihr, dem Sekundären/Signifikanten und Marlene, dem Ursprünglichen/Signifikat, den Anschein, dass eine tatsächliche Trennung keine Trennung ist, die nie wieder gutzumachen ist, und deshalb nicht so schlimm sein muss, wie Marlenes Schwester sie befürchtet. Der leise gewordene Hilfeschrei von Marlenes Schwester ist dann eine Andeutung, dass eine feste

---

<sup>118</sup> Während ihres Aufenthalts in Paris wird auf ihre zu langen Haare hingewiesen: „In Paris ging sie nicht mehr auf die Straße. Sie hatte keinen Mantel, die Geldbörse fiel auseinander, sie fand, ihre Haare waren zu lang.“ (MS 24)

Verbindung zwischen den beiden Sphären, wonach sie zu streben scheint, nicht unbedingt so nötig oder möglich sein könnte, wie sie es annimmt.

Wenn man die Entwicklung der Handlung und der Denkfigur von Strauß bis hierhin verfolgt hat, kommt die Frage auf, wie man dann mit dem Mythischen umgehen sollte, und wie die Beziehung zwischen den Schwestern enden wird. Einen Hinweis auf die Antwort zu dieser Frage hinterlässt Strauß in den letzten beiden Kapiteln dieser Erzählung, wo es um die Rückkehr von Marlenes Schwester nach Basel, die Adoptionsszene von Marlene und den Neubeginn einer Wohngemeinschaft mit Julien und Michel geht. Von Angst und Sorge angespornt, die durch das Foto in ihr entstanden sind, eilt Marlenes Schwester nach ihrem gescheiterten Selbstmordversuch per Zug nach Basel. Sie trifft in der Wohnung von der Familie Holzer gerade zu dem Zeitpunkt ein, als mit Wein auf die Adoption von Marlene angestoßen wird. Wenn bisher zwischen den Schwestern trotz vieler Gegensätze immer noch eine starke Verbindung bestand, scheint durch die Adoption, wie Marlenes Schwester in ihrem Traum geahnt hatte, eine tatsächliche Trennung zu erfolgen. Marlene definiert sich selbst nun als „die Tochter von Herrn und Frau Holzer“ (MS 38). Diese Aussage zeigt, dass ihr diese neue Beziehung zur Familie Holzer wichtiger ist als die alte zu ihrer Schwester. Dass Marlene nun Holzer heißt, spielt dabei auch eine Rolle.<sup>119</sup> Ein Holzer fällt Bäume und bearbeitet sie an Ort und Stelle je nach Nutzen. Er ist also jemand, der das Ursprüngliche in einen sekundären Zustand verwandelt. Der schon bearbeitete Zustand vom Holz kommt an anderen Stellen dieser Erzählung vor. Im Traum von Marlenes Schwester gegen Ende des ersten Kapitels leitet in einem Schachturnier „der Titelverteidiger mit der winzigen lautlosen Verschiebung einer Holzfigur seine sensationelle Niederlage“ (MS 13) ein. Wie oben erwähnt,

---

<sup>119</sup> Das Wort Holzer wird in der Bedeutung Waldarbeiter kaum noch gebraucht, was umso mehr auf eine bewusste Absicht des Autors bei der Wahl dieses Namens hinweist. Strauß benutzt oft altertümliche, eigenartige Namen oder Wörter, die in der Gegenwart eher selten oder sogar kaum noch benutzt werden. Anz weist auf die „preziöse, oft archaisierende Wortwahl“ in der Prosa von Strauß und vermutet, dass er durch seine „veredelten Abweichungen von der Normalsprache“ versucht, sich von der Sprache der allgemeinen Masse zu distanzieren. Vgl. dazu Anz, a. a. O., S. 407. In Bezug auf den ‚Mythos‘ gibt es eine weitere Erklärung für einen solchen Sprachgebrauch von Strauß. Je mehr die Namen und Wörter der Vergangenheit angehören, desto näher sind sie den jeweiligen ursprünglichen Gestalten und erinnern an das Mythische. Da allerdings in diesem Fall das Wort Holzer an sich von seiner Bedeutung her die Rolle eines Veränderers von einem ursprünglichen Zustand beinhaltet, hat der Name Holzer in diesem Werk einen ironischen Beiklang. Es gibt eine Stelle in *Rumor*, die ähnlich interpretiert werden kann. Wie man im späteren Kapitel sehen wird, kommt Bekker in seinem inzestuösen Verlangen nach seiner Tochter der mythischen Sphäre näher. Als er aber alleine zum Mondsee reisen muss, anstatt wie geplant zusammen mit seiner Tochter Grit, fühlt er sich von ihr vertrieben. Er jammert: „Warum hat mich das Kind hierher abgeschoben? [...] Falsch der Ort, falsch die Unterkunft, falsch die ganze Reise, ganz und gar mißlungen selbst der Spaziergang heute morgen, der mich erfrischen sollte. In einer völlig unwegigen, mit Stümpfen und Ästen verbarrikadierten Holzfällerschneise bin ich gelandet und bis an die Knöchel im Schnee gestolpert!“ (R 69) Also gerät Bekker in dem Moment, wo er um seine erhoffte Beziehung mit seiner Tochter betrogen fühlt, in eine Landschaft, wo die Bäume ihren natürlichen Zustand verlieren.

stellt das erste Beispiel durch die „Niederlage“ des Titelverteidigers eine Art Auflösung des Mythischen dar. Das nächste Beispiel ist die Beschreibung über den Alltag der Vampirgesellschaft in Juliens Geschichte. Darin wird berichtet, dass die Mitglieder „aus einer großen braunen Holzschüssel“ (MS 29) Salate aßen. Die Benutzung der Holzschüssel zeigt die Tendenz dieser Gesellschaft, dem Ursprünglichen möglichst nahezukommen. Obwohl die Holzschüssel in der Regel der Natur näher ist als etwa eine Plastikschüssel, ist sie trotzdem kein natürlicher Zustand, kein Baum, sondern immer noch eine sekundäre Herstellung. Die aus Holz gefertigten Dinge deuten in dieser Erzählung ein Scheitern im Annäherungsversuch zum Ursprünglichen an.<sup>120</sup> Folgendermaßen bekommt auch der Name ‚Holzer‘ einen ähnlichen Beiklang. Die Adoption Marlenes in die Familie Holzer kann man dann als eine Bearbeitung oder Zähmung des Ursprünglichen sehen.<sup>121</sup> Im zweiten Kapitel konnte Marlene

---

<sup>120</sup> Bäume und Wälder haben in den Werken von Strauß oft die Funktion, auf etwas Mythisches hinzuweisen. In *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* benutzt Strauß das Wort ‚Baum‘ als ein Beispiel für eine Sprache, die identisch mit dem Ursprünglichen, dem Verwiesenen ist: „Das Unbeweisbare in der Krone jenes Erkenntnisbaums, der durch den Roman, die Skulptur, die Fuge emporwächst, ist Zeugnis Seiner Anwesenheit. [...] Im Gegensatz zur rationalen Sprachtheorie ersetzt das eine (das Zeichen, das Brot) nicht das fehlende andere (den realen Leib), sondern übernimmt seine Andersheit. Dementsprechend müßte es in einer sakralen Poetik heißen: Das Wort Baum ist der Baum, da jedes Wort wesensmäßig Gottes Wort ist und es mithin keinen pneumatischen Unterschied zwischen dem Schöpfer des Wortes und dem Schöpfer des Dings geben kann“ (ASW 41f.). Näheres dazu siehe Kapitel I-2-2.2-2.2.2. Kaufen schreibt, dass in *Rumor* der Baum von Anfang bis zum Ende an vielen Stellen dazu dient, den Charakter Bekkers darzustellen. In der Mythologie verbindet der Baum „räumlich die geistige Sphäre des Himmels“ mit dem „natürlichen Element Erde“ und vermittelt Gegensätze. Siehe dazu: Helga Kaufen: Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen 1991, S. 322ff. Das könnte eine Erklärung dafür sein, warum Bekker, der am Schluß von *Rumor* einen mythischen Charakter gewinnt, ein „waldestiefe[s] Atmen“ (R 231) aushaucht. Ein solches Konzept kann man auch in den späteren Werken wieder entdecken. Im Kapitel ‚Die Terrasse‘ von *Der junge Mann* erzählt eine Figur eine Geschichte, in welcher der Protagonist namens Bernd sich in eine „Bäumin“ (JM 215) verliebt. Bernd scheitert, u. a. wegen seines mangelnden Verständnisses von ihrer mythischen Eigenschaft, die Gunst der Bäumin für sich zu gewinnen. Als ein Blitz eine große Wunde am Stamm der Bäumin aufschlägt, kriecht Bernd in das Loch hinein und kann nicht mehr wieder herauskommen. Forstarbeiter entdecken Monate später in der Höhlung des Baumes seine Knochen, die „in rätselhafter Anordnung“ lagen, „als wäre der Tote zu einem höheren Muster zerfallen, als hätten seine Reste sich von selbst zu einem bedeutungsvollen und weiterweisenden Merkmal zusammengelegt.“ (JM 218) Durch die Vereinigung mit dem Baum wird Bernd, der anfangs die Bäumin „mit seiner städtischen, hastigen Begierde“ (JM 215) bedrängte, zu einem Teil einer Sphäre, die außerhalb der Sphäre des normalen Alltags liegt. In *Marlenes Schwester* gibt es viele Beispiele, die in einem ähnlichen Kontext interpretiert werden können: „Baummenschen“ (MS 8), „Grasmenschen“ (MS 8) etc. zu Beginn der Erzählung, die Selbstmordgeschichte im Stadtwald (MS 13), die Geschichte Juliens über die Wundertütengesellschaft, die zufällig Zündhölzer bekommen könnte (MS 22f.), Bertrand von der Vampirgesellschaft, der „grünblaß“ wieder aufersteht (MS 30f.).

<sup>121</sup> Die Zähmung, oder die Unterdrückung des Ursprünglichen, Mythischen und Elementaren in der Gegenwart wird in vielen Werken von Strauß wiederholt dargestellt. Oft kehrt das Unterdrückte mit einer nicht mehr zu bändigenden explosiven Kraft in den Alltag zurück, wie z. B. in der Kurzgeschichte *Der zurück in sein Haus gestopfte Jäger* in *Der junge Mann*. Wegen einer Durchsuchung der Polizei im Wald kann ein Jäger sein Jagdrevier nicht betreten. Seine „leise Verstimmung“ (JM 71) steigert sich zu einer „Woge des Jähzorns“ (JM 72), die den Jäger „bis an den Rand des Blutrauschs“ (JM 72) drängt. Schließlich wird dieser Jäger zu einem „nur noch spärlich verkleidete[n] Wolfsmensch oder Blutsauger“ (JM 72). Nach der Durchsuchung seines Hauses kann der Jäger „seine brüchige äußere Bürgerhülle“ (JM 72) nicht mehr aufrechterhalten. Es wird angedeutet, dass er im nächsten Moment „den Rücken des letzten, ein wenig hintangebliebenen, blutjungen Beamten“ (JM 73) überfallen wird. Während der Jäger vom Ursprünglichen ferngehalten wird (Eintrittsverbot in

noch sagen: „Etwas in meinem Blick kannst du nicht lesen, dich aber liest es.“ (MS 19) Zu diesem Zeitpunkt hat sie noch die Kraft, ihre Schwester zu ‚lesen‘. Aber in der Adoptionsszene wendet Marlene ihren Blick von ihrer Schwester ab, was dazu führt, dass sie nicht mehr diese umfassende, durchschauende und bestimmende Kraft gegen ihre Schwester ausüben kann, was als eine Folge der Zähmung des Ursprünglichen zu sehen ist. Die plötzliche Ohnmacht von Marlenes Schwester ist auf dem ersten Blick eine Schockreaktion auf die schlagartig veränderte familiäre Beziehung. Zugleich markiert sie womöglich eine Schockreaktion auf den Verlust ihrer Basis, durch die sie ‚gelesen‘ wird. Indem Marlene, von der sie abhängig war und durch die sie sich selbst definierte, ihre ursprüngliche Gestalt verliert, gleitet auch sie selbst, Marlenes Schwester, ins Unsichere.

Die Trennung der Schwestern währt aber nicht lang. Es wird gleich eine neue Beziehung aufgebaut. Der erste Schritt dieses Prozesses beginnt mit einer Art Pseudo-Eucharistie. Nachdem Marlenes Schwester aus ihrer Ohnmacht wieder aufwacht, wird ihr von Frau Holzer eine Fleischbrühe und von Marlene Wein überreicht. Wenn man in Betracht zieht, dass in dieser Erzählung der Körper und das Blut wichtige Elemente sind, die für das Ursprüngliche stehen (besonders das Blut Marlenes), kann die Überreichung von Fleischbrühe und Wein als eine Kontrafaktur der Eucharistie verstanden werden. Eine wichtige Funktion der Eucharistie ist u. a. die Bildung eines Gemeinschaftsbewusstseins und das Integrieren einzelner Mitglieder in die Gemeinde.<sup>122</sup> Marlenes Schwester wird, indem sie das von der Familie Holzer überreichte ‚Fleisch‘ und ‚Blut‘ aufnimmt, darauf vorbereitet, in dieselbe Sphäre der ‚Holzer‘ zu gehören.

Als nächste Phase der Wiederherstellung von ihrer Beziehung stellt Marlene die Bedingung. Marlenes Schwester müsse ihre Gefühle gegen Marlene in Zaum halten können.

Marlene begann zu reden: ‚Gestern ist Julien gekommen, mit einem Freund. Sie sind auf der Suche nach einer Wohnung, die größer ist als diese hier. Denn es steht nun fest, daß wir in einer kleinen Gruppe zusammenleben wollen. Eine Weile, solange es eben geht. Wenn du es für

---

den Wald und der Vorbehalt der Jagd), dringt das Öffentliche, Gesellschaftliche in seine ursprüngliche Sphäre (sein Haus) ein. Diese Unterdrückung und dieses Eindringen führen zum bevorstehenden Überfall. Dass Strauß auch in dieser kurzen Geschichte mehrmals das Wort ‚Blut‘ benutzt, um das instinktive Verlangen nach dem Ursprünglichen darzustellen, markiert eine Ähnlichkeit zu *Marlenes Schwester*.

<sup>122</sup> Über eine andere Funktion der Eucharistie, die Wiederbelebung des Vergangenen, schreibt Strauß später ausführlich in *Aufstand gegen die sekundäre Welt*. In dem Beispiel wird die Eucharistie allerdings, ganz im Gegenteil zu dieser Stelle in *Marlenes Schwester*, dazu benutzt, um die tatsächliche Wiederbelebung des Mythischen zu erklären. Siehe dazu: I-2-2.2-2.2.2.

möglich hältst, daß du deine übergroße Zuneigung zu mir in jene ebenmäßigen Gefühle verwandeln kannst, die uns andere nun miteinander verbinden, so würden wir dich gerne in die Gemeinschaft aufnehmen.' – ‚Ja‘, sagte Marlenes Schwester ängstlich, ‚ich will es versuchen.‘ (MS 38)

Vom Inhalt her scheint die Bedingung, die Marlene ihrer Schwester für ein Zusammenleben stellt, insofern ihrer Forderung in der Trennungsszene in Nîmes (Kapitel 2) zu ähneln, als Marlene in beiden Fällen auf eine Distanz zwischen ihr und ihrer Schwester beharrt. Der Unterschied besteht darin, dass damals auch Marlene selber sehr pathetisch auf die Trennung reagierte. Diese lebhaften Gefühle sind bei Marlene im fünften Kapitel nicht mehr vorhanden, und diese Veränderung erwartet sie nun auch von ihrer Schwester. Indem das Streben von Marlenes Schwester nach Marlene (dem Ursprünglichen) in „ebenmäßige[n] Gefühle“ verwandelt werden soll, wird ihr der Zustand des Leergefühls, an dem die Menschen der Gegenwart leiden, vorgeschrieben.<sup>123</sup> Diese Bedingung Marlenes erinnert an das Zitat aus Maurice Blanchots *Warten Vergessen* ganz am Anfang dieser Erzählung: „Ich wünschte, Sie liebten mich nur mit dem Teil Ihres Innern, der unempfindlich und fühllos ist.“ (MS [6]) Dieses Zitat, das widersprüchlich klingt, entspricht sehr gut der neuen Beziehung der Schwestern, als käme dieser Satz von Marlene und wäre an ihre Schwester gerichtet. Darüber hinaus entspricht der Satz auch dem Zustand der heutigen Gesellschaft, so wie Strauß sie begreift. Ihm zufolge existiert das Verlangen nach dem Ursprünglichen kaum noch, nachdem das Gefühl der Leere und Langweile üblich geworden ist. Obwohl Marlene und ihre neue Wohngemeinschaft auf der Suche nach einer Wohnung sind, die ähnlich wie ein Haus für das Ursprüngliche stehen könnte, wird leise angedeutet, dass sie ohne Erfolg bleiben wird.<sup>124</sup> Weil die ebenmäßigen Gefühle zwischen den Mitgliedern der Wohngemeinschaft nur dazu führen, vom Ursprünglichen immer mehr zu entrücken, ist dieser Misserfolg vorhersehbar. Wie man im letzten Kapitel erkennen kann, soll die Wohnung dazu noch mit einer neuen Vampirgesellschaft geteilt werden, was das Scheitern dieses Versuchs schon zu diesem Zeitpunkt als sicher erwarten lässt.

Was man in einem solchen Zustand in der Gegenwart tun kann oder sollte, kann man vermuten, wenn man über die wiederholten Versuche von Marlenes Schwester nachdenkt. In

---

<sup>123</sup> Vgl. I-2-2.3.

<sup>124</sup> „Die Wohnungssuche war an diesem Tag allerdings erfolglos geblieben.“ (MS 39)

*Marlenes Schwester* kommt der Satz „Sie versuchte es noch einmal“ (MS 7, 14, 21, 39) insgesamt vier Mal vor. Jedes Mal taucht dieser Satz ganz plötzlich im Text auf, auf dem ersten Blick, auch unabhängig vom Kontext. Aus den Absätzen, die jeweils vor diesem Satz kommen, kann man noch vermuten, dass das unbekannte Subjekt dieses Satzes mit hoher Wahrscheinlichkeit Marlenes Schwester ist. Dann bleibt die Frage offen, was noch einmal versucht wird. Eine mögliche Erklärung wäre, dass sich dieser Satz auf die zirkuläre Struktur dieses Werks, die man aus den exakt gleichen Stellen in den Kapiteln 1 und 6 (die Begegnung Michels mit Marlenes Schwester) vermuten kann, bezieht. Dass dieser Satz als letzter Satz ganz am Ende steht, kann dann als ein verstärkender Hinweis auf die Gesamtstruktur verstanden werden. Dieser letzte Satz der ganzen Erzählung deutet auf eine bevorstehende Wiederholung an. Zugleich wird der Leser durch diesen Satz an dem gleichen Satz im ersten Kapitel erinnert, der im ersten Absatz der ganzen Erzählung steht. Dieser Satz am Anfang, dessen Sinn für den Leser beim ersten Lesen im Grunde undurchschaubar ist, gewinnt somit die Bedeutung eines neuen Wiederholungsansatzes. Demnach könnte es sein, dass noch mehrere unerzählte Wiederholungen von der Geschichte der beiden Schwestern existieren. Eine andere Möglichkeit wäre, dass sich dieser Satz auf das Versprechen von Marlenes Schwester, ihre „übergroße Zuneigung“ (MS 38) zu ihrer Schwester in „ebenmäßige[] Gefühle“ (MS 38) zu verwandeln, bezieht. Auf diese Forderung antwortet Marlenes Schwester mit einem ängstlichen „ich will es versuchen“ (MS 38). Wenn dieses Versprechen der Inhalt des ‚Versuchs‘ in dem wiederholten Satz ist, ist dieser Satz als eine Art Selbstzensur zu verstehen. Teilweise lässt sich diese Erklärung durch die Situationen, in welchen der Satz vorkommt, bestätigen. Nachdem der Satz am Anfang des ersten Kapitels zum ersten Mal vorkommt, gleitet Marlenes Schwester „erschöpft, entmutigt, zurück in den Halbschlaf“ (MS 7). Wenn man davon ausgeht, dass durch die zirkuläre Struktur vor diesem Anfang das letzte Kapitel liegt, ist dieser Halbschlafzustand eine Einlösung ihres Versprechens, ebenmäßige Gefühle zu Marlene zu wahren. Auch am Ende des ersten Kapitels, als Marlenes Schwester in einem Traum für einen kurzen Moment auf das Ursprüngliche, was eigentlich Marlenes Eigenschaft ist, stößt, scheint dieser Satz vorzukommen, um die Aufregung der Gefühle von Marlenes Schwester zu dämpfen.

Aber diese Wiederholungen haben, genauso wie das Blanchot-Zitat ganz am Anfang der Erzählung, eine widersprüchliche Eigenschaft. Obwohl das ‚ich‘ beim Blanchot-Zitat die Unempfindlichkeit und Gefühllosigkeit des Gegenübers vorzieht, wünscht sich dieses ‚ich‘ im Grunde immer noch, geliebt zu werden. Ähnlich verhält es sich mit dem

wiederholten Satz in *Marlenes Schwester*. Auch wenn die Versuche wiederholt unternommen werden, um einen Abstand zum Ursprünglichen (Marlene) zu verschaffen, tragen sie zugleich dazu bei, dass eine gewisse Verbindung zum Ursprünglichen immer besteht. Deshalb haben die Wiederholungen jeweils widersprüchliche Seiten in sich. Während Marlenes Schwester „erschöpft“ und „entmutigt“ in den Halbschlaf zurückgleitet, staunt sie<sup>125</sup>, was zu ihrem erschöpften und entmutigten Zustand nicht passt und eher auf eine Möglichkeit zur Aufregung hinweist. Beim Wiederholungsversuch am Ende des ersten Kapitels wird ein Satz in Klammern hinzugefügt, als wäre er ein Gedanke von Marlenes Schwester: „Wenn es nur ein kräftiger Schlag gegen den Kopf wäre, wodurch man wieder zu Sinnen käme...“ (MS 14) Dieser Satz deutet an, dass in Marlenes Schwester immer noch der Wunsch vorhanden ist, aus dem Halbschlafzustand des ersten Kapitels ganz aufzuwachen. Das ist als ein Wunsch nach Annäherung zum Ursprünglichen zu verstehen, denn sie verfällt in den Halbschlafzustand, um Abstand zum Ursprünglichen beizubehalten. Weil dieser Wunsch einen Teil der Wiederholungsversuche ausmacht, kommt dieser Satz im zweiten Kapitel an der Stelle vor, wo Marlenes Schwester kurz vor ihrer kompletten Auflösung steht.<sup>126</sup> Durch die Wiederholung ihres Versuchs wird eine Verbindung zu Marlene wieder hergestellt, was man daran erkennen kann, dass der auf diesen Versuch folgende Teil eine Erinnerung an Marlene ist.

Dass diese wiederholten Versuche von Marlenes Schwester so widersprüchliche Eigenschaften in sich bergen, liegt daran, dass sich der Zustand der Gegenwart (aus der Sicht von Strauß) in ihren Versuchen reflektiert. Das Mythische, Ursprüngliche kann man in der Gegenwart nicht durch vernünftige Nachahmungen und großen Eifer wiederbeleben. Das Mythische, Ursprüngliche ist aber zugleich, auch wenn unter einer Menge von Sekundären versteckt, irgendwo in der Gegenwart präsent, und dringt unerwartet in den Alltag der heutigen Menschen ein. Da dieses Eingebrochene nur für einen kurzen Augenblick fassbar ist und sich nicht festhalten lässt, sollte man bewusst die Augen für solche Momente offenhalten und sich bemühen, den nötigen Abstand und die angemessene Nähe zum Mythischen zu suchen (ganz besonders dann, wenn man ein ‚guter‘ Künstler im Sinne von Strauß sein will). Und diesen Prozess sollte man, wie Marlenes Schwester, immer wieder versuchen.

Es ist noch kurz zu erwähnen, dass das Motiv des Kontrasts zwischen dem Körper und dem

---

<sup>125</sup> „Ein wenig später glitt sie, erschöpft, entmutigt, zurück in den Halbschlaf. Mein Schattengelände, ich döse und staune...“ (MS 7)

<sup>126</sup> Vgl. MS 21 u. S. 84 dieser Arbeit.



Kleid oder der Haut und dem Blut kein einmaliger Versuch gewesen ist. Es wird auch in den späteren Werken von Strauß verwendet. Das soll besonders im Schlusswort näher erläutert werden. Vorerst soll im nächsten Kapitel ausgeführt werden, wie Strauß eine andere Ansicht über die Sprache, die sich sehr von der Derridas unterscheidet, benutzt, um seine Vorstellung von dem Mythischen zu erläutern.

## 2. Die Sprache des Mythos – Geste und Lied

Durch die Textanalyse von *Marlenes Schwester* wurde deutlich erkennbar, dass Strauß in seinen Werken die ursprüngliche Sprache mit dem Bild des Körpers verbindet. Darüber hinaus scheint er aber nicht nur im Bild des Körpers, sondern in einer wirklich körperlichen Sprache eine Möglichkeit zu sehen, auf eine ursprüngliche Sprache zu stoßen. In *Theorie der Drohung* ist der Protagonist bei seinem ersten Treffen mit Lea, der weiblichen Hauptfigur, die wohl „in einen Zustand von starker katatonischer Erregung“ (TD 50) verfallen ist, auf eine unangenehme Weise von ihr irritiert. Andererseits ist er von ihren Bewegungen seltsam beeindruckt.

Umgekehrt, sah es nicht vielmehr danach aus, als suchten diese überspezifischen Gebärden, die das Gesetz und die Typik einer gemäßigten Mitsprache unseres Körpers bei sozialen Verständigungen überschritten und zerschlugen, einer äußersten Vollkommenheit und Identität des eigenen Ausdrucks nahezukommen? Einer Identität, wie sie die gesprochene Sprache unmöglich gewähren kann. (TD 50f.)

Der Protagonist bekommt das Gefühl, dass die Gebärden Leas als eine Art Offenbarung ihrer selbst funktionieren, die etwas vermitteln, was die Sprache mit ihrer gesellschaftlichen Funktion nicht kann. Er knüpft weiter an diesen Gedanken und stellt fest, dass niemand „ein einmaliges, unverwechselbares Wort sein eigen“ (TD 51) nennen kann, während sich „jemand durch eine unverwechselbare Geste auszeichnen“ kann, „ohne daß diese bedeutungslos sein muß“ (TD 51). Die körperliche Geste hat also bei Strauß das Potenzial, an einen Zustand oder

einen Bereich zu erinnern, den es vor der Formung einer Gesellschaft schon gegeben hat.<sup>127</sup>

Eine andere Option, die für Strauß als Ausdruck einer ursprünglichen Sprache infrage zu kommen scheint, ist das Lied. Es ist auffallend, dass in vielen Werken von Strauß singende Figuren an wichtigen Stellen auftauchen. Nicht selten stehen diese Szenen mit dem Thema Sprache im engen Zusammenhang. Der Schluss von *Die Widmung* ist ein solches Beispiel. Richard Schroubek, der Protagonist, versucht die Liebe seiner ehemaligen Geliebten Hannah wieder für sich zu gewinnen. Er plant, ihr eine lange Aufzeichnung seiner Leiden nach der Trennung von ihr zu widmen, um sie damit zu beeindrucken. Am Ende der Geschichte scheitert sein Vorhaben. Enttäuscht, deprimiert und gedankenverloren sieht er fern. Genau in dem Moment tritt im Fernsehen ein alter Sänger in einer Live-Show auf und singt seinen alten Schlager, der allerdings lippensynchron vorgetäuscht wird. Zum Schluss hat dieser alte Sänger den Text zum Lied vergessen und murmelt Flüche. Also wird parallel zum Scheitern von Schroubeks Sprache gezeigt, dass in der heutigen Zeit ein wirklicher Gesang auch nicht mehr existiert. Es gibt nur eine Täuschung des Ursprünglichen. Dass der selbst „aus der Vergessenheit herbeigezerrte Künstler“ (W 114) auch den Text zum Lied vergisst, betont nochmals, dass eine lebendige Sprache in der Gegenwart immer mehr verloren geht.

Als Grundstein für eine solche Denkfigur von Strauß könnte die Sprachauffassung Rousseaus gedient haben. Besonders in seinem *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird* (1781) entfaltet Rousseau nämlich seine Auffassung, wie sich am Anfang der Menschheit, als noch keine ‚richtige‘ Sprache existierte, die moderne Sprache entwickelt haben soll. Dabei geht er davon aus, dass in diesem anfänglichen Zustand Gesten und Laute, die sich wie Lieder anhören, eine große Rolle gespielt haben.

## 2.1. Die Sprachauffassung Rousseaus

---

<sup>127</sup> In *Die Hypochonder* gibt es eine Szene, die anscheinend auf dieses Potenzial verweist. Zugleich wird aber auch gezeigt, dass in der Gegenwart diese Sprache nicht mehr verstanden wird:

„VERA Mundtot hat er sich gestellt. Wie ein erster Mensch ist er gewesen. Kein Wort hat er über die Lippen gebracht, solange Sie fort waren, Madame. Ich bin ein einfacher gerader Kerl. Wie soll ich mich auskennen mit den lächerlichen und garstigen Zeichen, die er gegen mich ausstieß?

NELLY Welche Zeichen?

VERA Durch die Nase geschnaubt, das Kinn gekratzt, die Finger gespreizt, die Rockschöße gehoben, die Lippen gekräuselt, die Augen verdreht, ausgespuckt, gepfiffen und geknurr – und jedes hatte seine Bedeutung. Nein, Madame, das ist nicht die Sprache, die unsereins verstehen und befolgen kann.“ (H 22)

Rousseau hatte schon in seiner *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755) neben dem Hauptthema des Textes sich beiläufig mit der Entstehung der Sprache und ihrer Weiterentwicklung befasst. In seinem *Essay über den Ursprung der Sprachen* behandelt Rousseau dieses Thema der Sprache noch viel gründlicher. Wie in der Abhandlung versucht Rousseau in seinem Essay, seine Sprachauffassung im Zusammenhang mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft zu erklären. So bezeichnet er schon im ersten Kapitel seiner Abhandlung die Sprache als das „Wort, die früheste soziale Einrichtung“<sup>128</sup> und zeigt in den späteren Kapiteln immer wieder auf, wie sich die Sprache in Beziehung zu der sich weiter entwickelnden Gesellschaft verändert haben mag. Aber zugleich behauptet Rousseau in demselben Kapitel, dass die Sprache, unabhängig von ihrem Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung, ihre Formung „ausschließlich natürlichen Voraussetzungen“<sup>129</sup> zu verdanken hat. Sobald der Mensch in Beziehung zu einem anderen Menschen steht, hat er den Wunsch oder das Bedürfnis, diesem seine Gefühle und Gedanken mitzuteilen. Dazu muss man seine Sinne einsetzen, von denen sich der Blick und das Gehör am besten eignen. Daraus folgert Rousseau, dass der Mensch zu Beginn bei der Kontaktaufnahme zu einem anderen Gesten oder Stimmen verwendet haben muss. Rein als ein Werkzeug, seinem Gegenüber die eigenen Bedürfnisse mitzuteilen, sind für Rousseau die Gesten effektiver.

Obwohl die Sprache der Geste und die der Stimme gleichermaßen natürlich sind, ist erstere auf jeden Fall einfacher und hängt weniger von Übereinkünften ab: denn unser Auge wird von mehr Eindrücken getroffen als unser Ohr, und Mienen haben mehr Veränderungsmöglichkeiten als Töne; auch sind sie im Ausdruck stärker und vermögen in weniger Zeit mehr mitzuteilen.<sup>130</sup>

An mehreren Beispielen aus der Bibel und der Antike veranschaulicht Rousseau, wie stark Gesten und Bilder sich auf Menschen auswirken können. Wenn man bis zu diesem Punkt den Gedankengang Rousseaus verfolgt hat, könnte man meinen, dass die Geste des Menschen wohl eine Vorstufe der modernen Sprache gewesen sei. Aber Rousseau schlägt eine Wende in

---

<sup>128</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Essay über den Ursprung der Sprachen*, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: Jean-Jacques Rousseau: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Peter Gülke. Leipzig 1989, S. 99.

<sup>129</sup> Rousseau: *Essay über den Ursprung der Sprachen*, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird, a. a. O., S. 99.

<sup>130</sup> Rousseau: *Essay über den Ursprung der Sprachen*, a. a. O., S. 99f.

seiner Logik ein. Trotz ihrer Effektivität kann nach Rousseau die Geste nicht der Ursprung moderner Sprache sein. Der Grund zu dieser Folgerung liegt darin, dass der Mensch sich nicht nur wegen seiner Bedürfnisse mit anderen Menschen verständigt.<sup>131</sup> Rousseau sagt, dass es eine ganz andere Sache sei, „wenn es darum geht, das Herz zu bewegen und Leidenschaften zu entzünden“<sup>132</sup>. Diese Leidenschaften werden auf eine andere Art und Weise vermittelt.

Die Leidenschaften haben sehr wohl ihre Gesten, aber sie haben auch ihre sprachlichen Akzente, und diese Akzente, die uns auffahren lassen, denen wir unser Ohr nicht verschließen können, dringen bis in die Tiefe des Herzens, vermitteln ihm auch gegen unseren Willen Gemütsbewegungen, die ihm ebensolche entlocken und uns empfinden lassen, was wir hören. Fügen wir hinzu, daß sichtbare Zeichen zwar genauer mitteilen, daß Anteilnahme aber mehr durch Töne erregt wird.<sup>133</sup>

Aus dem Wunsch, Leidenschaften an Andere zu vermitteln, entstanden die ersten Laute, die sich, wie Rousseau ausführt, über bildliche Ausdrücke, hin zu einer ursprünglichen Sprache entwickelten. Diese ursprüngliche Sprache soll wie Lieder geklungen haben. Um zu beweisen, dass nicht die Bedürfnisse, sondern die Leidenschaften die treibende Kraft bei der Entstehung der ursprünglichen Sprache waren, greift Rousseau wieder auf die Beziehung zwischen der Sprache und dem Entwicklungsprozess der menschlichen Gesellschaft zurück. Er behauptet, dass es die ersten Bedürfnisse des Menschen waren, die sie dazu veranlassten, sich über einen größeren Aktionsraum auszudehnen und die Erde zu bevölkern. Somit wäre es absurd, „wenn aus dem Grund, der sie auseinandertreibt, ein Mittel erwüchse, sie zusammenzuführen“<sup>134</sup>. Dagegen sollen die Leidenschaften die Menschen einander näherbringen. Im Zuge der Annäherung fühlten sie logischerweise immer mehr die Notwendigkeit, ihre Gefühle einander zu vermitteln. So lautet die Schlussfolgerung Rousseaus in der Frage, welche von den beiden,

---

<sup>131</sup> Wenn die Menschen gegenseitig nur ihre Bedürfnisse vermittelt hätten, müsste, so glaubt Rousseau, die moderne ‚Sprache‘ ganz anders ausgesehen haben. Dazu erläutert Edler folgendermaßen: „Rousseau geht so weit, alle praktischen Tätigkeiten der Menschen von der Erfindung des Handwerks bis zur Wahl von Stammesoberhäuptern allein mittels der Gestensprache für möglich zu halten, ja, er hält es sogar für möglich, daß die Menschen mit ihrer Hilfe Gesellschaften bilden, die sich am Modell des Bienen- und Ameisenstaates orientieren“ Markus Edler: Der spektakuläre Sprachursprung: zur hermeneutischen Archäologie der Sprache bei Vico, Condillac und Rousseau. München 2001, S. 260.

<sup>132</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 102.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 105.

die Bedürfnisse oder die Leidenschaften, der Grund zur Entstehung der Sprache gewesen sei: „Nicht Hunger oder Durst, sondern Liebe, Haß, Mitleid, Zorn haben ihnen [den Menschen] die ersten Worte entrissen“<sup>135</sup>. Diese Behauptung kommentiert Coseriu folgendermaßen:

Damit kritisiert Rousseau gleich zwei Thesen, die zu seiner Zeit allgemein vertreten wurden: Zum einen die These, die Sprache sei „erfunden“ und in einer gewissen Reihenfolge „ausgebaut“ worden, zum anderen die Annahme, elementare Bedürfnisse hätten dazu den Anlaß geliefert.<sup>136</sup>

Genau diese Kritik bildet eine der Kernaussagen in Rousseaus *Essay über den Ursprung der Sprachen*. Auch wenn Rousseau in einigen Kapiteln die Wirkung der Umgebung (also auch die Wirkung der elementaren Bedürfnisse) auf die Entwicklung der Sprache tiefgehend behandelt, bleibt er seiner Behauptung treu, dass nicht die Vernunft, sondern die Gefühle aus dem Inneren des Menschen die ausschlaggebenden Faktoren sind, die die Sprache des Menschen geformt haben. Sehr deutlich fasst er diese Ansicht in dem folgendem Satz zusammen: „Man möchte uns die erste Sprache der Menschen als eine Sprache von Mathematikern hinstellen; wir aber sehen, daß es eine Sprache von Dichtern war.“<sup>137</sup> Mit der Formulierung „Sprache von Dichtern“ meint Rousseau, dass die ursprüngliche Sprache sehr stark von Gefühlen beeinflusst wurde, und dass sie sehr bildhaft war. Seiner Meinung nach wurden die ersten Wahrnehmungen der Wilden von Leidenschaften (z. B. dem Erschrecken beim Treffen mit einem Fremden) stark beeinflusst. Der Wilde stellt z. B. bei der ersten Begegnung mit einem Fremden ein übertriebenes, trügerisches Bild her, das folgerichtig zur Entstehung eines bildhaften Wortes führte. Dieses Wort wird erst viel später, nach dem Einzug der Vernunft, durch die genaue Erkenntnis des Gegenstands zu einer Metapher. Nach Rousseau zieht sich eine solche Tendenz bis zu späteren Phasen der Sprachentwicklung durch. Auch hier sieht er eine Parallele zur Entwicklung der Gesellschaft.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Eugenio Coseriu: Geschichte der Sprachphilosophie. Tübingen und Basel 2003, S. 383.

<sup>137</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 104.

<sup>138</sup> Für Rousseau bildet die unzertrennbare Beziehung zwischen der Sprache und der Gesellschaft die Achse des ganzen Essays. Meyer schreibt dazu: „Die Sprach- und Gesellschaftstheorie Rousseaus ergänzen sich gegenseitig: Es gibt keine Sprache ohne Gesellschaft und keine Gesellschaft ohne Sprache.“ Anneke Meyer: Zeichen-Sprache. Modelle der Sprachphilosophie bei Descartes, Condillac und Rousseau. Würzburg 2008, S. 197.

In dem Maße, in dem die Bedürfnisse wachsen, die gesellschaftlichen Angelegenheiten komplizierter werden und Kenntnisse sich ausbreiten, verändert die Sprache ihren Charakter; sie wird exakter und verliert an Emotionalität. Sie ersetzt Gefühle durch Gedanken und spricht nicht mehr zum Herzen, sondern zum Verstand. Dadurch verwischen sich die Akzente, während die Artikulationen wichtiger und allgemein die Sprache genauer und klarer wird, aber auch schleppender, stumpfer, kälter.<sup>139</sup>

Um diese These zu verstärken, bezieht sich Rousseau auf die Entwicklungsphasen der Schrift. Er behauptet, dass in der Schrift eine ähnliche Entwicklung wie bei der Sprache auffällt. Demnach könne man Folgendes beobachten: „Je ungelenker die Schrift, desto älter die Sprache“.<sup>140</sup> Aufgrund dieser Voraussetzung stuft Rousseau die Schrift in drei verschiedene Kategorien ein. In der ältesten, primitivsten Art der Schrift werden „die Gegenstände selbst aufgezeichnet“<sup>141</sup> oder „in Allegorien“<sup>142</sup> niedergeschrieben. In dieser Entwicklungsphase entspricht die Schrift der Sprache, die durch Leidenschaften geprägt ist. In der zweiten Stufe „werden Worte und Sätze durch vereinbarte Symbole wiedergegeben“.<sup>143</sup> Das soll bedeuten, dass in einer Gesellschaft, wo eine solche Schrift benutzt wird, ihre Mitglieder durch eine Sprache geeint sind, die sich selbst systematisch „völlig durchgebildet“<sup>144</sup> hat. Zur letzten Phase der Schriftentwicklung rechnet Rousseau die Schriftarten, die „das Sprechmaterial in eine bestimmte Zahl von Elementarbestandteilen, in Vokalen und Konsonanten“ zerlegen, „aus denen man sodann alle nur denkbaren Worte und Silben zusammensetzen kann.“<sup>145</sup> Er geht davon aus, dass eine solche Schrift von Handel treibenden Völkern erfunden wurde, weil sie in viele Länder reisten und mehrere Sprachen sprechen mussten. So wurden sie genötigt, Schriftzeichen zu erfinden, um all die verschiedenen Sprachen aufzuschreiben. Im Anschluss an diese Überlegungen fasst Rousseau wiederholt zusammen, dass die Entwicklungsphasen der Schrift denen der Gesellschaft entsprechen. Allerdings räumt er ein, dass eine bestimmte Schriftart nicht unbedingt genau über das Alter eines Volkes Auskunft gibt, vor allem darum, weil man nicht genau feststellen kann, wie lange ein Volk eine Sprache benutzt hat, bevor es

---

<sup>139</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 108.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 109.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Ebd.

anfang, eine Schrift zu verwenden. Das bedeutet also auch, dass man an einer Schriftart nicht genau erkennen könne, wie nahe die Sprache einer bestimmten Schrift der ursprünglichen Sprache lag.

Wohl um zu verdeutlichen, dass man an der Schrift nicht das Alter einer Sprache erkennen kann (also um zu behaupten, dass man in eine andere Richtung forschen sollte, um nach dem Ursprung der Sprache zu suchen), schweift Rousseau kurz vom Hauptthema seines Essays ab. Er erklärt aus phonozentrischer Sicht, warum die Schrift der gesprochenen Sprache unterlegen ist. Grund sei die angeblich mangelhafte Fähigkeit der Schrift, die Sprache in ihrer eigentlichen Gestalt aufzubewahren.

Die Schrift, die eigentlich die Sprache festhalten müßte, ist genau diejenige, die sie verändert. Zwar verändert sie nicht die Worte, aber den Sinn; sie ersetzt Ausdruck durch Genauigkeit. Wenn man spricht, äußert man seine Gefühle; wenn man schreibt, äußert man seine Ideen. Beim Schreiben ist man gezwungen, alle Worte in der allgemeinen Bedeutung zu benutzen; der Sprechende hingegen variiert die Bedeutung durch Betonungen, er legt sie so fest, wie es ihm gefällt; weniger um Eindeutigkeit sich kümmernd, legt er mehr in die Kraft des Ausdrucks; es ist nicht möglich, daß eine geschriebene Sprache auf lange Zeit die Lebendigkeit derjenigen Sprache bewahrt, die nur gesprochen wird.<sup>146</sup>

Für Rousseau, der die Leidenschaften als die treibende Kraft begreift, die eine Sprache zustande bringt, ist es ein großer Nachteil der Schrift, dass der musikalische Charakter der gesprochenen Sprache, durch den die Gefühle und Leidenschaften am besten ausgedrückt wurden, in ihr verloren ging.<sup>147</sup> An diesem Punkt knüpft er wieder an seine Denkfigur über die Entwicklungsphasen der Schrift an. Je mehr eine Sprache durchdacht und systematisiert ist, desto mehr ist sie von ihrer ursprünglichen Gestalt entfernt. Mit dem Einzug der Vernunft wurde es möglich, jedes Wort nach seiner allgemein gültigen Bedeutung präzise anzuwenden und es aufzuschreiben. Für Rousseau sind Sprachen, die genau aufgeschrieben werden, die

---

<sup>146</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 113.

<sup>147</sup> Wilhelm deutet die Schriftkritik Rousseaus als eine Kritik an die ‚Sprache der Mathematiker‘: „Das singende Sprechen des Ursprungs und die nur mehr schriftliche ‚Sprache‘ der Algebra bilden die beiden extremen Pole zwischen denen sich Rousseaus Sprachtheorie – und seine Sprachkritik – ansiedelt. Die Schrift, die in ihrer reinsten Form in der ‚stummen‘ Algebra, in der mathematischen Formel, verkörpert ist, entspricht der *langue de géomètres*; sie droht immerzu, die affektive stimmliche Produktion der *langue de poètes* ihrer ursprünglichen Kraft zu berauben.“ Raymund Wilhelm: Die Sprache der Affekte. Tübingen 2001, S. 193.

modernerer Sprachen, z. B. die europäischen Sprachen. In folgenden Sätzen fasst Rousseau seine Meinung über die Schrift und die ‚entwickelten‘ Sprachen zusammen:

All dies trägt zur Bestätigung der grundsätzlichen Feststellung bei, daß alle aufgeschriebenen Sprachen natürlicherweise ihren Charakter verändern, an Kraft verlieren und an Deutlichkeit gewinnen. Je mehr man die Grammatik und die logische Fügung vervollkommen, desto mehr beschleunigt man diesen Prozeß; um eine Sprache rasch kalt und langweilig zu machen, braucht man bei dem Volk, das sie spricht, nur Akademien einzurichten.<sup>148</sup>

Nach den Überlegungen über die Entwicklungsphasen der Schrift und das Verhältnis zwischen der Sprache und der Schrift kommt Rousseau wieder auf sein Hauptthema, die Suche nach dem Ursprung der Sprache, zurück. Er weist darauf hin, dass man in der früheren Forschung nach dem Ursprung der Sprache viel zu sehr aus europäischer Sicht gedacht habe. Die Europäer lebten in einer kalten Gegend, wogegen das Menschengeschlecht, das die erste Sprache benutzt haben muss, aus einer viel wärmeren Umgebung stamme und sich von dort aus in andere Gegenden verbreitet habe. Weil man diesen Anfangspunkt nicht richtig bedacht habe, habe man bisher mit falschen Voraussetzungen gedacht. Aus diesem Grund unterscheidet Rousseau die Sprachen je nach den jeweiligen Ursprungsorten in die Sprachen des Südens und die Sprachen des Nordens.

Anders als in den kälteren Gebieten war man in den südlichen Gebieten von der Natur viel weniger bedroht. Der wichtigste Bedarf für die Menschen und ihre Herden war das Wasser. Deshalb waren Brunnen die Orte, wo die erste Gesellschaft und die Sprache entstanden.

In trockenen Gebieten aber, wo man das Wasser nur aus Brunnen haben konnte, war es wohl nötig, sich zusammenzutun, um diese zu graben oder zumindest sich über deren Nutzung zu einigen. So muß der Ursprung der Gemeinschaften und der Sprachen in den warmen Ländern ausgesehen haben.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 118.

<sup>149</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 133.



Rousseau glaubt, dass die Menschen vor dieser Versammlung am Brunnen in kleinen Familieneinheiten umhergeirrt sind. Sie kamen auch ohne Sprache aus, da keine großen Leidenschaften vorhanden waren. Nachfahren entstanden aus inzestuösen Beziehungen zwischen Geschwistern. Mit der Bildung der ersten Gesellschaft um den Brunnen wurden in der Fülle der Natur auch die ersten Feste gefeiert. Für die Jugend reichten Gesten nicht mehr aus, ihre Freude und Begehren auszudrücken. So versuchte man, die Liebe zu dem Einen oder dem Anderen auch mit der Stimme zu zeigen, was zur Entstehung der ersten Sprache führte. Dazu behauptet Rousseau sogar, dass diese erste Sprache zugleich der Ursprung der Musik war.

Rings um die Brunnen, von denen ich gesprochen habe, stellten sich die ersten Unterhaltungen zugleich als die ersten Lieder dar; die periodisch wiederkehrenden und rhythmisch gegliederten Wiederholungen, der melodiose Charakter der Betonungen ließen Dichtung und Musik zusammen mit der Sprache entstehen, oder noch genauer: das alles war – in diesen glücklichen Klimazonen, in diesen glücklichen Zeiten, da die einzigen dringenden Bedürfnisse, die die Menschen einander näherbrachten, die des Herzens waren – eine einzige Sprache.<sup>150</sup>

Im Vergleich zu den Sprachen des Südens schildert Rousseau nur sehr kurz die Bildung der nördlichen Sprachen. Im Unterschied zur menschenfreundlichen Natur des Südens führte die menschenfeindliche Natur des Nordens dazu, dass an erster Stelle das Überleben kam. „Der Müßiggang, der die Leidenschaften nährt, machte der Arbeit Platz, der diese unterdrückt.“<sup>151</sup> Die Menschen hätten angefangen, ihre Stimmen zu benutzen, anstatt sich nur auf ihre Gesten zu verlassen, weil sie von der ständigen Gefahr ringsum bedroht waren. So soll der erste Satz nicht „liebt mich“ wie im Süden, sondern „helft mir“ geheißen haben. Diese Umstände haben auch dazu geführt, dass die Menschen im Norden leicht reizbar wurden, was zur Folge hatte, dass auch „ihre natürlichen Verlautbarungen die des Zorns und der Drohung“<sup>152</sup> waren. Dementsprechend klang ihre Sprache laut, hart und gellend.

Nachdem Rousseau seine Denkfigur über den Ursprung der Sprache und ihre Entwicklung erläutert hat, schildert er in den späteren Kapiteln des Essays seine Ansicht über den

---

<sup>150</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 138.

<sup>151</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 135.

<sup>152</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 136.

Ursprung der Musik und ihre Lage zu seiner Zeit. Diese Wende des Themas erfolgt, weil er annahm, dass Sprache und Musik aus derselben Wurzel stammten. Ausgehend von dieser Voraussetzung stellt er Vergleiche zwischen ihnen an. So kann man die Melodie mit den natürlich entsprungenen Gefühlen der Sprache vergleichen, wogegen man die Harmonie, die durch Zusammensetzungen von Akkorden entsteht, mit dem vernünftig kalkulierten Teil der Sprache vergleichen kann. Demnach ist für Rousseau die Melodie selbstverständlich das wichtigere Element der Musik. Für ihn hat die damalige französische Musik einen falschen Weg eingeschlagen, da sie viel mehr auf die Akkorde Wert legt als auf die Melodie. Wegen dieser Fehlentscheidung mangelt es der französischen Musik an der Kraft, die Gefühle der Zuhörer zu bewegen. Diese Ansicht fasst Rousseau folgendermaßen zusammen:

Ton- und Akkordfolgen mögen mich vielleicht für einen Augenblick erfreuen; um mich aber zu bezaubern und anzurühren, bedarf es solcher Aufeinanderfolgen, die mir etwas bieten, was weder Ton noch Akkord ist und das mich gegen meinen Willen zu bewegen vermag. Melodien, die nur angenehm sind, aber nichts aussagen, ermüden sogar; denn es ist nicht so sehr das Ohr, das den Genuß ins Herz trägt, als das Herz, das ihn zum Ohre bringt.<sup>153</sup>

Eine solche Krise der damaligen Musik kommt für Rousseau nicht unerwartet. Bei der starken Verwandtschaft zwischen der Sprache und der Musik spiegelt sich in dieser Krise nur das wider, was in der Sprache schon stattgefunden hat. Für ihn hat Französisch den musikalischen Charakter der ursprünglichen Sprache, der die natürlichen Gefühle ausgestrahlt hat, längst verloren. Da die Sprache nur eine schwache Wirkung auf die Zuhörer ausübt, kann die Musik, die aufgrund dieser Sprache geschaffen ist, auch keine große Wirkung bei den Zuhörern hervorrufen.<sup>154</sup>

Am Ende des Essays stellt Rousseau eine sehr gewagte These auf und weist nochmals darauf hin, dass zwischen der Entwicklung der Sprache und der Entwicklung der Gesellschaft eine gewisse Verbindung existiert. Er vergleicht die Sprache der Antike, die man akustisch auch von Weitem gut verstehen kann, mit den schwer verständlichen modernen europäischen

---

<sup>153</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 147.

<sup>154</sup> Um zu beweisen, dass diese Ansicht richtig ist, verneint Rousseau die Meinung des zeitgenössischen Aufklärers D'Alemberts: „Herr d'Alembert meint, man könnte das französische Rezitativ auf italienische Art vortragen; indes müßte man es direkt am Ohre herbeten, andernfalls man überhaupt nichts verstünde.“ Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 158.

Sprachen, „die für das Getuschel in Salons gemacht“<sup>155</sup> sind. Die Schwäche einer Sprache kann sogar so weit führen, dass das Volk, das sich dieser Sprache bedient, in Unfreiheit leben muss.<sup>156</sup>

Um kurz zusammenzufassen, kann man in Rousseaus Sprachauffassung einige auffallende Eigenschaften entdecken. Als Erstes fällt auf, dass er den Ursprung der Sprache in den Leidenschaften, also in den menschlichen Gefühlen sieht. In der führenden geistlichen Tendenz der damaligen Zeit, der Aufklärung, legte man einen großen Wert auf die Vernunft des Menschen. Demzufolge wurde versucht zu beweisen, dass die menschliche Vernunft der Ursprung der Sprache sei. Durch seine Ansicht nahm Rousseau die Position des Außenseiters ein und erntete viel Kritik von den Aufklärern.

Auch in der zweiten auffallenden Eigenschaft seiner Sprachauffassung bleibt Rousseau im Gegensatz zu den Aufklärern. Anders als die Aufklärer, die an eine positive Entwicklung der menschlichen Geschichte und Gesellschaft glaubten, war für ihn diese Entwicklung eher ein Verfall. Während des ganzen Ablaufs seiner Analyse über die Sprachentwicklung lässt sich leicht bemerken, wie sehr Rousseau den Verlust der Lebendigkeit und der Ausdruckskraft, die in der ursprünglichen Sprache noch vorhanden waren, bedauert. Indem er parallel zu der Sprachentwicklung immer wieder die Entwicklung der Gesellschaft schildert, zeigt er, dass auf eine ähnliche Weise auch die Gesellschaft sich in eine negative Richtung entwickelt hat. Durch diese beiden Eigenschaften hat Rousseau die Möglichkeit einer Alternative zur Weltsicht der Aufklärer, die im negativsten Fall in ein blindes Vertrauen auf die menschliche Vernunft führen kann, eröffnet.

Entgegen den beiden angeführten Eigenschaften der Sprache, die aus der heutigen Sicht verhältnismäßig positiv aufgefasst werden können, wird die phonozentrische Tendenz in Rousseaus Denkfigur eher negativ bewertet. In seinem Essay zeigen sich mehrere Merkmale, die typisch phonozentrisch sind. Es wird behauptet, dass die gesprochene Sprache dem ursprünglichen Sinn (in diesem Fall den Leidenschaften, aus denen die Sprache entstanden ist) näher liegt als die Schrift. Die Schrift kann den Kern der Sprache nur unvollständig wiedergeben, weil der musikalische Charakter der gesprochenen Sprache, der der Sprache an Lebendigkeit verleiht, verloren geht, sobald sie in eine Schrift aufgeschrieben wird (das gilt

---

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> „Und ich muß nun feststellen, daß jede Sprache, in der man sich einem versammelten Volke nicht verständlich machen kann, eine knechtische Sprache ist; unmöglich könnte ein Volk, das seine Freiheit gewänne, eine solche Sprache beibehalten.“ Ebd.

für alle Schriftsysteme). Demgemäß ist die gesprochene Sprache etwas Lebendiges, wogegen die Schrift etwas Totes ist.

All diese Argumente wurden von zahlreichen späteren Sprachwissenschaftlern bestritten. Ein Beispiel davon, wie diese Kritik erfolgte, wurde schon im Teil über Derridas Sprachauffassung<sup>157</sup> ausführlich behandelt.

## 2.2 Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Rousseau und Strauß

Weil Botho Strauß z. T. die Sprachauffassung Derridas, des Phonozentrismus-Kritikers, bei seinem literarischen Schaffensprozess aufnahm, wäre eigentlich von ihm zu erwarten, dass er sich von der Sprachauffassung Rousseaus, eines Anhängers der phonozentrischen Sprachauffassung, distanziert. Aber überraschenderweise scheint Strauß bei der literarischen Gestaltung seines Mythos-Begriffs sehr oft Merkmale von Rousseaus Sprachauffassung zu verwenden. Es liegt teilweise daran, dass die grundlegenden Weltansichten der beiden, worauf sie jeweils ihre Denkfiguren aufgebaut haben, in vielen Punkten ähnlich sind.

Die Ähnlichkeit zwischen den beiden beginnt in der Anschauung über die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft. Anders als die Aufklärer, die die Moderne als einen Fortschritt in der Geschichte feierten und an einem fortwährenden Fortschritt glaubten, war für Rousseau die damalige Zeit eher ein Verfall. Diese Ansicht kann man in seiner *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* gut erkennen.

O Mensch, aus welcher Weltgegend du auch seist, wie deine Meinungen auch immer sein mögen, so höre! Dies ist deine Geschichte, wie ich sie zu lesen glaubte, nicht in den Büchern von deinesgleichen, die Lügner sind, sondern in der Natur, die niemals lügt. [...] Die Zeiten, von denen ich reden werde, liegen weit zurück: Wie sehr hast du dich doch verändert gegenüber dem, was du warst! Es ist sozusagen das Leben deiner Gattung, das ich dir nun beschreiben werde, gemäß den Eigenschaften, die du einst empfangen hast und die deine Erziehung und deine Gewohnheiten zwar haben verderben, aber nicht zerstören können. Es gibt – ich fühle es – ein Alter, in dem der individuelle Mensch gern stehenbleiben möchte: Du wirst nach dem Alter suchen, von dem du dir wünschtest, daß deine Gattung darin stehengeblieben wäre. Unzufrieden

---

<sup>157</sup> Siehe dazu: II-1-1.1.

mit deinem gegenwärtigen Zustand – aus Gründen, die deiner unglücklichen Nachkommenschaft noch größere Unzufriedenheit ankündigen –, möchtest du vielleicht zurückgehen können; und dieses Gefühl muß sich äußern im Lob auf deine ersten Vorfahren, in der Kritik an deinen Zeitgenossen und im Schrecken derjenigen, die das Unglück haben, nach dir zu leben.<sup>158</sup>

Für Rousseau war der Zustand in der weit vergangenen Zeit, als sich die erste Sprache entwickelte, oder sogar noch vor ihrer Entwicklung, eine viel bessere Zeit in der Geschichte. Dagegen empfand Rousseau seine Gegenwart und seine Zukunft als ein Unglück. Mit der Entstehung der Gesellschaft fing dieses Unglück an, sich nach und nach unter den Menschen zu verbreiten.<sup>159</sup>

Auch wenn Strauß nicht so überschwänglich wie Rousseau von einem goldenen Zeitalter in der fernen Vergangenheit schwärmt, kann man auch bei ihm die Tendenz entdecken, gegenüber der Gegenwart eine kritische Haltung einzunehmen. Die Abneigung von Strauß gegen die ‚Totalherrschaft der Gegenwart‘, die oberflächliche Sprache und unverbindliche Beziehungen führen dazu, dass er sich auf die Suche nach dem Mythischen macht, was gewissermaßen auch eine Sehnsucht nach etwas Vergangenen ist.

Von der ersten Ähnlichkeit zwischen der Denkfigur Rousseaus und dem Mythos-Begriff von Strauß leitet sich die zweite Ähnlichkeit ab. Entgegen des weit verbreiteten Missverständnisses hatte Rousseau nicht darauf gezielt, die Menschen zu einer Rückkehr in den Naturzustand zu überreden. In einer Anmerkung zur *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* wendet er sich gegen eine solche Rückkehr.

Was nun? Soll man etwa die Gesellschaften zerstören, Mein und Dein abschaffen, zurück in die Wälder gehen und mit den Bären leben? Dies ist eine Schlußfolgerung in der Art meiner Gegner, der ich ebenso gern zuvorkomme, wie ich ihnen die Schande lassen möchte, sie zu ziehen. [...]

---

<sup>158</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*. Stuttgart 2008, S. 34.

<sup>159</sup> Zum Beispiel sagt Rousseau: „Ich frage, welches Leben, das zivilisierte oder das natürliche, stärker dazu neigt, denen unerträglich zu werden, die es genießen. Wir sehen um uns herum fast nur Leute, die sich über ihre Existenz beklagen; sogar manche, die sich ihrer berauben, soweit sie dazu fähig sind; und die Verbindung von göttlichem und menschlichem Gesetz reicht kaum aus, um diese Verwirrung aufzuhalten. Ich frage, ob man jemals hat sagen hören, ein Wilder in Freiheit habe auch nur daran gedacht, sich über das Leben zu beklagen und sich den Tod zu geben. Man beurteile also mit weniger Hochmut, auf welcher Seite das wirkliche Elend ist.“ Rousseau: *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, a. a. O., S. 58.

Was aber Menschen meinesgleichen betrifft, deren Leidenschaften für immer die ursprüngliche Einfachheit zerstört haben, die sich nicht mehr von Gras und Eicheln ernähren noch Gesetze und Oberhäupter entbehren können; [...] sie werden die heiligen Bande der Gesellschaften achten, deren Mitglieder sie sind; [...]<sup>160</sup>

Rousseau hatte eingesehen, dass der zivilisierte Mensch nicht mehr in den Naturzustand zurückkehren kann. Wenn er auf den ursprünglichen Naturzustand hinwies, wollte er damit höchstens erreichen, dass seine Zeitgenossen an dessen Unschuld erinnert werden und sie über ihren gegenwärtigen Zustand nachdenklich zu machen.<sup>161</sup>

An den Beispielen der Syks in *Der junge Mann* und der Vampirgruppe in *Marlenes Schwester* zeigt sich deutlich, dass auch Strauß eine Rückkehr in die ferne Vergangenheit (in seinem Fall in den Mythos-Zustand) nicht für möglich hält. Das zeigt sich auch im Drama *Schlußchor*. Anita, die zentrale Figur im letzten Akt des Dramas, lässt den historischen Moment des Mauerfalls hinter sich und bricht in einen Zoo ein, um einen Adler zu einer Paarung mit ihr zu bewegen. Einerseits erinnert dieser Vogel an den Bundesadler, der in dieser Szene für die lange, komplizierte Geschichte Deutschlands stehen könnte, die in diesem Moment in ein neues Kapitel übergeht. Dann wäre Anitas Vorhaben möglicherweise eine Art Anpassungs- oder Versöhnungsversuch mit der Geschichte des eigenen Landes, ein Versuch, der wohl fehlschlägt, da am Ende angedeutet wird, dass Anita den Vogel getötet hat.<sup>162</sup> Andererseits weist der Adler auch auf das Mythische hin. Nicht nur ist der Adler als das Symboltier von

---

<sup>160</sup> Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen, a. a. O., S. 133ff.

<sup>161</sup> Dazu schrieb Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* wie folgt: „Man darf eben nicht die hypochondrische (übellaunige) Schilderung, die Rousseau vom Menschengeschlecht macht, das aus dem Naturzustande herauszugehen wagt, für Anpreisung wieder dahin ein- und in die Wälder zurückzukehren, als dessen wirkliche Meinung annehmen, womit er die Schwierigkeit für unsere Gattung, in das Gleis der kontinuierlichen Annäherung zu ihrer Bestimmung zu kommen, ausdrückte; man darf sie nicht aus der Luft greifen: - die Erfahrung alter und neuer Zeiten muß jeden Denkenden hierüber verlegen und zweifelhaft machen, ob es mit unserer Gattung jemals besser stehen werde.“ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Ditzingen 2017, S. 284.

<sup>162</sup> Willer interpretiert den Adler in dieser Szene auf eine ähnliche Weise, überwiegend als ein Wappentier Deutschlands. Im gleichen Kontext erwähnt er auch den Wald, den Anita als letzte Worte des ganzen Dramas mehrfach vor sich wiederholt: „Mit dem Adler und dem Wald werden zwei zentrale deutsche Mythologeme verhandelt – weniger zur Darstellung gebracht als, jedes für sich, auf seine Darstellbarkeit hin befragt. Anitas begehrrlicher Blick auf den Adler entspricht dabei der unmöglichen Begehrensstruktur ihres nationalen Pathos, was sich in der Überdeterminierung des Vogelkörpers ausdrückt. [...] Im Unterschied zur überdeterminierten Körperlichkeit des Adlers ist der Wald nicht sichtbar, sondern nur mehr als sprachliches Zeichen Vorhanden. Mit den Schlussworten des Dramas wird er angerufen, beschwörend und zugleich leer laufend. Als Name ohne Referenz im Spiel auf der Bühne rückt der Wald in eine unverkennbare Analogie zum immer wieder gerufenen Wort „Deutschland“. Wenn aber weder Wald noch Deutschland in irgendeiner Weise szenisch gedeckt sind, erscheint auch der symbolische Bezug des einen zum anderen semantisch entleert.“ Willer, a. a. O., S. 126f.

Zeus bekannt, sondern auch als Hräsvelg in den nordischen Mythen, den Anita erwähnt, um die Eifersucht des Vogels im Käfig zu erregen. Dementsprechend kommen mehrere Gründe für ihren Paarungsversuch mit dem Adler in Frage. Es kann sein, dass Anita den Moment des Mauerfalls als einen mythischen Moment feiern und festhalten will.<sup>163</sup> Als der Adler nicht auf ihren Paarungswunsch reagiert, beschimpft sie ihn u. a. mit den Worten: „Kastrierte Chimäre! Wo ist dein Doppelbild?“ (S 462) Der Adler als ein Sinnbild für Geschichte und Mythos zugleich wäre eine mögliche Erklärung für diese Worte. Ein anderer Grund für den Paarungsversuch Anitas mit dem Adler könnte sein, dass sie an ihrer Vergangenheitsbewältigung scheitert. Sie versucht vergebens, das zweifelhafte Verhalten ihres Vaters während des NS-Regimes zu rechtfertigen. Anstatt die wahre Vergangenheit zuzugestehen, sucht Anita eine Zuflucht im Mythischen. Das könnte erklären, warum sie im Gespräch mit anderen Leuten manchmal Äußerungen macht, die eine mythische Zeit beschwören. Zum Beispiel werden an einer Stelle ihre Aussagen zu Hinweisen auf die mythische Zeit:

ANITA Was wissen Sie vom Fürsten, als er noch Fürst gewesen ist? Was wissen Sie von Kräften, die einmal gut und heilsam waren, bevor sie am Körper der modernen Welt zu üblen Geschwüren aufquollen. Gehorsam, Glaube, Demut, Dienen. Könige berührten bloß mit ihrem Finger den Aussätzigen und heilten ihn.

PATRICK Mag sein. Zu ihrer Zeit. Und v o r der Zeit.

ANITA Könige sind immer da und immer mächtig. Durch alle Zeiten schreiten sie, kein Niederknien ist je umsonst. Sie kommen und gehen und kehren wieder zurück. (S 460)

Auf dem ersten Blick scheint es, als würde Anita in diesem Gespräch das politische System der Monarchie verteidigen. Auch wenn sie tatsächlich eine Anhängerin der Monarchie wäre,

---

<sup>163</sup> Oberender interpretiert den Mauerfall im *Schlußchor* als ein mythisches Ereignis, das in den Alltag der Figuren einbricht: „Wenn in Strauß’ Theaterstück *Schlußchor* die deutsche Geschichte ganz unmittelbar Teil des dramatischen Geschehens wird, so doch auch im Sinne dieses spezifischen Geschichtsverständnisses als ein „gottnaher“ Moment. Den Einbruch vom etwas völlig Unvorhergesehenem ist in *Schlußchor* auf eine Weise geschrieben, die jene Plötzlichkeit, mit der das Ungeahnte geschieht, in einen größeren thematischen Zusammenhang bringt und in eine ganz eigene und stringente Dramaturgie übersetzt. In sein Drama schlägt die deutsche Wiedervereinigung ein wie ein Blitz – wären diese Figuren vom Schlage eines Martin Luther, sie würden vielleicht wie dieser, vom himmlischen Donner gerührt, ihr Leben von nun an einem höheren Dasein widmen.“ Thomas Oberender: Die Wiedererrichtung des Himmels. Die ‚Wende‘ in den Texten von Botho Strauß, a. a. O., S. 80.

scheinen ihre Argumente zu seltsam für heutige Zeitgenossen, deren Mehrzahl nicht an übernatürlichen Heilskräften glaubt. Aber die Gegensätze „am Körper der modernen Welt“ und „v o r der Zeit“ zeigen, dass es sich in diesem Gespräch, auf einer anderen Ebene, um einen Gegensatz zwischen der Moderne und der mythischen Zeit handelt. Die heilenden, Wunder wirkenden Kräfte des Mythos gingen mit dem Beginn der Geschichte verloren (deshalb ,v o r‘ der Zeit). Aber genau wie Strauß hält auch Anita an dem Glauben fest, dass das Mythische nicht ganz verloren ging. Wie man an ihrer Antwort auf Patricks Aussage erkennen kann, glaubt sie daran, dass eine Rückkehr des Mythischen möglich ist.

Es fällt auch auf, dass einige Motive, die Strauß öfters benutzt, um auf das Mythische hinzuweisen, in diesem letzten Teil des Dramas auftauchen. Neben anderen Motiven wie das „Haus“ (S 461) oder das „Blut“ (S 461) ist es vor allem der Gegensatz zwischen dem Kleid und dem nackten Körper, der das Handeln Anitas begleitet.

Wir sind ja unter unseren Kleidern sehr, sehr bloß. Davon ahnt ein Vogel nicht, wie arm das ist, so nackt und hilfsbedürftig, ohne Kleid. Damit hast du schon bei mir gewonnen, daß du nichts ausziehen mußt. Daß du schön bist, wie du aussiehst. (S 461)

In anderen Werken wie z. B. *Marlenes Schwester* oder *Angelas Kleider* (1991) waren Kleider Hinweise auf den Signifikanten, auf das Sekundäre, Oberflächliche, wogegen der (nackte) Körper als Hinweis auf das Signifikat, das Ursprüngliche, Eigentliche erschien. Anita, die in der Zeit nach dem Beginn der Geschichte lebt, würde sich, wenn sie „ohne Kleid“ (was sie von einem mythischen, ursprünglichen Zustand abhält) wäre, „hilfsbedürftig“ fühlen. So sehnt sie sich nach dem Zustand des Adlers, in dem sich der mythische, ursprüngliche Zustand ohne etwas Sekundäres widerspiegelt, und zielt darauf hin, durch eine Paarung mit dem Adler auch selbst in den mythischen Zustand zu gelangen.<sup>164</sup> Ihr Verlangen kann aber in

---

<sup>164</sup> Desgleichen schreibt Englhart zu dieser Szene: „Der ohne sekundären Diskurs erlebbare, ohne zu enge, eindeutige Interpretation verstehbare Mythos, die Kunst-Leidenschaft, ist der Halt, den Anita braucht. Anita lockt den Mythos, indem sie sich ihm als Ort eines zu vollziehenden „Ritus“, als lebendige Materie, welche von einem Mythos besetzt werden will, anbietet („Nun hol dir, was du brauchst“).“ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes. Botho Strauß' Theaterstücke 1972-1996, a. a. O., S. 265. Englhart erklärt, dass es Anitas endgültiger Ziel ist, durch ihre Vereinigung mit dem Adler als Doppelbild das Mythische dauerhaft in der Welt festzuhalten: „Nicht nur erstarrter mythischer Text soll der Adler sein, sondern auch als Anwesendes, als Ereignis wirken. Der Mythos soll „auf den Boden gebrannt“ in der Welt des Textes, in der „Realität“ wirken. Anita will den Göttlichen Funken, der im emergenten Moment der Wiedervereinigung durch das Nationale als Ereignis entsteht, dauerhaft in die Welt holen.“ Ebd.



der heutigen Zeit nicht mehr erfüllt werden. Die Einsicht ihres unvermeidlichen Scheiterns mündet in folgenden Worten Anitas:

„Aber...hörst du es? In der Luft: das Dröhnen und das Flattern? Die vielen Röcke, die dichten Tücher und Gewänder...die Kleider, in denen kein Bein, kein Oberleib mehr steckt? Sieh nur: wie der Himmel schwarz von brausenden Kleidern wird!

Du fluggewordenes Erz. Alt und grau und machtlos. Wie ich dich täuschen konnte! Denn ich bin Wäsche, Wäsche durch und durch, überall Wäsche. Unmöglich, mich bis auf meine Haut zu treffen. Unmöglich mich beinschrötig zu schlagen, mich zu rupfen und zu kröpfen, ohne dabei an Garnen, Zwirnen, Filzen zu ersticken. Ist das nicht wunderbar?“ (S 463)

Die Welt der Gegenwart, die Strauß begreift, ist eine ‚sekundäre Welt‘. Wie alle anderen Zeitgenossen ist auch Anita in dieses Sekundäre verstrickt, weswegen sie sich selbst als eine „Wäsche“ wiedererkennt.<sup>165</sup> Das Mythische dagegen ist in der Gegenwart im erstarrten Zustand („fluggewordenes Erz“) und deshalb zu „alt und grau und machtlos“, um eine gänzliche Rückkehr in den mythischen Zustand zu ermöglichen. Der Adler, das Mythische, wird darum im Geflecht des Sekundären der Gegenwart ersticken, wenn jemand trotzdem versucht, mit ihm eins zu werden.<sup>166</sup>

So wie Rousseau und Strauß die ähnliche Ausgangsposition vertreten, dass eine Rückkehr der gesellschaftlichen Form in die der Vergangenheit unmöglich ist, kommen sie auch zu derselben Feststellung, dass die Sprache der Gegenwart, negativ beeinflusst durch die Gesellschaft der Gegenwart, sich von ihrer ursprünglichen Form entfernt hat. Rousseau nimmt an, dass die moderne Gesellschaft eine größere Genauigkeit und ein immer komplizierteres System fordert. Eine solche Gesellschaft braucht dann eine Sprache, die in allen Fällen zur sachlichen und vernünftigen Kommunikation beiträgt. Die moderne Sprache

---

<sup>165</sup> Dementsprechend schreibt Parry zu der letzten Szene von *Schlusschor*: „Zu einer Begegnung mit mythischen Urkräften ist Anita ebensowenig fähig wie die anderen Zeitgenossen im Stück. Diese haben nun auch im Dritten Akt die Einmaligkeit des Augenblicks nicht wirklich begriffen, sondern lediglich als Infotainment aufgenommen. Wir Zeitgenossen sind so sehr auf uns und unsere Selbstdarstellung in einer vertrauten, von Waren- und Medienkonsum beherrschten Umwelt fixiert, dass wir nach Strauß auf die Herausforderungen unbekannter zukünftiger Katastrophen vollkommen unvorbereitet sind.“ Parry: Geschichtsbild und Mythos: Botho Strauss und das mythische Substrat bundesdeutscher Identität, a. a. O., S. 107.

<sup>166</sup> In demselben Sinn schreibt Englhart: „Der Mythos läßt sich in die Immanenz locken, verliert dort aber sofort seine Kraft im Kontakt mit dem Diesseits, wird gleichberechtigter Text zwischen den anderen Texten.“ Englhart, a. a. O., S. 267.

hat in diesem Anpassungsprozess ihre ursprüngliche Lebendigkeit und ihren musikalischen Charakter verloren.

Für Strauß ist es vor allem die Mediengesellschaft, die den Menschen ihre reichen, lebhaften Gefühle in ihren Gesprächen geraubt hat. Durch ihren Einfluss sind die Menschen nur auf das Gegenwärtige fokussiert, denken oberflächlich und können auch nur oberflächliche Gespräche führen, was letztlich dazu führt, dass die Menschen nur oberflächliche Beziehungen aufbauen können. An einer Stelle in *Paare, Passanten* zeigt Strauß deutlich die Lage des heutigen Menschen, der sich einer gefühllosen Sprache bedient.

Die Verkäuferin hat sich die monotone Preisansage eines Automaten, wie man es aus U-Bahnhöfen und Parkgaragen im Ohr hat, angewöhnt. Ebenso freundlich und unbewegt sagt sie: „Bitte zahlen Sie sieben Mark und achtundzwanzig“, statt „Siebenachtundzwanzig!“, wie es unter Menschen üblich ist. Das Vorbild ihrer Höflichkeit ist ein Automat, ihn ahmt sie nach. (PP 91)

Wenn die höfliche Sprache und Haltung eines Menschen nichts weiter sein soll als eine Nachahmung einer Maschine, ist eine solche Darstellung, die auch in der heutigen Realität vorkommt, eine deutliche Kritik an der Sprache der Gegenwart. Auch hierin ist eine Ähnlichkeit zwischen Rousseau und Strauß zu beobachten, da sie beide das Fehlen der Gefühle in der Sprache als schmerzhaft empfinden.

Auch wenn Strauß in der Sprache der Gegenwart sowie in den Beziehungen heutiger Menschen einen großen Mangel an Gefühlen und Lebendigkeit entdeckt, stellt er zugleich fest, dass Spuren aus der Zeit, wo es noch reichlich Gefühle und Lebendigkeit in der Sprache und in den Beziehungen gab, in der Gegenwart vorhanden sind. Bemerkenswert ist, dass solche Spuren in seinen Werken nicht selten im Zusammenhang mit musikalischen Motiven erscheinen. Das erinnert an die Behauptung Rousseaus, dass die erste Sprache aus Liebesbeziehungen am Brunnen entstand und dass sie wie Lieder klang. Er glaubt fernerhin, dass Melodien das Potenzial besitzen, durch die Nachahmung der Stimme eine ähnliche Wirkung zu erreichen wie die ursprüngliche Sprache.

„Indem sie das Auf und Ab der Stimme nachbildet, drückt die Melodie Klagen aus, Schreie der Freude oder des Schmerzens, Drohungen, Seufzer; alle stimmlichen Äußerungen der Leidenschaft kommen von ihr her. [...] Sie [Die Melodie] ahmt nicht nur nach, sie spricht, und ihre unartikulierte, aber lebendige, glühende, leidenschaftliche Sprache ist hundertmal kraftvoller als selbst das Wort.“<sup>167</sup>

Die Kraft, die Lebendigkeit und Leidenschaft, die Rousseau in der modernen Sprache vermisst, glaubt er in der Melodie zumindest teilweise wiederzuerkennen. Bei Strauß fehlen sie in den meisten Fällen immer noch, aber durch die Musik, Lieder oder einfache Melodien werden die Menschen, wenn auch oft nur unbewusst oder unvollständig, an dem Moment erinnert, wo sie noch die Fülle ihrer Gefühle genossen. Vor allem enthält das erste Kapitel von *Paare, Passanten* mit dem Titel ‚Paare‘ mehrere Beispiele, die dieses Thema entfalten. Unter ihnen befindet sich eine kurze Geschichte, die das Verhältnis von Sprache, Musik und Leidenschaft bei Strauß und Rousseau besonders gut veranschaulicht.

Trotz und inmitten der entschiedenen Verstimmung, die nach einem Streit zwischen ihnen eingetreten ist und wodurch sie zwei Tage ihrer Reise unter dem Druck einer äußersten Wortkargheit verbrachten, erhebt die Frau, die eben noch appetitlos in ihre Filetspitzen pickte, auf einmal den Kopf und summt laut und verliebt einen alten Schlager mit, der aus dem Barlautsprecher ertönt. Der Mann sieht sie an, als sei sie von allen guten Geistern, nun auch der Logik des Gemüts, verlassen worden.

Jede Liebe bildet in ihrem Rücken Utopie. In grauer Vorzeit, vom Glück und von Liedern verwöhnt, liegt auch der Ursprung dieser kläglichen Partnerschaft. (PP 10)

Der Streit zwischen diesem Paar zeichnet sich als Erstes in der Ohnmacht der Sprache ab. Die Sprache ist in dieser kurzen Szene nicht mehr imstande, das Paar zu versöhnen und die Kühle der Gefühle zu überwinden. Die Wortkargheit der beiden zeigt die ausgetrockneten Gefühle des Paares. Die Anwendung des mehrdeutigen Wortes „Verstimmung“, die eigentlich eine verschlechterte Laune oder eine Abweichung eines Tones bedeuten kann, ist auch ein leiser

---

<sup>167</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, S. 144.

Hinweis auf den Zusammenhang zwischen den Gefühlen und der Musik.<sup>168</sup> Erst das Lied vom Lautsprecher entlockt der Frau ein lautes, verliebtes Summen einer Melodie, was wie ein kleines Lebenszeichen von erstickten Gefühlen (worauf das Wort „verliebt“ wohl hinweist) aussieht. Wenn sie durch ihr Summen von „der Logik des Gemüts“ verlassen worden ist, befindet sie sich in der Sphäre außerhalb der vernünftigen, kalkulierten Gegenwartsgesellschaft. Stattdessen befindet sie sich gewissermaßen in der eigentlich nicht mehr erreichbaren „Utopie“, in „grauer Vorzeit“. Diese Vorzeit erinnert einerseits an dem Mythos-Zustand (,Vor‘-Zeit) und andererseits an Rousseaus Denkfigur über den Ursprung der Sprache.<sup>169</sup> Die Vorstellung, dass die graue Vorzeit „vom Glück und von Liedern verwöhnt“ sei, entspricht dem Beginn der Sprache bei Rousseau, wo liederartige Sprachen Liebende einander verbanden. Eine Rückkehr in diese glückliche, mythische Lage ist nicht zu hoffen, aber die Musik erreicht es bei Strauß immerhin, dass ein Stück Erinnerung der damaligen glücklichen Gefühle für eine kurze Weile wiederbelebt werden kann.<sup>170</sup>

Anhand mehrerer Betrachtungen kann man behaupten, dass es eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit zwischen der Denkfigur Rousseaus und den Werken von Strauß gibt. Es wäre aber übereilt, wenn man wegen solcher Ähnlichkeiten Strauß, wie Rousseau, für einen Anhänger des Phonozentrismus halten würde, denn genau darin besteht der große Unterschied zwischen den beiden. Während Rousseau eine sehr kritische Beurteilung von Schrift und Geschriebenem beibehielt, verteidigt Strauß ihre Werte. Im Kapitel ‚Schrieb‘ von *Paare, Passanten* gibt es mehrere Beispiele, in welchen das Gegenteil zu Rousseaus Denkfigur behauptet wird. Das folgende Beispiel ist in dem Sinne interessant, weil es neben

---

<sup>168</sup> Solche feinen Wortspiele mit mehrdeutigen Wörtern kommen bei Strauß öfters vor. In *Allein mit allen: Gedankenbuch* folgt auf eine Darstellung der beeindruckenden Synästhesie in Trakls Gedichten Strauß’ eigene Feststellung über die Sprache: „In der Sprache entscheidet allein der Ton über die Wirkung der Bilder – und er ist etwas umfassender als die Farbe in der Malerei und der Ton in der Musik. Wie soll man ihn anders nennen?“ (AA 259) Indem er das Wort „Ton“ benutzt, das eine Redeart der Sprache, einen Farbenton in der Malerei oder auch einen Klang in der Musik bedeuten kann, wird die synästhetische, mehrdeutige Möglichkeit der Sprache umso mehr hervorgehoben. Die Aussage, die direkt auf das obige Zitat folgt, zeigt nochmals Strauß’ Neigung zu den Wortspielen und Mehrdeutigkeit der Sprache: „Worte und Zeichen, zur Eindeutigkeit, zur Kenntlichkeit entstellt, werden niemals etwas, das uns wenden wird, in sich tragen oder voraussagen.“ (AA 259)

<sup>169</sup> Es gibt eine Stelle in *Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich*, deren Zeitangabe und Darstellung der sprachlichen Fähigkeit der damaligen Menschen an die Situation vor der Entstehung der ursprünglichen Sprache bei Rousseau erinnern: „Vor der Zeit und vor der Sprache gab es einige Grundgeschöpfe, Elementarmenschen, die nur gurgeln, fauchen, singen, krakeeln, jubeln, brummen, schreien konnten.“ (NAJH 57)

<sup>170</sup> Obwohl in einem etwas anderen Kontext, hat Gottwald zurecht auf die Wichtigkeit des letzten Wortes in *Paare, Passanten* hingewiesen. Sie schreibt: „Das bedeutungsschwere letzte Wort von *Paare, Passanten* ist „Gesang“, was auf Homer und die mythische epische Poesie versunkener Zeiten hinweist.“ Gottwald, a. a. O., S. 108. Der „Gesang“ kann ein Hinweis auf das Mythische der Kunst oder die Hoffnung auf ihre Wiederkehr sein, aber in einem noch erweiterten Sinne, wie beim oben erläuterten Beispiel, eine Anamnese des Mythischen bedeuten, das in der Gegenwart immer noch existiert.

der Glorifikation des Textes und des Schreibens zugleich gewissermaßen an Derrida, dem großen Kritiker Rousseaus, erinnert.

Daß ihm der Text nicht die einzige Flamme ist, in der alles übrige verlangende Gesträuch auflodernd verginge, wird ihm oft genug zur strengen Qual. Er will Text sein und weiter nichts. Er schämt sich jeder anderwärtigen Sehnsucht. Und welch ein Baumeln über dem Abgrund, wenn er nur saumselig, ermattet und bitter am Text ist! Die Störung ist nicht, daß man schlecht schreibt, sondern daß man das Schreiben für etwas Schlechtes hält. (PP 101f.)

Auf dem ersten Blick scheint diese Passage ohne Zweifel eine pathetische Bejahung des Schreibens zu sein, was sicherlich gegen die Tendenz Rousseaus ist, der die Schrift negativ beurteilte. Die zwei ersten Sätze eröffnen aber eine neue Deutungsmöglichkeit, indem sie sehr stark an die berühmte Aussage Derridas in *Grammatologie* erinnern: „Ein Text-Äußeres gibt es nicht.“<sup>171</sup> Derrida meinte mit diesem Satz, dass man auf der Suche nach dem Ursprung eines Signifikanten unvermeidlich in eine unendliche Kette von Weiterverweisungen gerät, und deshalb nie den ursprünglichen Sinn erreichen kann. Schon dieser kleine Hinweis auf den Rousseau-Kritiker hätte mit dem übrigen Inhalt der Passage genügt, um einen Einspruch gegen Rousseaus Sprachauffassung anzudeuten. Strauß geht aber noch einen Schritt weiter. Die zwei ersten Sätze der angegebenen Passage nehmen die Aussage Derridas sogar wörtlich auf. Die unbekannte dritte Person wünscht sich tatsächlich, dass alles außerhalb des Textes verginge, und sie selbst mit dem Text eins werde. Auf den Text und das Schreiben wird damit, aus einem hier nicht genannten Grund, ein unermesslich hoher Wert gelegt. So werden beide Denkfiguren, Rousseaus skeptische Ansicht über die Schrift sowie der in die Leere auslaufende Charakter des Textes bei Derrida, zugleich verneint. Übrig bleibt nur die hohe Wertschätzung des Textes und des Schreibens.

Wenn dieses erste Beispiel die Grundhaltung von Strauß, das Geschriebene und das Schreiben hochzuachten, zeigt, verdeutlicht eine weitere Stelle im Kapitel ‚Schrieb‘ von *Paare, Passanten*, anhand eines Beispiels von einem anderen Autor, den Unterschied zwischen Rousseau und Strauß. Durch dieses Beispiel wird Rousseaus Hauptargument in der Kritik an der Schrift bestritten.

---

<sup>171</sup> Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 274.

Ich sehne mich nach den Zurufen in der Wüste, wie ich sie von Yukel und Sarah in den Büchern von Edmond Jabés vernommen habe. Ein Zwiegespräch, gerufen, mit viel Echo, feinstem Überschwang jeder über den anderen. Ein Sprechen, das selbst der vollkommenste Akt des Sich-Verzehrens ist, eine kluge – eine unerfüllte Liebe. (PP 114)

Rousseaus behauptet in der Kritik an der Schrift, dass das Geschriebene den musikalischen Charakter der gesprochenen Sprache nicht wiedergeben kann, und folgendermaßen auch die ursprünglichen Gefühle, die der gesprochenen Sprache immanent waren, verloren gehen. Der Erzähler der obigen Passage erwähnt einen Text, dessen Hintergründe und Inhalt den Voraussetzungen der ursprünglichen Sprache bei Rousseau entsprechen. Der Ort des Geschehens, die Wüste, erinnert an dem Ursprungsort der südlichen Sprachen bei Rousseau. Genau wie bei Rousseau hängt das Zurufen von Yukel und Sarah zu dem jeweiligen Gegenüber mit der Vermittlung eines starken Gefühls, der Liebe, zusammen. Anders und wichtig ist dabei, dass der Erzähler diese Rufe „in den Büchern von Edmond Jabés vernommen“ hat. Es wird also gezeigt, dass die Schrift und das Geschriebene dem Leser im gewissen Sinne doch die Töne der gesprochenen Sprache übertragen können, und mit ihnen auch die starken Gefühle und ihre Lebenskraft. Dadurch wird gezeigt, dass die Schrift und der Text der gesprochenen Sprache nicht nachstehen, wenn es darum geht, starke Gefühle und Lebenskraft in den Menschen zu erwecken.

Auch das dritte Beispiel aus dem Kapitel ‚Schrieb‘ von Paare, *Passanten* zeigt einen weiteren Unterschied zwischen den Auffassungen von Rousseau und Strauß über die Schrift. Für Rousseau war die Schrift eine Art Kompromisslösung. In der immer komplizierter und größer werdenden menschlichen Gesellschaft war die Erfindung und der Einsatz der Schrift sowie einer Grammatik unvermeidbar, um sie zu kontrollieren, auch um den Preis vieler Vorteile der ursprünglichen, gesprochenen Sprache. Darum empfand Rousseau die Schrift eher als ein negatives Ergebnis in der Entwicklungsgeschichte der Menschengesellschaft. Dagegen sieht Strauß in der Schrift ein Werkzeug des Schriftstellers, der versucht, auf die negativen Seiten der Gesellschaft hinzuweisen und so sich gegen sie zu wehren.

Was soll man sagen zu der grundsätzlichen Abseitigkeit von Schreiber und Schrift? Wer sind wir

denn gegenüber der Medienmasse und der Gewalt der Belanglosigkeit? Nichts und nie etwas. Nur indem ich sage, es gibt mich nicht und dich, Schrift, nur am Rand einer Wellenbewegung, die mein Abtauchen hervorruft, weise ich uns die eben noch angemessenen Plätze zu. Der kugelnde Kopf eines Betrunkenen in fortströmender Flut, der kurz vor der Schwelle zum Ruf gurgelnd zurück ins Gewässer sinkt – das ist das Fading des Kunstwerks, und das im Entwischen Erwischte bildet den Kern seines Realismus. (PP 105f.)

In der sich ständig verändernden heutigen Mediengesellschaft, die als eine Wellenbewegung dargestellt wird, ist der Schriftsteller mitsamt der Schrift immer in der Gefahr, unterzugehen, weil es für ihn schwierig wird, in der Überflut von allerlei Informationen sich über Wasser zu halten. Genau diese Gefahr des Ertrinkens, „das im Entwischen Erwischte“, ist die Realität des Schriftstellers, in der er sich befindet und die er beschreiben sollte. Die Schrift ist in diesem Versuch etwas, was er bis zuletzt nicht aufgeben darf. Denn: „Wo die Schrift selbst aus dem Zentrum der Kultur verschwindet, wird der Außenseiter unter den Schriftstellern, der Exzentriker, zur drolligen Figur – der Radikale, der in die Wurzeln greift auf einem im ganzen abrutschenden Kontinent.“ (PP 106) In diesem Sinne erhält die Schrift bei Strauß, anders als bei Rousseau, als das letzte Mittel des Schriftstellers im Kampf um sein Überleben eine sehr hohe Wertschätzung.

Nach diesen Betrachtungen ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei der Zusammenfassung der Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Derrida und Strauß. Man kann in verschiedenen Aspekten viele Ähnlichkeiten zwischen den Sprachauffassungen von Rousseau und Strauß entdecken. Aber bei näherer Beobachtung stellt sich heraus, dass zwischen den Denkfiguren von Rousseau und Strauß auch deutliche Unterschiede existieren. Dadurch wird klar, dass Strauß, wie bei Derrida, mehrere Ansichten Rousseau als Ansatzpunkte für sein Schaffen übernimmt, aber darauf seine eigene Logik aufbaut, um auf sein Hauptinteresse, das Mythische, hinzuweisen. So wie bei der Interpretation von *Marlenes Schwester* die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den jeweiligen Denkfiguren von Derrida und Strauß dargelegt wurden, soll in der folgenden Textanalyse überprüft werden, ob die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Rousseau und Strauß innerhalb der frühen Prosa von Strauß tatsächlich zu entdecken sind.

### 2.3. Nachklänge Rousseaus - *Rumor*

Wenn in *Marlenes Schwester* Spuren von Derridas Sprachauffassung vorhanden waren, hallen in Strauß' Roman *Rumor* einige Klänge von Rousseaus Sprachauffassung nach. Und ähnlich wie in *Marlenes Schwester* zielt Strauß nicht darauf ab, Rousseaus Denkfiguren unverändert in seinen Roman zu übernehmen. Er modifiziert sie auf seine Weise und verweist dadurch auf seine Vorstellung des ‚Mythos‘.

Am ganzen Roman, von seinem Aufbau bis hin zur detaillierten Wortwahl, kann man erkennen, dass Strauß sorgfältig versucht hat, die Sprache und das Mythische zu verbinden und sie in den Mittelpunkt zu stellen. In diesem Werk fällt zuerst auf, dass sich darin verschiedene Erzählperspektiven abwechseln.<sup>172</sup> In der Einführung wird eine Party eines Instituts, ein früherer Arbeitsplatz des Protagonisten Bekkers, aus der Sicht eines gewissen Bruno Stöss,<sup>173</sup> eines ehemaligen Arbeitskollegen Bekkers, beschrieben. Danach erzählt eine unbekannte erste Person, die sich bald als Bekker herausstellt, über ihre Kindheit mit einem ehemaligen Offizier und ihre Stellung zum Institut und Zachler, dem Leiter des Instituts. Die eigenartige, halbwegs unrealistische Darstellung eines Ganges in die Stadt, die darauf folgt, wird auch aus der Sicht eines unbekannten Erzählers erzählt. Bekker könnte als der Erzähler in Frage kommen, da der Erzähler während seines Streifzugs Grit, die Tochter Bekkers, direkt anspricht. Danach wird der größte Teil des ganzen Romans, das Zusammenleben Bekkers mit Grit bis hin zu ihrer Trennung, zumeist aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers geschildert. Wendt erklärte den möglichen Grund für diese Abwechslungen folgendermaßen:

Und weil er [Strauß] sich als Autor selber mit hineinnimmt in seine Hauptfigur, und zugleich klug genug ist, ihr nicht zu verfallen, wechselt er beständig die Erzählperspektiven: Er läßt Bekker rumoren, in der Ich-Form; er distanziert sich von ihm und beobachtet ihn bei seinen Streifzügen; er läßt auch andre über ihn berichten; und er webt Episoden in die Geschichte hinein, den Erzählfluß unterbrechend, die scheinbar keinen Autor haben – sie sind angeschwemmtes

---

<sup>172</sup> Übrigens gilt diese Eigenschaft auch für die Erzählung von Strauß, die unmittelbar vor *Rumor* erschienen ist, nämlich für *Die Widmung*. Auch wenn, vor allem wegen ihrer Kürze, in *Marlenes Schwester* und *Theorie der Drohung* die Abwechslung der Erzählperspektiven seltener stattfindet, scheinen sie demselben Konzept zu folgen.

<sup>173</sup> In der Forschung wurde auf die Ähnlichkeit dieses Namens mit dem Namen des Autors schon mehrmals hingewiesen. Arend vermutet, dass diese Ähnlichkeit eine Sympathie des Autors mit Bekker ausdrückt, aber zugleich auch zeigt, dass er sich mit ihm nicht identifiziert. Siehe dazu: Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 72 Fußnote 283.



Traumgut, sie wirken wie zufällig in das Buch hineingestreut, und sind doch bei genauem Lesen wesentlicher Bestandteil seiner Struktur.<sup>174</sup>

Tatsächlich schafft Strauß durch verschiedene Erzählperspektiven ein Gleichgewicht zwischen Sympathie und Distanzierung zum Protagonisten. Dieses Gleichgewicht führt dazu, dass Bekker kein einfacher Stellvertreter des Autors wird. Es handelt sich bei ihm auch nicht um „einen Protagonisten allgemeinen Weltekels [...] oder um den Propheten einer Menschheitsdämmerung“<sup>175</sup>. Indem sich die ganze Handlung nicht nur auf den Protagonisten bezieht, und er auch nicht der einzige Zugang zum Werk wird, erweitert sich der Blickwinkel des ganzen Romans. Mit einer gewissen Objektivität und einem eher trockenen Ton wird alles Mögliche, der Protagonist inbegriffen, beobachtet und beschrieben, was vom Schreibstil her an das nächste Werk des Autors, *Paare, Passanten*, erinnert.

Es gehört auch zur erzählerischen Signatur von *Rumor*, dass er, auch in diesem Sinne ähnlich wie *Paare, Passanten*, ein ziemlich großes Themenspektrum aufweist. Die Erzählung *Theorie der Drohung* ausgenommen, in welcher es überwiegend um das Schreiben eines Textes ging, hatte Strauß in seinen anderen frühen Prosawerken, in *Marlenes Schwester* und *Die Widmung*, viel mehr Themen aufgeboden. In *Rumor* werden verschiedene Lagen und Phänomene in Bezug auf die Gesellschaft der Gegenwart zum Gegenstand der Darstellung. Beispielsweise werden die Medien und die Mediengesellschaft durch die sehr negativen Schilderungen des Instituts für Nachricht kritisiert. Der Umgang mit der deutschen Vergangenheit und der Konflikt zwischen den Generationen wird u. a. durch die Beziehung zwischen Bekker und dem Offizier, der ihn aufgezogen hat, und durch die Geschichte von einem ehemaligen Lehrer Bekkers, der ein Nationalsozialist war, thematisiert. Das Problem der Beziehung zu den Ausländern in Deutschland, deren Zahl immer mehr ansteigt, wird z. B. durch ein eigenartiges Erlebnis Bekkers mit pakistanischen Arbeitslosen angesprochen. Selbstverständlich fällt die Haupthandlung, das inzestuöse Begehren Bekkers nach seiner Tochter, am meisten auf. Auf dem ersten Blick sieht es so aus, als wäre es das Ziel des ganzen Romans, durch all diese Themen verschiedene Probleme der heutigen Gesellschaft, die sich auf der Realitätsebene abspielen, aufzustoßern. Laemmle z. B. hat *Rumor* in diese Richtung interpretiert:

---

<sup>174</sup> Ernst Wendt: Botho Strauß: *Rumor*. In: Michael Radix (Hrsg.): *Strauß lesen*. München 1987, S. 251f.

<sup>175</sup> Wendt: Botho Strauß: *Rumor*, a. a. O., S. 251.

„Rumor“: das ist jener ständige Geräuschteppich, der von allen Seiten auf uns eindringt, in dem die Freizeit- und Kulturindustrien, die Medien, die gesamte Wirklichkeit auf Slogans reduzieren. Rumor, er spült den geistigen Zivilisationsmüll in unsere Köpfe, macht sie zu Kloaken, zu „Durchgangsstationen“ und uns zu „Nullpersonen“, wie Strauß schon in seiner *Theorie der Drohung* gesagt hat. [...] *Rumor*: kein Roman, keine Erzählung, sondern eine Zustandsbeschreibung, ein Lagebericht. Die Lage erfordert es, nicht mehr (ausschließlich) mit Empfindsamkeit und Zurückweichung zu reagieren. [...] Mit *Rumor* hat Botho Strauß ein Buch für seine Generation geschrieben, mit der Botschaft: Steht auf! Seid eindeutig! Zeigt eure Zähne! Wehrt euch!<sup>176</sup>

Aber bei solchen Interpretationen fehlen die Analysen über das Mythische in diesem Roman, die einen großen Bestandteil bilden. Mit mehr Einblick kann man feststellen, dass es auch in diesem Werk letztendlich doch um den ‚Mythos‘ geht. So fasst Arend den Inhalt von *Rumor* folgendermaßen zusammen:

Das Normale, wie zum Beispiel die Stadt oder der Beruf, wird negativ mythologisiert, während die Frau und die Liebe in positiver Weise verabsolutiert werden. In die Elemente der Realität werden mythische Aspekte eingeschweißt, so dass das Leben Bekkers zum eigenständigen Mythos wird. Hier in dieser Erzählung finden wir zum ersten Mal ein anderes Umgehen mit Realität und Mythos als in den Texten vorher. Entweder wurden bisher in realistische Texte mythische Elemente eingefügt oder diese Elemente konnten als Halluzinationen eines Individuums interpretiert werden. Nun aber wird die realistische Beschreibung Instrument zum Darstellen eines mythologischen Inhalts. Dieses Verfahren ist in der Literatur durchaus sinnvoll und folgerichtig, da hier Zugänge des modernen, realistischen Menschen in die Mythologie gefunden werden können.<sup>177</sup>

Obwohl ihr Urteil, dass das Mythische in den Werken Strauß’ vor *Rumor* nur als Ergänzungen für die Darstellung der Realität gedient habe, mit Sicherheit bestreitbar ist (so wie man das Gegenteil an der Textanalyse von *Marlenes Schwester* in II-1-1.3. erkennen

---

<sup>176</sup> Peter Laemmle: Von der Notwendigkeit, böse zu sein. In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen. München 1987, S. 257.

<sup>177</sup> Arend: Mythischer Realismus – Botho Strauß’ Werk von 1963 bis 1994, a. a. O., S. 74f.

konnte), hat sie in ihrer Behauptung, das Mythische sei der eigentliche Kern des ganzen Romans, recht. Wie man später sehen wird, existieren in allen wichtigen Teilen in *Rumor* unübersehbare mythische Elemente.

Bereits der Titel ist u. a. ein kleiner Verweis auf das versteckte, unentdeckte Mythische in der Gegenwart. Das Wort ‚Rumor‘ kommt im Roman mehrere Male vor. Zum ersten Mal fällt dieses Wort während des ersten Stadtgang-Teils. Inmitten einer Stelle, wo anscheinend mehrere Sätze in Folge ohne merklichen Zusammenhang eingesetzt worden sind, bricht der Satz ein: „Ich werd mal langsam weiterstreifen, die Stadt hinunter, Grit, weil da im Grund ein Rumor ist, der noch gehört werden will...“ (R 40) Die Streifzüge in die Stadt, die auch später wiederholt stattfinden, konnotieren einen mythischen Charakter, weil die Stadt beim ersten Stadtgang als „Tartarien“ (R 23) und „für jedermann begehbarer Hölle“ (R 23) bezeichnet wird. Wenn im Grund dieses mythischen Orts ein Rumor existieren soll, der „noch gehört werden will“, heißt es zugleich, dass man diesen Rumor in diesem Zeitpunkt nicht vernehmen kann. Sein Charakter entspricht also dem ‚Mythos‘, der Strauß zufolge im Alltag unbemerkt ist, aber doch existiert, bis er plötzlich ganz unerwartet ins normale Leben einbricht.

Dieses Unentdeckte und plötzlicher Einbruch bleibt auch bei der zweiten Verwendung des Wortes ‚Rumor‘ im Roman charakteristisch: „Risse, Rumor, Gewalt und Unrast, plötzliche Stöße von ungebändigtem Leben unter deinen Sohlen, das alte Wohlsein bei langer stiller Musik erschüttert, das Ziel der Wünsche wieder offen...“ (R 50) Wenn bei der ersten Verwendung angedeutet wurde, dass wahrscheinlich Bekker die mythische Sphäre betreten wird, wird bei der zweiten angedeutet, dass das Mythische ins Leben von Grit einbrechen wird. Direkt vor dieser Stelle wird nämlich erwähnt, dass Grits Freund, der nun aus ihrer Wohnung ausgezogen ist, ein „unersättlicher Plattenhörer“ (R 49) war, der sie „einfach durch zuviel Frieden“ (R 49) ermüdet hat. Es wird angedeutet, dass ihr Wunsch, eine starke Abwechslung vom normalen Alltag zu erleben, erfüllt wird.

Zum dritten Mal wird das Wort ‚Rumor‘ eingesetzt, als Bekker sich seines inzestuösen Begehrens bewusst geworden ist. Während Bekker und Grit Mondsee, einen Ort gemeinsamer Erinnerung, zum Reiseziel wählen, fasst er in seinen Gedanken seine Lage und das Verhältnis zu Grit zusammen:

Als da sind: Rumor, Narr und Frau...

Grit, wie sie neben mir ging, ins Wasser tauchte, mich schmähte und reizte, böse und zart, mein Kind, das von damals, ich liebe es endlich jetzt. Rumor, dumpfes Geröll, wiederholtes Gerede, Gerücht. Es braut sich was zusammen. (R 63)

Bekker bemerkt, dass er Grit als „Frau“ wahrnimmt und dass er wegen seines Verlangens aus der Sphäre des Normalen geraten und ein „Narr“ geworden ist. Es wird das Gefühl geweckt, dass die Beziehung in eine Art unausweichlicher, turbulenter Übermacht geraten wird. Das mag auch der Grund dafür sein, dass Bekker, als er Grit seine Erkenntnis („Als da sind: Rumor, Narr und Frau“) mitteilt, beim Wort Rumor in die Ferne deutet, als wäre Rumor etwas, das außerhalb ihrer Handweite liegt.

Das nächste Mal taucht das Wort ‚Rumor‘ auf, als Grits Leiden wegen ihrer Krankheit sie ernsthaft zu plagen beginnt. Dieser Moment wird in folgenden Worten beschrieben:

Sie [Grit] klagt über furchtbare Schmerzen im Unterleib. Über Minuten habe sie sich nicht rühren können. Sie sieht den Vater ernst und abgelenkt an, als horche sie auf den verklingenden Rumor des Schmerzes. Sehr, sehr allein ist sie mit einem Mal und in die nüchterne, bleiche Welt der Sorge versetzt. Sie, die eben noch voller Anzüglichkeiten und Affentheater steckte. (R 109)

Nachdem Bekker Grit sein Begehren andeutet, kann man an mehreren Stellen erkennen, dass sie auf sein Gefühl überraschenderweise nicht vollständig verneinend reagiert.<sup>178</sup> Es ist zu vermuten, dass sie die inzestuöse Annäherung ihres Vaters als eine Veränderung ihres zu friedlichen Alltags und als interessante Aufregung wahrnimmt. Aber durch ihre Krankheit

---

<sup>178</sup> Zum Beispiel reagiert Grit, nachdem sie von Bekker als ‚Frau‘ bezeichnet wird, mit einem verlegenen Lachen, und zugleich mit einem Schein von Aufregung und Erwartung: „Deutlich läßt Grit den rechten Fuß schneller kreisen bei übereinandergeschlagenen Beinen.“ (R 65) Auch nachdem sie wegen ihrer Krankheit schrittweise wieder in ihre Alltagssphäre zurückkehrt, bleibt in ihr eine Spur der Erwartung auf einen entscheidenden Umbruch ihres Lebens. Sie vermutet, dass der Krankenpfleger sie im Narkosezustand vergewaltigt habe und sie nun schwanger sei. Auf die Aussage Bekkers, ob er eigentlich nicht auch in Frage käme, reagiert sie mit Abscheu und verbietet ihm, fortan neben ihr zu schlafen. Als das Ergebnis des Schwangerschaftstests negativ ausfällt, ist sie seltsamerweise eher „bedrückt als erleichtert“ (R 191). Es bleibt unklar, ob ihr Verbot nur auf ihren Abscheu gegen Bekkers Fantasie gründet oder ob sie seine Vorstellung ernst nahm. Dementsprechend bleibt es auch unklar, ob ihre Enttäuschung nur aus der fehlgeschlagenen Schwangerschaft herrührt, oder ob sie sich insgeheim auch ihrerseits ein sichtbares Ergebnis eines erfüllten Inzests wünschte. Da beide Möglichkeiten offen sind, kann es durchaus sein, dass Grit sogar bis zu diesem Zeitpunkt, ob bewusst oder unbewusst, bereit war für eine inzestuöse Beziehung.

braucht Grit jemanden, der ihr vernünftig und sachlich helfen kann.<sup>179</sup> Dass der „Rumor des Schmerzes“, der für sie auch eine tiefe, mythische Erfahrung ist, verklingt, deutet also das Ende der mythischen Situation und die Wiederkehr des Alltags an. Dieser Wandel entspricht genau der Vorstellung von Strauß, dass das Mythische, das in den Alltag plötzlich eingebrochen ist, nicht auf Dauer bleiben kann und am Ende wieder verschwindet.

Obwohl das Wort ‚Rumor‘ im Roman als Erstes auf das Mythische hinweist, deutet es zugleich auch etwas anderes hin. Unter mehreren Bedeutungen steht das Wort auch für „wiederholtes Gerede“ (R 63). Dadurch wird der Bezug des Romans zum Thema Sprache evident. Auch taucht dieses Thema immer wieder, eben wie ein Rumor, im Zusammenhang mit allen anderen Themen in diesem Werk auf und verbindet sie.

Das erste Thema, das mit dem Thema Sprache verbunden wird, ist die Kritik an der Mediengesellschaft, die durch das Institut für Nachricht, eine frühere Arbeitsstelle Bekkers, verkörpert wird. Bruno Stöss beschreibt es als „nur eine ganz gewöhnliche, mittelgroße Firma, die statt mit Kugellagern und Sportartikeln mit Informationen, Trendberichten, Modellplanungen und dergleichen Handel treibt“ (R 7). Die Art und Weise, wie das Institut mit diesen Informationen und Berichten, die die heutige Gesellschaft überhäufen, umgeht, bewertet er negativ:

Obwohl es sich doch bloß um ein gebrauchsfertiges Wissen handelt, das wir findig ordnen und makeln, und obwohl unsere Ideenprodukte, die für teures Geld hinausgehen, letztlich niemals auf einer eigenen schöpferischen Leistung beruhen, zögert Zachler nicht, sein Institut gelegentlich ‚eine eigentliche, kleine Universität‘ zu nennen und sich und seine Mitarbeiter mit höheren geistigen Wertbegriffen zu schmücken. (R 8)

Auch wenn der Arbeitsgeber versucht, die Arbeit des Instituts als eine wertvolle, geistige Schöpfung schönzureden, ist das Endprodukt nichts mehr als eine weitere neue Ware im überfüllten Medienmarkt. Daher zieht Stöss, der schon seit zwölf Jahren am Institut arbeitet,

---

<sup>179</sup> Deshalb freut sich Grit, als Bekker für eine kurze Zeit, zu Beginn ihrer Erkrankung, wieder der frühere Vernunftmensch wird: „Immer erregter und nüchterner wird er [Bekker] und redet die Logik von Krankheit und Medizin, unter Verwendung der passendsten Begriffe und gescheitesten Beispiele, durch seine Arbeit im Institut darin geübt, sich mit den unterschiedlichsten Fachsprachen und Aussagesystemen rasch und ungefähr vertraut zu machen. Auf Grit verfehlt dieses hartnäckige Dozieren seinen Eindruck nicht. [...] Es freut sie obendrein, daß er dabei allmählich aus seinen dunstigen Feldern hervortritt und ein ganz unbetrunkenener Mann wird, auf den man sich vielleicht doch verlassen könnte, wenn es einmal ernst wird und Gefahr droht.“ (R 113f.)

aus seinen eigenen Erfahrungen folgende Schlussfolgerung: „Das Institut ist ein Scheißhaus des Geistes und eine Zuchtstätte des Idiotismus“ (R 9). Stöss beschreibt diesen Idioten folgendermaßen:

Je länger ich auf den Schirm starre, umso schärfer sehe ich die verschiedenen Entwicklungsstufen des Menschen zum Idioten heraufziehen vor meinen Augen, sehe ich sie dargestellt von einem grundgewöhnlichen Exemplar der Gattung, welches wahrscheinlich ich selber bin, das immerzu an der hohen Mauer, die das Institut umgibt, entlanggeht, mal flüchtet, mal schleicht, sich duckt und kackt, an der Mauer kratzt und auf Gegenkratze lauscht, sich anlehnt und sich festsaugt am dichten Gestein, die Mauer mit klafternden Armen zu umfassen sucht, sie bespringt wie ein Hund und dann wieder nur geht, geht, geht...Ich muß unablässig an die Vernunft denken, wie ein Idiot, der sie längst verloren hat und ihr trübe nachsinnt. Wir sind Idiot, wenn es hoch kommt. Wenn es hoch kommt, tief gefügig geistesschwach. (R 10)

Der ‚Idiot‘, den Stöss so negativ bewertet, unterscheidet sich von dem Idioten, der Außenseiterfigur, die Strauß normalerweise positiv darstellt.<sup>180</sup> Er ist sogar genau das Gegenteil. Stöss stellt fest, dass ein Idiot seiner Auffassung zufolge sich selbst nicht aus dem Einfluss des Instituts und der heutigen Mediengesellschaft befreien kann. Auch Bekker teilt diese Ansicht. Er beschreibt, wie einige ehemalige Kollegen versucht haben, das Institut zu verlassen, um etwas anderes anzufangen. Jeder von ihnen sei gescheitert, „weil die Firma ja lange genug eine Zuchtstätte seiner Komplexe und Schwächen war“ (R 21), und jeder von ihnen sei zum Institut zurückgekehrt. Dieser Typ des Idioten ist also einer der „Ichschwachen“ (R 11), der seine Selbstständigkeit verloren hat und sich in allen Bereichen seines Lebens von anderen „ichstarken Naturen“ (R 11) beeinflussen lässt. Unter allen Eigenschaften der „Ichschwachen“ werden ihre „Hörigkeit und blindes Verfallensein“ (R 10) oder „Nachäffung“ (R 11) besonders auf der sprachlichen Ebene deutlich. Stöss erwähnt als Beispiel einen Kollegen, der vom Wortschatz und Tonfall „bis in die Wahl der Kleidung und der Zigarettenmarke, und selbst die üble Angewohnheit, einem die Sätze aus dem Mund zu nehmen, bevor man zuende gesprochen hat“ (R 11), den Leiter des Instituts nachahmt. Gegen Ende seiner Beschreibung des Instituts gibt Stöss zu, dass auch er, im Gegensatz zu den Führern der Gesellschaft, eine Sprache verloren hat, durch die er auf Andere Wirkung

---

<sup>180</sup> Siehe dazu: I-1-1.3.

ausüben könnte.<sup>181</sup> Die Macht, eine Sprache zu führen, nach der sich alle richten müssen, also die Macht, sozusagen den Ton anzugeben, wurde den Einzelnen genommen und gehört den wenigen, die die Informationen und Medien im Griff haben.

Bekker dagegen ist jemand, der auf dem Weg zum Idioten im positiven Sinne ist.<sup>182</sup> Er wird als ein „Mann von draußen, der immer wieder den Mut fand, ohne das Institut zu leben, der es zumindest immer wieder versucht hat“ (R 5), beschrieben. Seines Wissens ist er sogar „der einzige, der es mehr als ein Mal versucht hat“ (R 21). Dieser Rolle des Außenseiters und der Ausnahmeperson entsprechend hat er, anders als seine ehemaligen Kollegen, eine starke Persönlichkeit beibehalten.<sup>183</sup> Aber trotz all seiner Fähigkeiten und seines Willens steht Bekker zu Beginn des Romans kurz davor, sich zu beugen und wieder zum Institut zurückzukehren. Nur ein Außenseiter zu sein reicht also nicht aus, um dem umfassenden Einfluss der heutigen Gesellschaft zu entkommen. Der Wandel Bekkers vom Außenseiter zum Narren, von einem ausgezeichneten Redner zu einem „Stammler“ (R 192) eröffnet einen möglichen Ausweg.

Es gibt eine weitere Beziehung, die mit dem Verhältnis zwischen Bekker und dem Institut vergleichbar ist. Es ist die Beziehung zwischen Grit und Joseph, ihrem ehemaligen Geliebten. Im Grunde zeigt dieses Paar eine ähnliche Konstellation wie das Verhältnis Bekker - Institut. Aber wie schon angedeutet, entscheidet sich Grit am Ende, einen anderen Weg als den ihres Vaters zu gehen.

Joseph wird als eine friedliche, zurückhaltende Person beschrieben. Was aber an seinem Charakter am meisten auffällt, ist sein Hang zum Vergangenen. Er ist ein „ein wenig unheimlicher Wiedergänger einer verflissenen Jugendbewegung, der sich unberührbar

---

<sup>181</sup> Er legt folgendes Geständnis ab: „Die Ichstarken werden täglich stärker. Die, denen sie folgen dürfen, Geniegeschmeiß, gefräßige Wracks, sprechen sie Größe um Größe zu, weil ja niemand eines unsicheren Wackelkopfes Diener sein mag. Mich Normbruder dagegen lassen sie hübsch beiseite stehen. [...] Wenn ich spreche, denken die Leute gern an etwas anderes...“ (R 12). Dass die Menschen der heutigen Gesellschaft den „Ichstarken“ Größe ‚zusprechen‘, erweckt von der Wortwahl her sogar den Eindruck, die Menschen würden durch ihre Sprache die führenden Persönlichkeiten der Gesellschaft allererst zu deren Größe verhelfen.

<sup>182</sup> Die folgende Stelle ist u. a. ein Beispiel, dass man den näher rückenden Idiotenzustand Bekkers z. T. auch als eine positive Veränderung verstehen kann: „Manchmal redet er unklar und zusammenhanglos auch, wenn er gar nicht betrunken ist. Dann schleicht, was er sagt, dicht an der Grenze zu Dämmer und Idiotie. Das Seltsame ist nur: in solchen Augenblicken meint man einen Verfall seiner gewohnten ebenso wie zugleich einen Aufstieg bisher noch unbekannter Kräfte seines Geistes wahrzunehmen.“ (R 54)

<sup>183</sup> Zum Beispiel beschreibt Stöss, wie tief er vom Wiedersehen mit Bekker beeindruckt ist: „Sobald er spricht hingegen und es gerne tut, straffen sich die Züge, die Augen ziehen scharf. [...] Die unmittelbare Wirkung des Wiedersehens, die Ausstrahlung seiner Persönlichkeit, seine lodernde Intelligenz nehmen mich augenblicklich in ihren Bann. Ich vermag ihn nur ungenau, mit verschwimmender Auffassung zuzuhören. Ich denke nur: Unter all dem Winke-Winke von uns anderen ist Bekker wahrhaftig eine schneidende Gebärde.“ (R 6)

eingelistet hat in sein zwanzigstes Jahr“ (R 50). Er wirkt „auf eigentümliche Weise zurückgeblieben“ (R 49) und hört überwiegend alte Musik. Vor allem ist er vom Beruf „an der Landesbildstelle Archivar“ (R 49). Anders als das Institut, das mit den aktuellen Medien und Informationen der Gegenwart umgeht, behandelt Joseph also gespeicherte Daten, Informationen und eine Sprache, die allmählich zur Vergangenheit werden oder schon zu ihr gehören. Warum seine Tendenz, im Privatem sowie im Beruf dem Vergangenen nachzuhängen, ein Problem sein kann, wird im Roman an einer anderen Stelle folgendermaßen beschrieben:

Der Ordnungen haben wir schließlich viel zu viele gesammelt und wild aufeinander getürmt und ein bestürzend Übermaß an Sinn in die Welt gesetzt. Zuviel der Logiken, Beweise, Erfahrungen, Vernünfte, als daß das Ganze nicht doch auf die krauseste und ursprünglichste Unordnung hinausliefe. Die Unordnung, die immer noch unterdrückte Rede des Ganzen, ein Rumor bloß, aber überall stärker hervordringend. Wenn die erst laut wird, wenn gar nicht mehr regiert und geregelt werden kann und Anarchie die Wirklichkeit ist, dann wird der Einzelne zuerst unter wuchtigem Druck taumeln und es wird ihm der Geschichtssinn platzen wie ein Trommelfell, so daß er plötzlich vor seinem Telefon steht und ratlos den Hörer schaukelt, ihn schubst wie ein Hund seinen Plastikknöchel und absolut nicht weiß, was das ist und was man damit anfängt, mir diesem krummen Teil. (R 144f.)

Eine unreflektierte Sammlung und Speicherung aller möglichen Daten und Informationen trägt nicht dazu bei, die unübersichtliche Gesellschaft der Gegenwart zu überwinden. Ein solches Handeln sorgt sogar dafür, dass die Ordnung der heutigen Gesellschaft noch mehr befestigt wird.<sup>184</sup> Der Einzelne, der sich in diese Ordnung eingewöhnt hat, hat die Fähigkeit verloren, den ‚Mythos‘, wenn es wie ein laut gewordener Rumor plötzlich in seinen Alltag einbricht, als ein solchen wahrzunehmen.<sup>185</sup> Gewissermaßen erinnert diese Stelle an das Ende dieses Romans, wo Grit hilflos „das schwere, lüsterne, waldestiefe Atmen“ Bekkers bei seinen Telefonanrufen hören muss. Obwohl sie in die Ordnung des Alltags zurückgekehrt ist, hat das Mythische sie nicht vollkommen verlassen, seitdem sie es einmal erfahren hat. Aber

---

<sup>184</sup> Siehe dazu die Interpretation zu *Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle* in I-1-1.3.

<sup>185</sup> Zur Bedeutung und Wirkung der Telefonanrufe bei Strauß siehe II-1-1.2. Ein ähnliches Beispiel liefert auch Schroubek in *Die Widmung*, der ständig auf einen Anruf seiner ehemaligen Geliebten Hannah wartet. Er kann sich von der Liebe, seiner mythischen Erfahrung, nicht mehr lossagen, schafft aber nicht, den vorletzten Anruf ausgenommen, ihren Anrufen rechtzeitig zu beantworten.



sie ist nicht mehr imstande, sich darüber zu freuen. Die Anrufe „belästigen und schrecken“ (R 231) sie nur.

Grit dagegen ist eine Person, die den hervordringenden Rumor inmitten des alltäglichen Lebens gespürt und sich nach ihm gesehnt hat. Deshalb kann die Sphäre Josephs, in der sich nichts verändert oder bewegt, sie nicht mehr zufriedenstellen. Mit folgenden Worten sagt Grit sich von dieser Sphäre los:

Ein unbewußtes Stutzen vor dem, was war und was sich anbahnt, erlebt auch Grit und kann mit Joseph und seinem schlaffen Entzücken nichts mehr anfangen. Es hat sich etwas in ihr abgespalten und sie sagt mit einem Mal, arglos und fest entschlossen: „Ich suche jemanden mit Kräften, die ich noch gar nicht kenne. Jemanden, der mal eine ganz andere Sprache spricht.“ (R 50f.)

Wie ihr Vater wird Grit eine gute Sprachfähigkeit zugeschrieben, da erwähnt wird, dass sie eine Ausbildung zur Fremdsprachensekretärin gemacht hat und ihr nächstes Ziel eine Stelle im Ausland ist. Demgemäß ist ihr Wunsch auf eine Veränderung im Zusammenhang mit der Sprache geschildert. Sie sucht nach jemanden, „der mal eine ganz andere Sprache spricht“. In der Tat findet sie in ihrem Vater den Mann, der diese Bedingung erfüllt. Immer mehr entfernt er sich von der üblichen Sprache und verliert sich ins Unverständliche. Anders als Bekker ist sie aber zum Schluss nicht bereit, mit ihm die Grenze zur mythischen Sphäre (die Inzestbeziehung) zu überschreiten. Besonders während ihrer Krankheit beschleunigt sich ihr Rückzug ins allgemeine Leben:

Obwohl der Junge [Joseph] unterdessen mit unverändertem Durchschnittswesen, mit genau denselben Eigenschaften, freilich im Hintergrund, wirkte, die zusammengenommen und bei Alltagslicht betrachtet, schon einmal zu jener tödlich lieben Langeweile führten, aus der Grit vor einigen Monaten unbedingt entfliehen mußte. Mittlerweile verstehen sie sich wieder blendend im Nichtssagenden und geradezu erleichtert scheint Grit ihm zuzuhören seinen ebenen Floskeln, seinen heutigen oder mindestens einem sehr nahen Gestern verwandten Tönen. (R 183)

Indem sich Grit wieder der allgemeinen, zur Vergangenheit orientierten Sphäre nähert, gleicht sich auch ihre Sprache wieder der Sprache Josephs an. Man kann fast wörtlich nehmen, dass sich die beiden im „Nichtssagenden“ verstehen, da „ebene Floskeln“ als ein Gespräch mit armen Inhalt nahezu ‚nichts‘ aussagen. Diese leere Sprache trägt zur „tödlich lieben Langeweile“ bei, aus der Grit einmal entkommen wollte und die sie vermutlich wieder erleben wird, falls sie sich endgültig mit Joseph wiedervereint. Das Ergebnis wäre die gefühlsarme, oberflächliche Beziehung der heutigen Menschen, auf die Strauß so oft hingewiesen hat<sup>186</sup>.

Ein weiteres Thema in *Rumor*, das sich im Umfeld des Themas Sprache entfaltet, ist der Umgang mit der deutschen Vergangenheit. Der Roman zeigt vor allem durch zwei längere Passagen, wie die deutschen Nachfahren zu der Geschichte ihrer Elterngeneration Stellung nehmen und wie die indirekten Erfahrungen des Kriegs und des Holocausts ihre Sprache beeinflusst haben.

Die erste Phase beginnt mit Bekkers Rückblick auf seine Kinderjahre, als er von einem ehemaligen Offizier großgezogen wurde, und endet mit dem Gemisch aus Fantasiebildern und eigener Erfahrung, die während des ersten nächtlichen Stadtgangs beschrieben werden. Die Beziehung zwischen dem Offizier und Bekker ist bezeichnend für das Gefühl der Nachkriegsgeneration. Bekker fasst den Einfluss des Offiziers auf sein Leben folgendermaßen zusammen:

Aufgewachsen unter dem schweren Winterfeldzugsmantel eines wütenden Offiziers, der nicht mein Vater war, jedoch an sein Stelle tretend die Mutter und mich in fürchterliche Obhut nahm, ein Major aus Hitlers Ostarmee, vorzeitig heimgekehrt aus den Wäldern von Klein, unehrenhaft entlassen, der Empörung angeklagt, ein gefällter, zerrissener Kämpfer, rachsüchtig und selbstherrlich, und nur mir, seinem geliebten Schützling, zärtlich zugetan und ihn mit dem geballten Rest seiner Lebenskräfte erfüllend, die da waren: Haß, Verachtung, Vernichtungsdrang und Wille zum Tod... (R 19)

So wie die Nachkriegsgeneration eine gewisse Distanz zu den Taten der Elterngeneration spürt, ist der Offizier, der Bekker erzogen hat, nicht sein leiblicher Vater. Trotzdem hat er, wie

---

<sup>186</sup> Siehe dazu: I-1-1.3.

die Kriegsgeneration auf die Nachfahren, einen großen Einfluss auf die Entwicklung von Bekkers Persönlichkeit ausgeübt. „Haß, Verachtung, Vernichtungsdrang und Wille zum Tod“ haben sich in Bekker verankert. Gequält muss er immer wieder gestehen, dass er aus eigener Kraft nicht aus dem Schatten des Offiziers heraustreten kann. So heißt es z. B. an einer Stelle: „Bekker spürt, da er andauernd willenlos im Sessel wartet und sich nichts vornehmen kann, wieder einmal die Last jenes großen Kadavers, der als ‚der Offizier‘ in ihm namenlos wurde und zum Inbild der menschlichen Fähigkeit, männlich zu sein und unbeschreiblich unglücklich“ (R 55f.). Diese Aggressivität und das Verlangen nach einem Feind zeichnet sich durch eine kriegerische Haltung aus, wie man an folgenden Worten Bekkers erkennen kann:

„Was soll ich tun? Was soll ich tun?“ klagt er [Bekker] ein zweites Mal, und das soll heißen, wie komme ich bloß an Zachler wieder heran, heran an den Feind, wie nehm ich, dort entlassen und fortgeschickt, hier rückgestuft, ohne Stand und Front, wie nehm ich den Kampf wieder auf, so ernst und letztgültig, wie er nun zu sein hat? (R 54)

Bekkers Widerwillen gegen das Institut verdankt sich nicht nur seinem Abscheu vor der Mediengesellschaft, sondern auch dem Umstand, dass er in Zachler einen großen Gegner wähnt. Seine festeste Beziehung, bevor er ein inzestuöses Verlangen zu seiner Tochter spürt, gründet auf Hass: „Nur Haß verbindet. Haß, Haß, immer vornean, immer der erste sein“ (R 55). Diese aggressive Äußerung Bekkers ist kein Einzelfall. An anderen Beziehungen während seines ersten nächtlichen Stadtgangs erkennt man, dass eine heimliche Tendenz zur Gewalt, die man im Alltag nicht bemerkt, überall präsent ist. Es wird angedeutet, dass diese Gewalttendenz von der Vergangenheit beeinflusst wurde. So heißt es etwa vor der Darstellung des sadomasochistischen Gewaltakts eines Paares: „Hier, in diesem zugepflockten Haus findest du ein ganz gewöhnliches KZ, eines unter Millionen“ (R 23). Auch vor der Beobachtung des nächsten Falles, der Suche einer Frau nach ihrem Mann, der sie verlassen hat, gibt es eine ähnliche Feststellung: „Stille Folter und Vernichtungszimmer. Eine Blutgrube das Bett. Das Lager in jedem. Arena ohne Schall“ (R 26). Der Warnung des Erzählers an den Mann, der Bitte dieser Frau nicht nachzugeben, weil sie ihn verraten werde, folgt die Darstellung eines Vernichtungslagers:

Sie wird dich verraten, muß es tun, und morgen schleppen sie dich ins Stadion, wo nun schon über zwanzigtausend Menschen zusammengepfercht sind, bewacht und geordnet durch Hunderte von Militärschergen. [...] und in jedem Block ist einer von denen, die beim Fluchtversuch erschossen wurden, kopfunter an einem Mast aufgeknüpft, weithin für alle zur Abschreckung sichtbar. Sie haben dem Gehenkten die Zunge hervorgezogen und mit einer dicken Stecknadel durchstoßen. Daran hängt, auf kleinem Zettel geschrieben, jeweils die Losung des Tages, und jeder Gefangenenobmann muß frühmorgens ganz nah an die Zunge herantreten, um die nichtssagenden Weisheiten zu lesen, welche die Diktatur in ihrer winzigen, zierlichen Handschrift abgefaßt hat: „Klein-allein-Gebein. Das ist des Menschens Bahn“, und ähnliche mürbe machende Sprüche werden dann einen ganzen Tag lang verkündet. (R 27f.)

Die Bilder des Konzentrationslagers sind zweifellos Fantasiebilder. Sicher wird ein Mann nicht in ein Zwangslager geschleppt, weil er seiner Frau vertraut, von der er sich einmal getrennt hatte. Auch sind die Vorgänge während des nächtlichen Stadtgangs von Bekker grundsätzlich Gruselbilder aus einer Art Totenreich, die man aus verschiedenen Mythen oder der *Divina Comedia* kennt, da der Erzähler die Stadt als „Tartarien“ (R 23), „Unterwelt“ (R 23) und „Hölle“ (R 23) bezeichnet. Aber anderseits waren die in Blöcken verteilten Gefangenen, die Zwangsarbeit verrichten, oder die zur Schau gestellten Leichen der öffentlich Hingerichteten einst Realität. Sie existieren immer noch in den Erinnerungen der Überlebenden und als Wissen der Nachfahren. So ist das Lager, von dem der Erzähler spricht, zum einen eine Art Beschreibung der Vergangenheit und zugleich ein metaphysischer Holocaust, der in der Gegenwart existiert. Die hervorgezogene „Zunge“ des Hingerichteten und die unsinnigen Losungen deuten an, dass die „Diktatur“ mit Gewalt besonders sorgfältig versucht hat, über die Sprache vollständig Macht zu ergreifen. Sie deuten auch an, dass diese Zerstörungen in der Sphäre der Sprache bis zur Gegenwart tiefe Spuren hinterlassen und dass Vernichtung sich besonders auf die Sphäre der Sprache bezieht. Die Erfahrung des Erzählers in New York, der er während des Stadtgangs nachsinnt, zeigt, dass die deutschen Nachfahren in Bezug zum Thema Sprache keine andere Wahl haben als eine extrem defensive Position einzunehmen. Als der Erzähler in einer Bar mit seiner Begleitung auf Deutsch ein Gespräch führt, trifft er auf einen Mann, der von sich behauptet, er habe die Vernichtungslager überlebt und könne darum nicht ausstehen, dass in seiner Nähe Deutsch gesprochen wird. Der Erzähler versucht den Beleidigten zu trösten und unterhält sich mit ihm auf Englisch, bis sie

alle betrunken sind. Während des ganzen Vorfalles fühlt der Erzähler „Scham und Trotz zugleich“ (R 29). Im Diskurs zu Kriegsverbrechen werden die deutschen Nachfahren immer wieder gedrängt, in die Rolle des Täters zu schlüpfen und sich ihrer Sprache zu schämen.<sup>187</sup> Diese Lage ist für den Erzähler sehr schmerzhaft, weil er immer noch einen gewissen Stolz auf die deutsche Sprache empfindet:

Daß das Deutsch in diesem einzigartigen Vernichtungswerk nicht untergegangen war, daß es einem Hitler nicht gelungen war, auch das Deutsch noch mitzuverheizen (und nur die reellen Schweizer sich heute im Besitz der deutschen Sprache befänden!), dies ganze Deutschsein trotz Hitler erfreute mich im Innersten, während ich oben auf englisch lallte und stotterte, und ich schämte mich auch nicht, daß wir ausgerechnet über das Lager lallten und stotterten, fand es am Ende gar des Unaussprechlichen würdig, daß wir in einem schweren, scherzlosen Rausch immer dasselbe zum Thema sagten, why? (R 31)

Auch wenn Sprache die Entwicklung nationaler Selbstanschauung stark beeinflusst, kann man sie sicher nicht mit der ganzen Nation oder ihren Taten identifizieren. Umso mehr fühlt der Erzähler das Verhalten seines Gesprächspartners als ungerecht, weil seiner Meinung nach die deutsche Sprache der Diktatur nicht vollständig untertan war und sie überlebt hat. Auch erscheint ihm der Versuch, Deutsch so eng mit den Kriegsverbrechen zu verbinden, schon deswegen problematisch, weil für ihn alles rings um das Lager zur Sphäre des „Unaussprechlichen“ gehört. Wie man am Beispiel der Losungen, die an den Zungen der Hingerichteten gepickt waren, erkennen kann, streitet der Erzähler nicht ab, dass Deutsch von der Diktatur missbraucht wurde. Aber es ginge zu weit, deshalb die ganze deutsche Sprache zu verneinen. Die Vernichtung im Lager war ein so schreckliches Geschehen, das keine Sprache sie wirklich auffassen kann. Je mehr sich der Erzähler mit dem Überlebenden in das Gespräch auf Englisch über das Lager vertieft, desto mehr bekommt er das Gefühl, dass sie sich von dem Kern der Sache entfernen und gegeneinander „in einem wahren Totentanz-Poker“ (R 30) versuchen, den anderen mit grausameren Erfahrungen und Wissen zu

---

<sup>187</sup> Der Druck, den der Erzähler spürt, wird folgendermaßen beschrieben: „Am Ende lallten wir jedenfalls und kreisten lallend um das unsägliche Lager, das, je betrunken wir wurden, um so machtvoller sein Schlangenhaupt erhob und ich, radebrechend, immer mit der Angst, nur ja kein deutsches Wörtchen versehentlich ausschlüpfen zu lassen, schämte mich schon für meinen groben deutschen Akzent und fürchtete stets, allein dies untergründigste Deutsch in allem, was ich aussprach, könnte ihn plötzlich wieder in Rage versetzen...“ (R 30f.)

übertrumpfen.

Andererseits ist es aber auch selbstverständlich, dass trotz großer Schwierigkeiten weiterhin Versuche unternommen werden, über das ganze Geschehen während des Krieges zu sprechen und die Erinnerungen wach zu halten. Die zweite längere Passage im *Rumor*, die den Zusammenhang zwischen den Themen Sprache und Umgang mit der deutschen Vergangenheit behandelt, spricht an, welche Probleme dabei in der deutschen Gesellschaft entstanden sind. So wie in der ersten Passage zu diesem Thema unternimmt Bekker wieder einen nächtlichen Stadtgang. Er trifft zufällig auf Bongie, seinen ehemaligen Lehrer aus der Gymnasialzeit. Weil er ein Mitglied der nationalsozialistischen Partei war, wurde er von der ganzen Klasse bei jeder Gelegenheit gedemütigt. Allen voran hat Gerhard, der Sohn Bongies, seine Klassenkameraden gegen seinen Vater aufgehetzt. Durch diese Vater-Kind Beziehung wird gezeigt, wie gnadenlos sich die Nachkriegsgeneration gegen die Vatergeneration verhält. Das ganze Privatleben Bongies wird von seinem Sohn überwacht und bloßgestellt. Diese Hetzerei geht sogar so weit, dass die Bemerkung Bongies, „Treib mich nicht zum Äußersten“ (R 131), tatsächlich eintritt, als Gerhard als Hausherr die Hausmiete so erhöht, dass sein Vater in ein Seniorenheim umziehen muss. Unter anderem ist die folgende Erinnerung aus dieser Zeit besonders wichtig, um die Beziehung zwischen den Generationen und die Bearbeitung der Vergangenheit in der Gegenwart zu verstehen:

[...] nur einmal hatten wir ihn soweit, daß uns selbst das Herz zerriß, wieder mal bis zum Äußersten getrieben, setzt er sich hinters Pult und will einen Eintrag nach dem anderen machen, da fängt er plötzlich das Heulen an, wir alle aus einem Mund ‚Oahhh‘, echt enttäuscht, echt traurig, aber Gerhard nichts wie hinters Pult zu seinem Vater und legt ihm den Arm um die Schultern, hat aber in der Hand sein kleines Tuschfäßchen und kleckert es sacht auf Bongies Anzug herunter, was wir dann alle nicht mehr so toll fanden, wo wir den kleinen Nazi schon einmal geknickt und noch mal geknickt hatten... (R 133)

In der ganzen Beziehung zwischen Bongie und seinen Schülern fällt auf, dass Bongie nie die Gelegenheit bekommt, für sich zu plädieren. Seine wenigen Drohungen und Schimpfwörter gegen seine Schüler bleiben wirkungslos. Die Macht, durch die Sprache sich selbst durchzusetzen, gehört gänzlich der Nachkriegsgeneration. Nur sie haben das ‚Sagen‘. Dabei kann der Versuch der Nachkriegsgeneration, sich mittels der Sprache vom Kriegsverbrechen

der Vergangenheit zu distanzieren, in die Gefahr übergehen, die sprachliche Gewalt (den sprachlichen Missbrauch?) der Diktatur auf eine ähnliche Art und Weise, wie z. B. drohende Sprechchöre und die Suche nach einem Sündenbock, zu wiederholen. Die Tinte, die auf Bongies Anzug geschüttet wird, deutet an, wie oft über die Vergangenheit und die Kriegsgeneration geschrieben wurde, und wie oft das Geschriebene zu einer Brandmarkung der Betroffenen wurde. Ein Vergleich mit einer anderen Stelle im Roman zeigt aber, dass ein solcher Umgang mit der Vergangenheit unangemessen sein kann. Im Anschluss an die Darstellung des fiktiven Vernichtungslagers beim ersten nächtlichen Stadtgang stellt sich der Erzähler vor, wie die ganze Sache aus der Sicht eines Allmächtigen aussehen könnte:

Gott weiß von alledem nichts. Er weiß ja nicht, was aus uns geworden ist. Von Ihm nurmehr ein Tischchen unterm nackten, ungezügelter Licht einer Glühbirne, die von einer unsichtbaren Decke herabhängt, sowie ein Stuhl, nach hinten übergekippt, den dieser Gefängniswärter aufstürzend verlassen hat, um die Große Dienstliche Mauer der Anstalt entlangzuschreiten; sah eben noch so viel von Ihm, als in der Eisesstille sein Füllfederhalter vom Tischchen rollte und auf den Kacheln zerbrach. Einen Klecks hat er gemacht, dieser Wärter, einen dunklen Klecks hat er uns hinterlassen. (R 28)

Was in der Vergangenheit als Kriegsverbrechen geschehen ist, ist ein so ungeheures Geschehen, dass sogar ein Gott „aufstürzend“ seine Position des Beobachters verlassen würde. Es bleibt eine unfassbare Sache („Gott weiß von alledem nichts“), und kann folgendermaßen auch unmöglich vollständig beschrieben werden. Es kann höchstens durch einen „Klecks“ angedeutet werden, dass etwas Schreckliches geschehen ist.

Man kann also zusammenfassen, dass sich in *Rumor* die Art und Weise, wie die Nachkriegsgeneration mit der deutschen Vergangenheit umgeht, kritisiert wird. Dementsprechend werden im Roman gelegentlich andere Annäherungsweisen zu diesen Problemen angedeutet, die, wie es sich später herausstellen wird, über das Mythische führen.

Das nächste Thema in *Rumor*, dass sich im Zusammenhang mit der Sprache entfaltet, behandelt ein Problem der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft, nämlich ihre Beziehung zu den Ausländern. Im Roman werden mehrere Zusammentreffen mit Ausländern dargestellt. Es fällt auf, dass die Deutschen grundsätzlich nur negative Eindrücke von Ausländern haben, wie

z. B. die junge Frau, die in einer Pizzeria Bekker bittet, sie durch einen nahe gelegenen Park nach Hause zu begleiten, weil sie (eigentlich eine unbegründete) Angst vor Ausländern hat.<sup>188</sup> Ein anderes Beispiel zeigt, dass die Sprache ein wichtiger Grund für eine solche Abneigung ist:

Zwei Koreanerinnen sitzen an einem Tisch, auf dem ein kleiner Weihnachtsbaum aufgestellt ist, strecken die kurzen Beine zueinander aus und tippen sich mit den Schuhspitzen an. [...] Eines der beiden eulenköpfigen Mädchen quasselt ohne Unterlaß der Stationsschwester in den Rücken; wie eine Häckselmaschine läuft das Mundwerk, und es rüttelt unser Gutes Deutsch und zerstückelt es und spreuzt es in tausend unkenntlichen Fetzen in die Gegend. Das geht ohne Halt und Hemmung, über Stock und Stein, eine einzige stürmische Beschwerde – soviel ist gerade noch zu verstehen – über die unzumutbaren Schwierigkeiten, für sich und die Freundin eine gemeinsame Wohnung zu finden. (R 124f.)

Der Erzähler beschreibt eine Szene im Krankenhaus, wo Grit operiert werden soll. Abgesehen davon, dass stereotype Körpermerkmale („kurze Beine“ oder „eulenköpfig“) beim Erzähler einen eher minderwertigen Eindruck über die Ausländer vermitteln, ist es die Art und Weise ihres Sprechens, die negative Gefühle erregt. Die Beobachtung erweckt den Anschein, dass die deutsche Sprache durch das unendliche Gequatsche der Ausländer zerstört wird, bis sie kaum verständlich wird.

Dabei ist die Schwierigkeit der Verständigung keine Sache, die ausschließlich an den Ausländern liegt. In derselben Pizzeria, wo Bekker auf die junge Frau, die um seine Begleitung durch den Park bittet, trifft, sitzen an seinem Nebentisch zwei Ehepaare. Das deutsche Ehepaar hatte das dänische Ehepaar während des Urlaubs in Dänemark kennengelernt und zu einem Besuch eingeladen. Nun sind die Dänen überrascht, dass das deutsche Paar ihrem Besuch nur eine „freudlose Sachlichkeit“ (R 154) entgegenbringt. Im Verlauf des Gesprächs zeigt sich, dass das deutsche Ehepaar, auch wenn wahrscheinlich unbewusst, seinen größten „Heimvorteil“ (R 154), die Muttersprache, dazu ausnutzt, um gegen die Besucher eine überlegene Position einzunehmen:

---

<sup>188</sup> „Sie fürchte sich nun einmal vor den Ausländern, „den Arabern“, sagt sie, als seien darunter sowohl die schlimmsten wie auch, im gesteigerten Begriff, die Fremden ganz allgemein zu verstehen.“ (R 157f.)



Der Däne hört angestrengt zu und sagt, die Augen unbewegt auf den entfernten Bekannten gerichtet: „Ja... ja... ja“, etwas zu oft, leise und lieber ein Ja zuviel, als durch Nachfragen zu riskieren, daß dem anderen der Rede- und Geduldsfaden reißt, denn wie schnell wird doch ein jeder böse, wenn er sich wiederholen muß. [...] Überhaupt klingt alles was sie [die Deutschen] sagen, je langsamer und deutlicher sie es aussprechen, um so überheblicher und belehrender. Gerade da, wo der Wille der Deutschen zur Verständigung ein ganz unerbittlicher ist, entmündigen sie die Ausländer unwillkürlich; und indem sie die eigene Sprache immer behelfsmäßiger, plumper, fehlerhafter verwenden müssen, werden ihnen die Gäste auch immer lästiger, so daß sie zu ihnen bald nicht anders als zu unwissenden Kindern oder Schwachsinnigen sprechen und sie letzten Endes auch für solche halten. Kein Wunder also, daß die Dänen fortwährend schüchterner und unsicherer werden. Hinzu kommt, daß den Deutschen das Zuhören, das ja eine gewisse ergebene Haltung erfordert, schwerfällt und sie nur sehr nachlässig, wenn nicht unwillig dazu bereit sind. (R 154f.)

Obwohl die beiden Paare aus verhältnismäßig ähnlichen Kulturräumen stammen, ist die unterschiedliche Sprache sicherlich ein großes Hindernis beim Aufbau einer innigen Beziehung. Als man sich in Dänemark kennenlernte, war von dieser Distanz der Gefühle noch nichts zu spüren. Auch wird wiederholt erwähnt, wie das dänische Paar trotz sprachlicher Schwierigkeiten weiter versucht, dem deutschen Paar vom Herzen aufrichtig zu begegnen.<sup>189</sup> Es liegt also an der Haltung des deutschen Paares, dass das Treffen eine so unglückliche Entwicklung nimmt. An ihrer sprachlichen Haltung zeigen sich Desinteresse und Überlegenheitsgefühle, die in der grundsätzlichen Stellung gegen Ausländer wurzeln.

Bekker dagegen, der als Außenseiter der Gesellschaft schon oft eine abweichende Meinung äußert, fühlt eher größere Distanz zu seinen Landsleuten, die an seinen folgenden Gedanken deutlich wird:

Araber! Soll sich doch ein Taxi nehmen. Ich habe keine Angst, durch eine noch so verrufene Ecke der Stadt zu gehen. Nie habe ich mich wirklich gefürchtet, von einem Ausländer angegriffen zu werden, und in Ländern, in denen man nicht deutsch spricht, auch in den

---

<sup>189</sup> Zum Beispiel heißt es an einer Stelle: „Dennoch, die dänische Frau, die das Deutsche am wenigsten beherrscht, will unbedingt etwas erzählen. Da ist aber inzwischen das Essen gekommen, Minestrone, und sorgt für eine den Deutschen willkommene Ablenkung voneinander. Der Dänin aber erschwert es die Konzentration. Sie sieht nur einmal flüchtig auf den vor ihr abgesetzten Teller, schiebt zerstreut den Löffel unter die Serviette und hält an ihrer stockenden Rede fest.“ (R 155f.)

Ausländervierteln unserer Städte, fühle ich mich gerade vor körperlicher Bedrohung vollkommen sicher. Nur wer deutsch spricht, kann mir etwas tun. Dem Vertrauten allein und dem Befreundeten gilt mein ganzer Argwohn und sogar eine heimliche Todesfurcht. (R 159f.)

Für Bekker ist also die gemeinsame Sprache kein wirklicher Grund, um Vertrauen zu jemandem aufzubauen. Sie bewirkt sogar eher das Gegenteil. Diese eigentümliche Haltung Bekkers zur Sprache zeigt sich am deutlichsten, als er bei einem nächtlichen Stadtgang auf eine Gruppe Arbeitsloser aus Pakistan trifft. Bekker gibt an, dass er der Besitzer einer Firma sei, und dass er die illegal eingereisten Ausländer in Dienst nehmen möchte. Den Grund für seine plötzliche Aktion kann man an der folgenden Stelle erkennen:

Besessen und rücksichtslos, als ginge es geradewegs um das eigene Überleben an diesem Abend, wirbt Bekker um das Vertrauen dieser Männer, möchte sich eindrängeln, förmlich hineinkuscheln in diese Fremde, in die blauschwarze Kuhle dieser ihm zugewandten, hörenden Schar. (R 199)

Bekker, der unter den Gleichsprachigen keinen Anschluss findet, versucht also menschliche Nähe und das Interesse anderer Menschen, die ihm zuhören, unter den Anderssprachigen zu suchen.<sup>190</sup> Dementsprechend kommuniziert er mit den pakistanischen Arbeitern überwiegend auf Englisch. Aber je mehr Bekker versucht, sich mit diesen Ausländern zu unterhalten und ihre Herzen für sich zu gewinnen, desto deutlicher zeigt sich die Ohnmacht der Sprache, innere Beziehungen zwischen verschiedenen Menschen zu stiften:

Unterdessen hat Bekker einen halben Liter Cognac oder mehr über den Gaumen gedrückt, wodurch sein Redefluß zunächst immer kraftvoller anschwellt und sein Englisch immer deutschtönender wurde. Bis zu dem Augenblick, da er plötzlich, in einem einzigen plumpen Rutsch, so tief betrunken ist, daß die Wellenkämme des Rauschs über ihm zusammenschwappen und er nicht mehr fähig ist, klar zu sprechen, und noch weniger, aufrecht auf seinen Beinen zu stehen. Die Pakistani sitzen etwas beklommen und rundum still auf ihren Plätzen und hören auf

---

<sup>190</sup> Als Bekker für die Übernachtung bei den Pakistani einkehrt, wird sogar das Wort „Asyl“ verwendet: „Er [Bekker] liegt noch für eine kurze, glückliche Besinnung wach auf dem Hinterkopf, versucht sein Asyl, den Schutz des Lagers sowie die Entlegenheit der eignen Person ganz auszukosten, bis ihm dann alle Gewißheit davonschwankt und sein Gesicht auf das nach Hundefell und After stinkende Kissen rutscht“ (R 204)

den entgeistert, blöde lallenden Mann, der ja ihr Herr sein soll, hören mehr als daß sie hinschauen möchten, mit einer Art frommen Verlegenheit, etwa wie sich Uneingeweihte neben einem in Starrkrämpfen spuckenden Schamanen verhalten würden. (R 201f.)

Selbstverständlich gibt es auch sehr viele andere Gründe, die zu diesem Scheitern Bekkers im Versuch, im Fremden einen Platz für sich zu gewinnen, beitragen. Die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe, die gesellschaftlich schwache Position der Pakistani als illegal Eingereiste, die zu ihrer halb resignierenden Haltung führt, die Lüge Bekkers, die gleich am nächsten Tag auffliegen wird, die nicht ebenbürtige Beziehung zwischen dem Arbeitgeber und den Arbeitern sind einige Beispiele dafür. Aber man kann ebenso nicht leugnen, dass die Sprache nicht dazu beitrug, all diese Hindernisse zu überwinden. So bleibt auch Bekkers letzter verzweifelter Versuch, sich mit ihnen und ihrer Not (die drohende Abschiebung aus Deutschland, die Bekker durch seinen Polizeianruf verursacht) zu solidarisieren, erfolglos. Er kann durch seine Rede weder die Pakistani in Schutz nehmen und sie für sich gewinnen noch die deutsche Polizei dazu überzeugen, dass die ausländischen Arbeiter seine Freunde seien und sich legal in Deutschland aufhielten.

Obwohl man im Roman an den oben genannten Beispielen beobachten kann, dass eine Abgrenzung zum Fremden aufgrund sprachlicher Unterschiede keineswegs positiv dargestellt wird, wird zugleich nicht geleugnet, dass die Sprache doch eine wesentliche Grenze sein kann, und dass sie auch nur bedingt zur Überwindung der Distanz zwischen Menschen beiträgt.

Das Thema der Sprache in *Rumor*, das im Zusammenhang mit unterschiedlichen Themen (Kritik an der Mediengesellschaft, Umgang mit der Vergangenheit, Beziehung zu den Ausländern) behandelt wurde, ist oft mit unerwartet negativen oder Eindrücken von Ohnmacht verbunden. Es liegt z. T. daran, dass durch dieses Thema das Konzept des ‚Mythos‘ von Strauß geschildert wird. Was sogleich auffällt, sind meistens Eigenschaften der Sprache, die sich in der heutigen Gesellschaft entwickelt haben, die Eigenschaften einer Sprache, die sich von ihrer ursprünglichen Gestalt verändert hat. Aber der ‚Mythos‘ bei Strauß, das in der Gegenwart versteckt immer noch weiter existiert, kann man auch in der Sprache erkennen. In diesem Roman wird dieses Konzept durch Motive, die schon in *Marlenes Schwester* und anderen frühen Prosawerken angewendet wurden, dargestellt.

So spielt z. B. der Gegensatz zwischen dem Kleid und dem Körper weiterhin eine wichtige

Rolle. Auch wenn Kleid und Körper nicht so direkt mit jeweils dem Signifikanten und dem Signifikat verbunden sind wie in *Marlenes Schwester*, weisen sie in *Rumor* jeweils oft auf etwas Zusätzlich-Nebensächliches und Eigentlich-Ursprüngliches hin. Beispielsweise gibt es zwischen Bekker, der sich im Verlauf des Romans immer mehr dem Mythischen nähert, und den Menschen, die sich der heutigen Gesellschaft ganz gefügt haben, auch Unterschiede in ihren Kleidern. Die Kleider, die Bekker bei seiner Teilnahme an der Party des Instituts angezogen hat, erregen einen etwas verwirrenden, schwer zu beurteilenden Eindruck:

Er kommt mir heute etwas schwächlicher vor als in früheren Jahren, trotz der hohen Gestalt, trotz des breiten Schädels mit dem glatt nach hinten gekämmten Haar und den starken Stirnhöckern. Die Schultern hängen so. Aber das mag an seiner komischen, verworrenen Bekleidung eher liegen als an einem Rutsch der Knochen. Er steckt in einer schlapprigen, wollenen Hausjoppe mit Herzflicken auf den Ellenbogen, darunter ein buntkariertes Hemd und an den Füßen Schuhe so klobig und marschfest, wie man sie wohl in second-hand shops der Bundeswehr erhält. Allein die dunkelblaue Hose mit strengen Bügelfalten, weitem Bein und breitem Aufschlag geht durch, ein etwas sonderbarer Torso von Abendeleganz. Die ganze Erscheinung in diesem gespaltenen, auseinanderstrebenden Aufzug wirkt wechselnd ältlich und gebrochen, dann wieder männlich überragend. (R 5f.)

Die ziemlich eigenartige Bekleidung Bekkers, die eigentlich nicht geeignet ist für die Party eines Instituts, zeigt zum einen, dass er ein Außenseiter der Gesellschaft ist. Zum anderen verdecken die Kleider den wirklichen Zustand Bekkers. Es ist schwer zu beurteilen, ob er gealtert oder immer noch im vollen Besitz seiner Kräfte ist, weshalb der Erzähler seine Kleider als „komisch[], verworren[]“ und „gespalten[], auseinanderstrebend[]“ bezeichnet. Diesen Eigenschaften der Kleider entsprechend scheint es zu diesem Zeitpunkt noch unentschieden, ob Bekker sich der Gesellschaft beugen und ins Institut zurückkehren wird, oder ob er ganz seinem Bann entkommen wird. Dagegen wird erzählt, dass die ehemaligen Kollegen Bekkers, die „Ichschwachen“ (R 11), sogar in der Art und Weise, sich zu bekleiden, alle „eine Kopie des Chefs“ (R 11) sind. Sie haben keine eigene Persönlichkeit mehr und „taumeln halberstickt“ (R 11) herum. Die Kleider Josephs, die anscheinend eine Art Vorstufe zum Aussehen der ehemaligen Kollegen Bekkers sind, geben einen ziemlich braven, sich langsam dem kleinbürgerlichen Zustand anpassenden Eindruck. Er habe sich „fest

eingemummelt in seine weinrote Samthose, seine mit bunten Seidenblumen und allerlei Flickern bestickte Jacke, in die schulterlangen, aufgelockten Haare, in die ganze selige Gutmütigkeit der früheren Jahre“ (R 49f.). Bei den ehemaligen Kollegen Bekkers und Joseph werden die Kleider viel mehr beschrieben als ihre tatsächlichen Körper. Im gewissen Sinne wird ihre eigentliche Existenz durch die Hüllen ersetzt. Auf eine ähnliche, aber zuletzt doch auf eine andere Weise verhält es sich im Fall der schwangeren Frau in der Pizzeria. Sie, die „einen weiten capeförmigen Regenmantel“ (R 157) trägt, hat ihre Wäsche von der Münzreinigung gegenüber der Pizzeria abgeholt und führt ein längeres Gespräch mit Bekker. Im Gespräch stellt sich heraus, dass diese Frau ihre frühere „Partnerschaft“ (R 161) mit einem jungen Arzt, von dem sie erzählt, dass sie nicht viel gesprochen und zusammen *Die Hose* von Sternheim gesehen hätten, vor einer Woche abgebrochen hat. Während des Gesprächs fühlt Bekker sich unglücklich, in „dieser vermauschelten, dreckigen Lügenwelt der *Beziehungen*“ (R 159) ersticken zu müssen,<sup>191</sup> da er in dieser Frau eine Alkoholsüchtige vermutet, die ihn ausnutzen will. Aber als sie ihn verlässt, stellt es sich heraus, dass sie eine schwangere Frau ist, eine „Siegerin über alle Verluste, Demütigungen und Ungeschicke“ (R 163f.), was zur tiefen Reue Bekkers führt. Die vielen Kleider haben ihn davon abgehalten, den tatsächlichen Zustand ihres Körpers, ihr wahres Wesen, zu erkennen. Also kann in *Rumor* das Motiv der Kleider für etwas stehen, das die eigentliche Gestalt eines Objekts schwer erkennbar macht, oder das Motiv der Kleider ersetzt das Objekt selbst.

Bei einigen weiteren Beispielen ist das Motiv des Kleids mit einer noch negativeren Bedeutung konnotiert, besonders dann, wenn in *Rumor* das Thema der Sprache im Zusammenhang mit dem Umgang der deutschen Vergangenheit behandelt wird. Bekker, der „unter dem schweren Winterfeldzugsmantel eines wütenden Offiziers“ (R 19) aufgewachsen ist, kann sich von dessen Wirkung nicht befreien. Es wird im Roman mehrmals erwähnt, dass Bekker das Gewicht des Feldzugsmantels auf seinen Schultern spürt. Der Feldzugsmantel steht für das, was die Kriegsgeneration den Nachfahren hinterlassen hat, was die Nachfahren so geformt und geleitet hat, die kriegerische, gewalttätige Haltung der Väter (obwohl

---

<sup>191</sup> Diese Stelle hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem letzten Teil des späteren Dramas von Strauß, des *Schlußchors*, der oben in II-2-2.2 schon vorgestellt wurde: ANITA: „Du fluggewordenes Erz. Alt und grau und machtlos. Wie ich dich täuschen konnte! Denn ich bin Wäsche, Wäsche durch und durch, überall Wäsche. Unmöglich, mich bis auf meine Haut zu treffen. Unmöglich mich beinschrötig zu schlagen, mich zu rupfen und zu kröpfen, ohne dabei an Garnen, Zwirnen, Filzen zu ersticken. Ist das nicht wunderbar?“ (S 463) Auch hier geht Anita davon aus, dass der Adler nicht bis zu ihrem Leib vorstoßen kann wegen der vielen Kleider, die den Adler von ihr trennen.

meistens unbewusst und ungewollt) zu erben. Auch im Fall von Bongie haben Kleider gewissermaßen eine ähnliche Funktion. Nachdem Gerhard heimlich ein Löschblatt mit dem Satz „Ich bin der schönste Nazi von ganz ...“ (R 132) an dem Rocksaum seines Vaters geklebt hat, geht dieser durch die Stadt. Als er zu Hause ankommt, schleudert seine Frau, wütend geworden durch diese Entdeckung, ihm „nasse Wäsche und Milchtüten an den Kopf“ (R 133). Das Löschblatt am Rocksaum erklärt Bongie zu einem Nazi. Die nasse Wäsche kann in einem ähnlichen Sinne für den Versuch stehen, die beschämende Vergangenheit zu ‚säubern‘. So gesehen steht der Anzug Bongies, den Gerhard mit Tinte beschmutzt, für das Gegenteil, die unerbittliche Brandmarkung der Nazivergangenheit, die von den Nachfahren vollstreckt wird. Man kann also zusammenfassen, dass das Kleid-Motiv in diesen Fällen dazu dienen, das Objekt in eine enge, für ihn unfreiwillige und ungewollte Rolle zu begrenzen.

Das Motiv des Körpers weist im Roman dagegen oft auf etwas Ganzes, Ursprüngliches hin, das noch nicht analysiert und zu kleineren Teilen zersplittert ist, kurz gesagt, auf den ‚Mythos‘. Am besten wird dies gleich zu Beginn des ersten Stadtganges deutlich. Der Bezeichnung des Erzählers, der Ort sei eine „für jedermann begehbbare Hölle“ (R 23), entsprechend, beschreibt er ausführlich eine Szene archaischer Gewalt, wo ein halbbekleideter Mann eine nackte Frau brutal verprügelt. Die Beschreibung endet folgendermaßen mit einer Rückkehr zum ursprünglichen, mythischen Chaos:

So geht es weiter, wird es niemals enden, der halbbekleidete Mann, die nackte Frau. Sich töten? Sich sprechen? Nicht nötig. Schon wenig später, schon bei der ersten wieder leisen Berührung ihrer Stirn, allein durch sein Handauflegen beginnt diese Frau, aus den Krümmungen der Folter heraus, mit der gleichmäßigen Wurmbewegung der Hingabe. [...] Jetzt ist sie auf eine Höhe ihrer selbst gelangt, da sie alles fräße, was man ihr in den Mund steckte, da sie alles sein und zugleich verschlingen will, was das Menschenleben auf ein Mal hergibt: Mann und Frau, Kind und Greis, Macht und Strafe, Scheiße und Atem, erhöht und erniedrigt, gläubig und blasphemisch, Mörder und Opfer – alles gepaart, alles auf einmal, in einem einzigen, augenblicklichen, blutigen Reigen... (R 25)

Die Zeit streckt sich bis zur Ewigkeit hinaus („So geht es weiter, wird es niemals enden“), die Sprache geht verloren („Sich sprechen? Nicht nötig.“). Inmitten Gewalt und Todesnot mischt

sich eine instinktive Wollust in das Geschehen hinein („Wurmbewegung der Hingabe“, „Jetzt ist sie auf eine Höhe ihrer selbst gelangt“). Und in einem Augenblick werden alle Gegensätze zu eins verschmolzen.

Das Körper-Motiv, das auf den ‚Mythos‘ verweist, spielt in *Rumor* vor allem bei zwei Personen, Bekker und Grit, eine wichtige Rolle. Obwohl nicht so auffällig wie in den mythischen Stadtgängen, wird an einigen Stellen angedeutet, dass im Körper der beiden eine Spur des Mythischen erkennbar ist.

In *Rumor* wird der Inzest, wie man später sehen wird, als eine Form der Beziehung verwendet, die an das Mythische erinnert. Das inzestuöse Begehren kommt gleich zu Beginn körperlich zum Ausdruck. Auf der Party des Instituts treffen sich Bekker und Grit zum ersten Mal im Roman. Es wird berichtet, dass sich Vater und Tochter nach Bekkers Scheidung nur selten getroffen haben, weshalb sich beide etwas unsicher und unbequem fühlen.<sup>192</sup> Aber Bekker erkennt in Grit nicht mehr sein Kind, sondern eine Erwachsene: „[...] und so findet er [Bekker] nun mit einem Mal einen ganz erwachsenen und selbstständigen Menschen vor, in dem ihm das eigene Kind teils entschwunden, teils endlich erst erreichbar zu sein scheint.“ (R 15f.). Hieraufhin legt er ihr sein Innerstes offen: „Bekker hingegen reißt sich, wie man so sagt, die Brust auf, nachdem er einmal sicher ist, daß Grit nicht auf Erinnerung hinaus will und seine Vergangenheit als schlechter Vater nicht verhandelt werden soll“ (R 16). Diese veränderte Wahrnehmung Bekkers ebnet den Weg zum inzestuösen Verlangen. Zwischendurch sinnt Bekker der Zeit nach, als er noch zögerte, Grit als eine Frau wahrzunehmen. Dann fasst er aber den Entschluss, Grit nicht mehr als Kind in seiner Erinnerung, sondern als eine erwachsene Frau zu betrachten:

Nein, dies ist keine Erinnerung. So wie er [Bekker] sie [Grit] heute anblickt, kann er sich durchaus nicht daran erinnern, wie sie früher war als Kind. Erinnerung ist es nicht, nicht diese ziellose Erektion vor verlassenen Kleidern. (R 99)

---

<sup>192</sup> Schon an dieser Stelle wird auf eine körperliche Ähnlichkeit zwischen Bekker und Grit verwiesen: „Beide streifen mit großer Vorsicht und manchmal unsicheren, fremden Blicken aneinander, was angesichts ihrer leiblichen Verwandtschaft, der auffallenden Ähnlichkeiten im Gesicht etwas sonderbar Künstliches und Gespanntes bekommt“ (R 16). Angesichts ihrer körperlichen Ähnlichkeit erscheint ihr aktueller Zustand, dass sie zueinander Distanz spüren und nicht zusammenfinden können, unnatürlich und künstlich.

Bekker nennt die Erinnerung an die Kindheit Grits eine „ziellose Erektion vor verlassenen Kleidern“, was nochmals an die Kleid-Körper Konstellation in diesem Roman anschließt. Die Erinnerung an Grit als sein Kind ist nun etwas, was ihn vom wirklichen Objekt seines Begehrens abhält. Während dieses Begehren Bekker allmählich zu quälen anfängt, werden seine Leiden mit einem erstickenden Zustand des Körpers verglichen: „Fülle und Andrang der unverstrichenen Stunden versetzen Bekker zuweilen in eine Zeit-Not, die ihm die Brust zuschnürt“ (R 95). Diesem Leiden folgt eine ‚Verwandlung‘ Bekkers zum Schluss des Romans, die Grit als eine der mythischen Art empfindet. Nachdem sich Grit von ihrem Vater endgültig getrennt hat, bekommt sie Telefonanrufe, die folgendermaßen beschrieben werden:

Noch in derselben Nacht erreicht sie [Grit] der erste einer Folge von Anrufen, die sie in den nächsten Wochen immer wieder belästigen und schrecken sollen. Es ist in der Muschel nichts anderes zu hören als das schwere, lüsterne, waldestiefe Atmen eines Mannes, der die Brust eines Riesen haben muß. (R 231)

Auf dem ersten Blick ist der gesellschaftliche Zustand Bekkers am Ende des Romans erbärmlich. Er hat keinen Beruf und hat auch keine gute Aussicht, einen neuen zu finden, da er physisch und psychisch zusammengebrochen ist. Vor allem ist seine Beziehung zu Grit zerstört. Aber dass dieser Bekker die „Brust eines Riesen“<sup>193</sup> hat, weist darauf hin, dass die ganze Handlung in *Rumor* nicht nur eine Darstellung eines in der Gesellschaft gescheiterten Menschen ist, sondern ein Prozess der Verwandlung. Der Roman zeigt schon sehr früh den Keim des Mythischen in Bekker. Am Morgen nach der Party des Instituts genießen Kinder das Chaos, das die Party hinterlassen hat. Bekker ist auch ein Teil davon: „Sie [Die Kinder] tollten über ihn [Bekker] her und klettern an ihm hinauf und nennen ihn, von seinen Schultern

---

<sup>193</sup> Zu der Bedeutung des Riesen in *Rumor* schreibt Kaußen, dass sie von der herkömmlichen Bedeutung des Riesen in der Mythologie beeinflusst ist: „Wie der Baum ist auch der Riese Verbindungsglied zwischen Erde und Himmel, allerdings mit dem Unterschied, daß zur bloß räumlichen Verbindung, die der Baum zwischen unten und oben schafft, bei den Riesen die zeitliche Dimension hinzukommt. Ihre Zeugung steht zumeist in unmittelbarem Zusammenhang mit der Urschöpfung.“ Kaußen, Kunst ist nicht für alle da, a. a. O., S. 325. Dementsprechend verkörpert der Riese auch in *Der junge Mann* das Mythische, so wie Kaußen behauptet hat, mit einem zeitlichen Aspekt. Der Protagonist Leon Pracht, der im Kapitel ‚Die Straße‘ als Regisseur eines Theaterstücks scheitert, begreift die Bühne u. a. als eine „Mythenwanderung“ (JM 32) und „Eingangspforte zur Großen Erinnerung“ (JM 32). Er schafft es nicht, die Hauptdarstellerinnen von seiner Ansicht zu überzeugen. In seinem letzten vergeblichen Aufbäumen versucht Leon, die Schauspielerinnen auf das Mythische hinzuweisen, das, wie er glaubt, durch die Wirkung der Bühne wahrnehmbar wird. Er ruft einer Schauspielerin zu: „Und hinter Ihnen, Margarethe, muß auch etwas dahinter sein. Hinter Ihrem Rücken, eine Riesin. Spüren Sie es? Können Sie mich verstehen?“ (JM 58)



rutschend, einen betrunkenen Berg“ (R 17). Die Größe seines Körpers, die mit einem „Berg“ verglichen wird, kündigt seine spätere mythische Gestalt, den Riesen, an.

Diese Gestalt des Riesen spiegelt sich auch im Körper Grits. Nachdem Grit ihrem Vater ihre Krankheit gesteht, entblößt sie ihren Unterleib, um ihm die Stellen zu zeigen, an denen sie nichts mehr spürt. Bekker ist von der ernsten Lage sehr beeindruckt und „empfindet zutiefst einen Augenblick des Messers und der Reue“ (R 115). Der „delirierende Phallus geköpft und seiner ruchlosen Hirngespinnste beraubt“ (R 115), verlässt ihn für diesen Augenblick sein inzestuöses Begehren. Aber in ihm bleibt immer noch ein anderes Begehren, das folgendermaßen beschrieben wird:

Und doch ist er derselbe Mann, der eben noch, im Schutze ihrer Unerreichbarkeit, diese Nacktheit träumte, und wären ihm Hüfte und Schamhaar jetzt auch traumgemäß erschienen, dann hätte er nichts anderes empfunden als die augenblickliche Verwilderung und Überschattung der ganzen Erde durch einen weiblichen Riesentorso am Firmament. So bleibt immer noch ein Schielen und ein leichter Atemstau, nichts löst sich ganz. (R 115)

Was Bekker hier sieht, ist nicht Grits Körper, sondern eine Art abstrahierte Weiblichkeit von einer mythischen Größe. Sein Begehren nach Grit wird hier durch ein Begehren nach dem Mythischen ersetzt.

Während Bekker vor der halbnackten Grit steht und der langen Erklärung von ihren Leiden zuhört, bringt er kein Wort hervor, sondern verhält sich bereits wie am Ende des Romans: Er atmet laut.<sup>194</sup> Um dieses sprachlose Atmen zu deuten, muss man zuerst die Veränderung von Bekkers Körper in diesem Roman interpretieren. Es fällt auf, dass sich im Verlauf der ganzen Handlung der Zustand von Bekkers Körper – sowohl physisch als auch psychisch - immer mehr verschlechtert. Wenn man daran denkt, dass der Körper Bekkers auf das Mythische in ihm verweist, kann demzufolge die Frage aufkommen, wie man die Verschlechterung seines körperlichen und geistigen Zustands verstehen kann. Die Veränderungen auf diesen beiden Ebenen kann man vor allem an der Degeneration seines Sprachvermögens erkennen. Die folgende Deutung Willers weist daraufhin, dass im Roman ein besonderes Verhältnis zwischen dem Körper Bekkers und der Sprache existiert:

---

<sup>194</sup> „Daraufhin sieht sie den Vater etwas fremd und abgeneigt an; wie er nichts als schwer im Raum steht, die Hände in den Jankertaschen, nur lauter atmet und nicht geht.“ (R 117)

Die Phantasmagorien des Trinkers Bekker und der fluchtartige Fortgang seiner Gedanken werden zugleich als Rede und als körperliche Bewegung veräußert. Sein Lallen ist ein Laufen. „Manchmal rennt er wispernd und wie vom Absturz bedroht über gerades, flaches Pflaster, über eine vorher genau bemessene Gefahrenstrecke, als wäre ein Steg oder schmaler Mauersims zu überqueren, und wiegt sich hinterher erleichtert in Gewinnerpose. Vorwärtskommen ein Kunststück, immer ein Drahtseilakt. Entgegenkommenden Passanten weicht er im weiten Bogen aus, damit ihr Getrampel, ihre Wellen sein Kraftfeld, seine Rede nicht stören, wodurch er im Nu das Gleichgewicht verliere.“ (R 130) [...] Der Text will also Bekkers delirierendes Stammeln nicht schildern oder präsentieren, sondern er vollzieht sich selbst auf diese Weise.<sup>195</sup>

Willer benutzt die zitierte Stelle aus *Rumor*, um das grundsätzliche literarische Konzept des ganzen Romans zu erklären. Ebenso wichtig ist seine Beobachtung, dass in *Rumor* der Körper Bekkers so eng mit der Sprache verbunden ist, dass sie sich gewissermaßen gegeneinander wörtlich ‚verkörpern‘. Neben dieser Verbindung fällt auf, dass Bekkers Sprachvermögen sich immer mehr zurückbildet, je mehr er sich dem Mythischen assimiliert. Der sich verschlechternde Zustand von Bekkers Körper kann darauf hinweisen, dass in der Gegenwart für das Mythische kein Raum ist. Das Mythische existiert nur versteckt und zersplittert in der heutigen Welt und taucht nur für kurze Augenblicke unerwartet auf. Zum anderen deutet die geistige Entwicklung Bekkers zu einem Idioten, wie schon oben erwähnt, auf seinen Übertritt in eine andere Sphäre hin. Bekker, der am Ende eine Art Verwandlung zu einem mythischen Geschöpf durchmacht, muss dementsprechend eine Sprache benutzen, die zu dieser mythischen Sphäre passt. Auch muss die gewöhnliche Sprache, die aufgrund der allgemein gebrauchten Sprachlogik und Sprachkonzepte besteht, für Bekker immer mehr verloren gehen. Die Sprache, die am Ende durch die Verwandlung Bekkers erreicht wird, erinnert in vieler Hinsicht, wie man später sehen wird, an die ursprüngliche Sprache im Sinne Rousseaus. Es stellt sich die Frage, wie man den Weg, den Grit in *Rumor* einschlägt, verstehen kann. Denn in Bezug auf das Körper-Motiv haben Bekker und Grit ähnliche Voraussetzungen: Ihr Körper verweist wie Bekkers Körper auf den ‚Mythos‘, und ähnlich wie Bekker leidet auch sie unter körperlichen Defiziten. Und wie bei Bekker ist Grits Körper eng mit der Sprache verbunden. Die folgende Darstellung der kranken Grit beim Wasserlassen ist ein gutes Beispiel für diese Gemeinsamkeiten:

---

<sup>195</sup> Willer, a. a. O., S. 67f.

Am ganzen Körper ist sie ein einziger Wille, die Sperre zu durchbrechen, aus ihrem Bauch wie aus dem Fels in der Wüste Wasser zu quetschen. In diesem gesteigerten Warten drückt sich ihr Gesicht eng an das seine [des Bekkers], bis ihm auf einmal ist, als liege liebkosend ihr halboffener Mund über seinem Backenknochen und als spüre er plötzlich einen scharfen Speichelstrahl an sein Ohr, in die Haare hinter dem Ohr schießen, der kleine Schwall, das, was dem Erbrechen vorschnellt ... [...] Der Leib ist Gestein, verschlossen der Leib, verschlossen die Sprache. Ablagerung, Verwerfung. Aber unter unserer stockend trockenen Rede muß ein Großer Fluß sein... (R 176)

Das Wasser, das „aus dem Fels in der Wüste“ hervorquillt, erinnert an das alttestamentliche Wunder des Mose nach dem Exodus aus Ägypten (Exodus 17:1 - 7). Der Körper Grits enthält in sich also solche mythischen Erinnerungen. Grits Krankheit reißt sie aus dem Alltag heraus und bringt sie der Sphäre des inzestuösen Begehrens („liebkosend ihr halboffener Mund“) nahe. Angeregt durch dieses Begehren verweist ihr Körper, obwohl im Alltag noch „verschlossen“, auf das Mythische („Großer Fluß“). Die Krankheit aber, die als ein Anlass zur Annäherung des Mythischen wirkt, hält zugleich davon ab, dass das ‚Wasser‘ (das Mythische) aus Grit fließt. Diese Tatsache zeigt, dass ein Verweis auf das Mythische nur für einen Augenblick sichtbar oder fühlbar ist. Das Mythische bleibt in der Gegenwart, wie der kranke Leib Grits, weitgehend verschlossen. Trotzdem hält dieser Körper die Erinnerung an das Mythische weiter inne.<sup>196</sup>

Obwohl Grit durch ihre Ähnlichkeiten mit Bekker - das inzestuöse Begehren und ihre Krankheit - zeitweilig dem Mythischen nahekommmt, entscheidet sie sich, in den Alltag zurückzukehren, und trennt sich von ihrem Vater. Die Trennung von ihrer Seite geschieht sehr entschlossen: Sie vertreibt Bekker aus ihrer Wohnung. Dabei heißt es, dass ihr „Packen bald dem Zerfleischen eines erlegten Wildes gleicht“ (R 228). Diese Darstellung gibt den Eindruck, dass ein Körper, der für das Mythische steht, gründlich zerstört wird, und eine Wiederbelebung des ‚Mythos‘ in ihrem Leben nicht mehr denkbar ist. Grit kann also für viele ‚normale‘ Menschen stehen, die in ihrem Leben dann und wann eine unerwartete mythische

---

<sup>196</sup> Willer interpretiert die Darstellung von Grits Urinieren als ein weiteres Beispiel, an welchem die Verbindung zwischen Körper und Sprache erkennbar ist. Allerdings ist für ihn diese Stelle zugleich ein Beispiel von der gestörten Kommunikation zwischen Bekker und Grit. Er behauptet auch, dass die Sprachverhältnisse in *Rumor* Machtverhältnisse beinhalten. Siehe dazu: Willer, a. a. O., S. 70. Er kommt zu diesem Ergebnis, weil er davon ausgeht, dass die Begrenztheit der Sprache eines der wichtigsten Themen im Roman ist. Obwohl er in seiner Beobachtung grundsätzlich recht hat, ist die Möglichkeit zu einer erweiterten Interpretation der zitierten Darstellung offen. Die Anekdote in Exodus als ein mythisches Vorbild und der Hinweis auf die Existenz eines ‚Großen Flusses‘ unter der alltäglichen Sprachebene erwecken eine gewisse Hoffnung, dass die Ohnmacht der Sprache in der Gegenwart zumindest teilweise aufzuheben sei.

Erfahrung machen, sich aber nach kurzer Zeit besinnen und sich vornehmen, wieder ihre sichere, gut überschaubare Lebensweise weiterzuführen. Aber Bekkers Telefonanrufe am Ende des Romans deuten an, dass das Mythische unberechenbar bleibt und trotz aller Distanzierung doch wieder in das alltägliche Leben eindringen kann.

Anhand bisheriger Beobachtungen kann man zusammenfassen, dass in *Rumor* das Motiv der Sprache eng mit dem Motiv des Körpers verbunden ist. Dementsprechend kann man an verschiedenen Darstellungen des Motivs der Sprache wie beim Körper-Motiv Verweise auf den ‚Mythos‘ entdecken. In *Rumor* wird die Sprache meistens in Zusammenhang zu Rousseaus Sprachtheorie dargestellt. Als Vorlage herrscht im ganzen Roman überwiegend eine phonozentrische Atmosphäre. Radio (z. B. Bekkers Rede im Radiofunk) und Telefonanrufe (z. B. eine Geschichte beim ersten Stadtgang Bekkers) spielen an mehreren Stellen eine wichtige Rolle. Auch das Ohr wird als ein Körperteil, der die gesprochene Sprache vernimmt, an einigen Stellen besonders hervorgehoben.<sup>197</sup> An einer Stelle geht der Roman sogar so weit, dass er den *différance*-Begriff Derridas parodiert. Wie oben (II-1-1.1.) schon erklärt, benutzt Derrida diesen Begriff, um die Überlegenheit der gesprochenen Sprache zu bestreiten. In *Rumor* geschieht das Gegenteil. Als Bekker versucht, die pakistanischen Arbeitslosen zu überzeugen, dass er ein Firmenbesitzer ist. Er zeigt auf einen Schild an der Mauer, worauf der Name des tatsächlichen Firmenbesitzers steht, und lässt die Pakistani diesen Namen mit seinem eigenen auf dem Personalausweis vergleichen. Obwohl es dieselben Buchstaben sind, können sie den Pakistani nicht helfen, den wirklichen Firmenbesitzer von dem Lügner zu unterscheiden. Dadurch zeigt sich also, dass die Schrift der gesprochenen Sprache nicht unbedingt überlegen ist, wenn es darum geht, auf das Tatsächliche, Wirkliche zu verweisen.

Neben den Hinweisen auf die phonozentrische Atmosphäre gibt es in *Rumor* weitere Stellen, die auf Rousseaus Denkfigur in *Essay über den Ursprung der Sprachen* verweisen. Strauß benutzt dabei analoge Denkfiguren, teilweise mit demselben metaphorischen Reservoir. Im ersten Kapitel seines Essays erklärt Rousseau aufgrund verschiedener Beispiele aus der Bibel, wie mächtig Gesten auf andere Menschen wirken kann. Auf der Party des Instituts zu Beginn des Romans beobachtet Bruno Stöss, wie eine Teilnehmerin über ihren Galan „einen

---

<sup>197</sup> Eine Stelle stellt z. B. dar, wie Grit als Kind Bekker bei seiner Heimkehr am frühen Morgen entgegeneilt. Bekker legt sie ins Bett, wobei die Beschreibung dieser Aktion eine inzestuöse Zukunft anzukündigen scheint: „Grit quietscht und strampelt, zerwühlt dem Vater die Frisur und zieht ihn am Ohrfläppchen zu ihrem Gesicht und küßt ihn auf den Mund“ (R 97). Das Ohr wirkt an dieser Stelle etwas plötzlich und eigentümlich in den Blickpunkt eingerückt. Man kann diese Stelle als einen der versteckten Hinweise verstehen, dass im Roman eine Kette von Verbindungen zwischen zentralen Motiven wie Mythos, Körper und Sprache existiert.

Feuerschwall von Bosheit“ (R 13) stößt:

Ich dachte noch: wie die zuhören kann!, und die Augen beflattern dies kostbare Gesichtsstück, ruhelos, ein unüberschaubarer Schatz, ich dachte, die heizen aber schamlos vor, hier mitten unter allen Leuten heizen sie vor fürs Bett, und eben noch ist sie ganz Ohr, als ihr Freund mit dem Hausherrn ulkt, liest ihm die Witzchen vom Munde ab, stets die erste, die hektisch kichert, und dann, nachdem sie sich über den Tisch gebeugt und beflüstert haben, plötzlich steht sie aufgesprungen bebend in der Höhe, kalkweiß im ganzen Gesicht und mit einem tollwütigen Zischen im Mund, hinab auf den Mann, reißt sich vor ihm das Kleid von oben bis unten entzwei und schüttet den gehäuften Aschenbecher über ihren Haaren aus, läuft davon, zeternd und gekrümmt, die Schuhe, die steilen Korkkothurne von den Füßen schleudernd, rennt barfuß unter der fliegenden Fahne ihres zerrissenen Kleids durch die dichte Abendgesellschaft hinaus auf die Straße... Welches Wort war da gefallen, welches allein so mächtig, um von einem Augenblick zum nächsten, mitten aus bester gemeinsamer Laune heraus, in dem jungen Lärchen einen solch altgewaltigen Zorn und Abschied aufzurühren? (R 13f.)

In dieser Darstellung ist sowohl die mündliche Sprache als auch die Geste als Sprache präsent. Die Teilnehmerin hört ihrem Gesprächspartner sehr aufmerksam zu, ist „ganz Ohr“. So wie Rousseau den Zweck der mündlichen Sprache zu Beginn der Sprachentstehung bestimmt, dient die mündliche Sprache an dieser Stelle dazu, die jeweiligen Leidenschaften auszutauschen („hier mitten unter allen Leuten heizen sie vor fürs Bett“). Das folgende wütende Ausrasten des Mädchens erinnert an eine bekannte Geste, die in der Bibel häufig beschrieben wird. In einer Situation höchster Trauer, Wut und Entrüstung zerrissen sich die Juden ihre Kleider und schütteten Asche über ihre Häupter, wie z. B. Mordechai, der auf den Befehl des Perserkönigs, die Juden im Land zu vertilgen, auf diese Weise reagierte (Ester 4:1). Wenn man an die Beziehung zwischen den Motiven der Sprache, Körper und dem Mythischen in *Rumor* denkt, ist der halbnackte Körper der Teilnehmerin ein Verweis auf den mythischen Zustand („altgewaltigen Zorn“). Obwohl im Roman insgesamt die mündliche Sprache viel mehr Raum einnimmt, taucht die ‚Körpersprache‘ zwischendurch immer wieder an wichtigen Stellen auf, um ihrerseits an das Mythische zu erinnern.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Zum Beispiel wird an der Stelle, wo Bekker sein inzestuöses Begehren einigermaßen in Taten umsetzt, sehr lange und ausführlich beschrieben, wie Grit „in sonderbarer Verrenkung am Boden, wie eine Wildkatze im Käfig, der allmächtigen Faulheit sich unterwerfend“ (R 61) in ihrer Wohnung liegt. Währenddessen nähert sich Bekker ihr, schleicht in ihrem offenen Mund „auf der Zungenspitze einmal vor und wieder zurück“ (R 62), was für ihn ein Kuss ist. Bekker fühlt eine gewisse Befriedigung, obwohl diese Handlung ohne einen einzigen Wort austausch erfolgt.

Weitere Beispiele in *Rumor*, die auf die Denkfigur Rousseaus zur Entwicklung der Sprache verweisen, sind einige Handlungen und Orte. So scheint es kein Zufall zu sein, dass der Roman mit einer Beschreibung einer Party beginnt. Rousseau schreibt in seinem Essay über den Ursprung der Sprachen folgendes über die Entwicklung der Sprache des Südens:

Nach und nach zähmte man sich gegenseitig. Kraft des Bemühens, sich verständlich zu machen, lernte man sich auszudrücken. Nun fanden auch die ersten Feste statt, die Füße sprangen vor Freude, die ausdrucksvolle Geste reichte nicht mehr aus, die Stimme begleitete sie mit leidenschaftlichen Ausbrüchen. Freude und Begehren, miteinander vermischt, wurden nun zugleich empfunden. Dort also stand die wirkliche Wiege der Völker, aus dem reinen Kristall der Brunnen stiegen die ersten Feuer der Liebe.<sup>199</sup>

Rousseau behauptet, dass die ursprüngliche Sprache in einer festlichen Stimmung entstanden ist, die die Leidenschaften der Teilnehmer stimulierte, bis sie durch die ersten Laute ihre Gefühle ausdrückten. Die Party des Instituts ist eine unbewusste Wiederholung dieser mythischen Zeit. Wie andere Spuren des Mythischen in der Gegenwart stößt man heutzutage auf Grenzen, wenn das Mythische wiederbelebt oder auch nur daran erinnert werden soll. Deshalb ist die Party nur ein verzerrter Schatten von dem Fest voller reiner Freude aus der mythischen Zeit. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Brunnen, der bei Rousseau als ein Ort des Treffens, der Liebe und regen Austausches von Gefühlen eine wichtige Rolle spielt. In *Rumor* wird die heutige Version des Brunnens folgendermaßen beschrieben:

Von meinem Tisch habe ich Ausblick in die hellerleuchtete Münzreinigung und die vielen rollenden und schleudernden Trommeln der Waschmaschinen. Am späten Abend wird dort noch jede Menge gewaschen. Überwiegend sind es Männer, die dort sitzen, in Büchern lesen und auf ihre Wäsche warten. Gleichwohl scheint das da drüben alles andere als ein geselliger Treffpunkt zu sein. Keiner redet mit dem anderen. Ja, wie alles unaufhörlich sich entwickelt hat. War da nicht mal, gerade beim Waschen, dieser fröhliche Klatsch und Gesang, angeblich einst, als Frauen unter sich an Teichen oder Brunnen waren? (R 153)

Bekker beobachtet von seinem Tisch in der Pizzeria, wie einzelne Männer schweigend auf ihre Wäsche warten, ohne untereinander Kontakt aufzunehmen. Der „fröhliche Klatsch und Gesang, angeblich einst, als Frauen unter sich an Teichen oder Brunnen waren“, eine

---

<sup>199</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 133.

Beschreibung, die sehr der Version Rousseaus vom Brunnen entspricht, ist in der Gegenwart nicht mehr real. Von all dem sind nur vage Spuren übriggeblieben, wie der Verweis Bekkers, der die schmale Verbindung zwischen der Gegenwart und der mythischen Zeit gerade noch herstellt.<sup>200</sup>

Die nächste Spur in der Gegenwart, die im Roman an die mythische Zeit erinnert, ist eines seiner Hauptthemen. Rousseau äußert sich in seinem *Essay über den Ursprung der Sprachen* zum Inzest folgendermaßen:

Natürlich gab es Familien, jedoch gehörten sie nicht zu einem bestimmten Volk; es gab familieneigene, aber keine einen Volksstamm verbindende Sprachen; es gab Ehen, aber keine Liebe. Jede Familie war sich selbst genug und pflanzte sich in ihrem eigenen Blute fort. Die von den gleichen Eltern stammenden Kinder wuchsen gemeinsam auf und fanden nach und nach Mittel, sich untereinander verständlich zu machen; die Unterschiedlichkeit der Geschlechter entwickelte sich mit zunehmendem Alter und der natürliche Trieb reichte aus zur Vereinigung, der Instinkt ersetzte die Leidenschaft, Gewohnheit die Wahl. Man wurde Mann und Frau, ohne aufgehört zu haben, Bruder und Schwester zu sein.<sup>201</sup>

Nach Rousseau war der Inzest eine Form der Beziehung, die ohne Leidenschaft nur instinktiv geschlossen wurde. So war er eine Form der Vermehrung, die vor der Entwicklung der ursprünglichen Sprache und der Entstehung der ersten Gesellschaft am Brunnen üblich war. In dem Sinne liegt der Inzest zeitlich am weitesten entfernt von der Gegenwart. Dass Bekker und Grit in eine inzestuöse Beziehung verwickelt werden, hat auch die Funktion auf die ganz alte mythische Zeit zu verweisen.

Der Riese, der als eine mythische Figur in *Rumor* eine wichtige Bedeutung hat, kommt auch in Rousseaus Essay vor. Er benutzt diesen Begriff, um etwas flüchtig zu erklären, wie das bildhafte Wort, beeinflusst durch die Leidenschaft, vor dem eigentlichen Wort entsteht. Die Erklärung lautet wie folgend:

Ein Wilder wird, wenn er andere trifft, zuerst erschrocken sein. Sein Erschrecken wird ihn diese Menschen als viel größer und stärker ansehen lassen als sich selbst. Er wird sie Riesen nennen. Erst nach vielen Erfahrungen wird er erkannt haben, daß diese vermeintlichen Riesen weder größer noch stärker sind als er und daß ihre Gestalt keineswegs der Vorstellung entspricht, die er

---

<sup>200</sup> An dieser Stelle fällt es auch auf, dass die wartenden Männer Bücher lesen, also einen ganz deutlichen Gegensatz zwischen der Gegenwart und der mythischen Zeit voller Gesang verkörpern.

<sup>201</sup> Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 133f.

zuvor mit dem Wort Riese verband. Deshalb für sie und sich selbst gemeinsam einen anderen Namen erfinden, z. B. den Namen „Mensch“, und wird die Bezeichnung „Riese“ dem unwirklichen Gegenstand vorbehalten, der ihn in seiner Einbildung gestürzt hatte. Auf solche Weise entsteht das bildhafte Wort vor dem eigentlichen Wort, wenn uns Leidenschaft die Augen vernebelt und die erste Vorstellung, die sie uns anbietet, nicht der Wirklichkeit entspricht.<sup>202</sup>

Die bildhafte Bezeichnung „Riese“ kann nur so lange gültig bleiben, bis sie durch den Eingriff der Vernunft durch den Namen „Mensch“ ersetzt wird. Diese Feststellung ist eine Art einfacher Erklärung, wie die mythische Welt entzaubert wird. In diesem Sinne passt es gut zu der ganzen Konstellation des Romans, dass Bekker, der immer mehr von der Gesellschaft der Gegenwart in die Richtung der mythischen Sphäre bewegt, seine Verwandlung damit beendet, ein Riese zu werden.

Mit diesen versteckten Verweisen auf das Mythische im Hintergrund erfolgt in *Rumor* eine konsequente Veränderung in der Sprache Bekkers. Seine zu Beginn noch sehr logische, vernünftige Sprache steuert immer mehr auf die ursprüngliche Sprache in Rousseaus Denkfigur zu, die einem Lied gleicht. Im Roman wird also die Entwicklung der Sprache in Rousseaus *Essay über den Ursprung der Sprachen* zeitgemäß in die umgekehrte Richtung dargestellt. Dieses Zurückspulen der sprachlichen Entwicklung beginnt mit dem Zweifel Bekkers an der heutigen Sprache. Am Mondsee trifft er auf einen Nachtfunkredakteur namens Ludwig. In einer langen, ausschweifenden Rede kritisiert Bekker verschiedene Seiten der heutigen Gesellschaft, u. a. auch ihre Sprache:

Die immer unreifer werdende öffentliche Vernunft, sonderbare Verkindlichung. Öffentliche Sprache, deren Besonnenheit schutzgepanzert. Und wenn nur ein Öffentlicher wagte, ein klein wenig frei schweifen ließe – es müßte ihm auf der Stelle schwindelig werden, so daß seine Rede durcheinanderpurzelte und er laut klagen und sich der Lüge bezichtigen müßte. [...] Wem noch zuhören? Die Deutschen hier um mich herum sind alle nicht das Gelbe vom Ei. Die Deutschen der Menschen sind so... ich weiß nicht... so zu. Es rasselt, und abgehackt. Sprachballungsräume. Bloß raus hier! Raus aus der Sprache...! Ich will nichts mehr hören und sehen. Lieber sein als scharren. (R 75f.)

Nach Bekkers Ansicht ist die Sprache der Gegenwart sehr tief mit der Öffentlichkeit verbunden. Diese Öffentlichkeit, die nach der Vernunft ihrer Mitglieder fordert, wird aber

---

<sup>202</sup> Rousseau: *Essay über den Ursprung der Sprachen*, a. a. O., S. 106.



selbst „immer unreifer“. Jeder Person wird vorgeschrieben, wie sie in der Öffentlichkeit sprechen sollte. Als eine Folge leidet Bekker unter dem Gefühl, durch die von der Öffentlichkeit geprägten Sprache eingekerkert zu sein. So wünscht er sich, von dieser heutigen Sprache nichts mehr hören und zu sehen und aus diesem Gefängnis auszubrechen. Bekkers Wunschalternative ist eine Sprache, durch die er sein kann („Lieber sein als scharren“). Solche Ansichten Bekkers schließen sich der Denkfigur Rousseaus an, in welcher der Endpunkt der sprachlichen Entwicklung eine Gesellschaft ist, die von dem Vernunftprinzip dominiert wird und deren Mitglieder unglücklich sind.<sup>203</sup>

Wie eine entgegengesetzte Bewegung zu dieser Situation der heutigen Gesellschaft beginnt die Vernunft immer mehr aus Bekkers Sprache zu verschwinden. Auch wird seine Sprache immer persönlicher, was ihn von der Außenwelt abschottet. Diese Veränderung wird im Roman zum ersten Mal dargestellt, als Grit am Mondsee für den gemeinsamen Urlaub eintrifft. Nach einem unangenehmen Vorfall beim Wiedersehen in einem Gasthaus merkt Grit, dass Bekker (auch wegen seiner Alkoholsucht) einen großen Teil der Fähigkeit, logisch zu denken und sich durch die Sprache zu verständigen, eingebüßt hat. „Er denkt und spricht und gibt auf mitten im Satz.“ (R 88) Dieser Zustand Bekkers wird aus der Sicht der enttäuschten Grit folgendermaßen ausführlicher beschrieben:

Grit sieht den Vater an, der neben ihr geht mit gesenktem Kopf. Diesen Mann, der an einem Tag einen fürchterlichen Redeschwall schüttet, um dann an den folgenden den Mund gar nicht mehr aufzumachen. Diesen Mann, der ihr doch einst alle Fragen beantworten konnte und der soviel wußte. Nun ist der Erzieher unklar geworden. Das Kind führt einen Stammler über Land, den man über nichts mehr befragen kann. Der könnte ihr, wenn Not am Mann wäre, nicht den geringsten vernünftigen Ratschlag erteilen. Der würde sie kreuz und quer in die Irre erziehen, wenn sie jetzt noch klein wäre und seiner Hilfe bedürfte! (R 94f.)

Bekker, der Grit „einst alle Fragen beantworten konnte und der soviel wußte“, ist nun nur ein „Stammler“, der den meisten Teil seiner Vernunft und seines Wissens verloren hat. Der Verfall Bekkers, der ohnehin schon zu Beginn des Romans ein Außenseiter der Gesellschaft war, scheint durch diesen Verlust (oder das freiwillige Aufgeben) seiner Vernunft und sprachlichen Könnens besiegelt. Er ist gänzlich untauglich geworden als ein Mitglied der Gesellschaft. Aber eigentümlicherweise scheint Bekker dafür etwas anderes gewonnen zu

---

<sup>203</sup> Siehe dazu: II-2-2.1.

haben. Beim Wiedertreffen im Gasthaus spürt Grit Verlegenheit und Scham über die alberne Kleidung Bekkers und sein ungeschicktes Benehmen als eines Betrunkenen. Andererseits fühlt sie zugleich „nach dieser Begegnung und dem Anblick dieses ihr in nächster Nähe entrückten Mannes“ (R 86) auch „ein stärkeres Herzklopfen“ (R 86). Gleich nach dieser Beschreibung uriniert Bekker in seine Hose. In der oben analysierten Stelle, wo Grit mit ihrem Versuch zu urinieren scheitert, stellte die Handlung die Schwierigkeit und das Scheitern einer Kommunikation dar. So kann man das Urinieren Bekkers nach dem Herzklopfen Grits als eine Art gelungener Kommunikation verstehen. In diesem kurzen Augenblick hat es einen Austausch innerer Leidenschaft (obwohl beiden Seiten unbewusst) gegeben. Auch wenn Grit und andere Leute peinlich oder spöttisch auf diesen Vorfall reagieren, ist er für Bekker, der schon fast ganz aus deren Kreis ausgetreten ist, ein wichtiger Schritt auf der Suche nach seiner Sprache.

Die Rückbildung von Bekkers Sprache nimmt weiter ihren Lauf, auch nachdem er den gemeinsamen Urlaub mit Grit abbricht und in die Stadt zurückkehrt. Je mehr er die größer werdende Distanz zwischen ihm und Grit nach ihrer Operation spürt, desto mehr verliert er die umgängliche Sprache. Während eines nächtlichen Stadtgangs trifft Bekker wieder auf den Nachtfunkredakteur Ludwig, der ihm vorschlägt, in seiner Live-Sendung „den Mitternachtsnarren zu geben“ (R 193). Bekker nimmt diesen Vorschlag an und hält eine lange, belanglose Rede, die keinen scheinbaren Sinn ergibt. Nach einem unerwarteten Tumult im Studio irrt er wieder in der Straße herum, als er sich dann plötzlich folgendermaßen aufbäumt:

„Schluß! Schluß! Ich habe geredet... Fertig bin ich!“ Aber kaum nach zwei Schritten fährt er schon fort: „Oh verdammt. Nix Gesprochenes. Nicht mündlich-mündig. Singsang bloß. Bin Sänger und Gutteil schweigende Mehrheit dazu. Du sollst mich hören – *du* aber nicht. Du, Zachler und deine Natur!“ (R 196)

Bekker hat nun mit der Sprache der Gegenwart abgerechnet und strebt nach einer Sprache, die einem Gesang gleicht („Singsang bloß“). Zugleich entfacht er seine starke Ablehnung gegen die Mediengesellschaft, indem er beschwört, dass Zachler und seine Natur diese neue Sprache nicht hören soll. Schon im Studio war Bekkers Sprache von der Gesellschaft abgesondert, weil der spätere Teil seiner Rede wegen des Aufruhrs im Studio nicht mehr übertragen wurde. Er war mit seiner Sprache ganz für sich allein. Die liedhafte Sprache, die danach das Ziel Bekkers geworden ist, gleicht in vieler Hinsicht der ursprünglichen Sprache

im Sinne Rousseaus, da sie mehr eine Sprache der Leidenschaft als eine Sprache der Vernunft ist, und in einer Zeit entstanden ist, als es noch keine richtige Gesellschaft wie die der Gegenwart gab. Aber diese Darstellung enthält in sich einen Widerspruch. Obwohl Bekker behauptet, mit seiner Rede (Sprache) fertig zu sein, kann er nicht ganz aufhören. Er kann nicht anders als gleich nach zwei Schritten weiterzureden. Und auch wenn er ein Sänger sein will, muss er weiter mündlich, auf seine alte Sprechweise, reden, und tut es auch bis zum Ende des Romans. Es zeigt sich, dass die lange Rückbildung von Bekkers Sprache nicht dazu hinführen wird, die ursprüngliche Sprache in Rousseaus Denkfigur in der Gegenwart wirklich wiederzubeleben.

Im Roman gibt es zwei weitere Beispiele, die eine solche Erkenntnis und die Position Bekkers zu der heutigen Sprache gewissermaßen zusammenfassen. Das erste Beispiel ist die Darstellung einer vermutlich obdachlosen Frau, der „Stinkfee“ (R 177). Diese Darstellung folgt scheinbar ohne irgendeinen Zusammenhang mit der oben erwähnten Handlung, wo Grit mithilfe Bekkers versucht zu urinieren. Der Erzähler beschreibt die Frau als eine hässliche Person, die in „Drecklappen ihres langen Schürzenkleids“ (R 176) bekleidet im Park herumläuft. Unter der langen Beschreibung fällt es aber auf, dass sie „lange Haare wie Loreley“ (R 176) hat. Obwohl ihre jetzige Gestalt und Benehmen Ekel erregt, kann es also sein, dass sie in der Vergangenheit ein Wesen war, das für seinen verführerischen Gesang berühmt war. Dass sie im Park aus kleinen Quellen, die aus Steinsäulen plätschern, trinken will, schließt gewissermaßen an die Szene des misslungenen Urinierens von Grit an, die mit der Hoffnung nach einem ‚Großen Fluß‘ endet. Die ‚Stinkfee‘ kann eine weitere Figur im Roman sein, die in der Gegenwart ihre ursprüngliche mythische Kraft und Gestalt verloren hat. Diese Frau hat eine weitere Eigenschaft, die das erste Beispiel mit dem zweiten verbindet. Unter verschiedenen Abfällen, die sich in ihre Haare verstrickt haben, sind auch „Nußschalen“ (R 176). Die Nusschalen werden später an einer anderen Stelle wieder aufgenommen. Als Bekker nachdem Vorfall mit den pakistanischen Arbeitslosen aus der kurzen Haft wieder freigelassen wird, fragt Grit ihn, was er angestellt habe und wie es mit ihm weitergehen soll. Er kann sie nicht richtig beantworten und hält eine lange zusammenhangslose Rede. Dabei sagt er: „Sprache, die Nuß, spaltet und spaltet und spaltet sich und andere“ (R 212). Der Satz scheint eine treffende Zusammenfassung der Situation Bekkers nach der Freilassung zu sein, da er zu diesem Zeitpunkt die frühere sprachliche

Fähigkeit verloren hat.<sup>204</sup> Während der Suche nach seiner Sprache hat er sich selbst und seine frühere Sprache zerspalten. Im Anschluss an die Geschichte der ‚Stinkfee‘ kann dies ein Hinweis sein, dass die Sprache der Gegenwart ein Grund sein könnte, der zum Verfall des mythischen Gesangs der „Loreley“ (R 176) geführt hat. Eine andere Stelle in *Rumor* bietet einen Hinweis, dass man die Nuss besonders im Zusammenhang mit der Sprache der Gegenwart interpretieren kann. Einige Tage nach seiner Freilassung fällt Bekker ein, dass Grit gerne frische Nüsse isst, und knackt mitten in der Nacht verschiedene Sorten von Nüssen. Grit, die durch die knallenden Geräusche aufwacht, tritt nackt an die Tür und fordert, mit dem Knacken aufzuhören. Daraufhin mischt Bekker alle Kerne in einer großen Schüssel und flüstert dazu: „Ein Markt ohne Seelen!“ (R 216) Nach einer kleinen Geschichte, die wieder ohne Zusammenhang erzählt wird, zeigt Bekker einen Gefühlsausbruch:

Hier muß ich raus! ruft Bekker und stürzt die Schale mit Nüssen vom Tisch. Hier muß ich unbedingt und auf der Stelle hinaus!, als wäre er eine Schabe, die im Abguß des Spülsteins zappelt. (R 219)

Grit, die an dieser Stelle nackt erscheint, kann der mythischen Wahrheit näherstehen als Bekker, wenn man an das Verhältnis zwischen den Motiven der Sprache, des Körper und des Mythischen im Roman denkt. Ihre Aufforderung, mit dem Knacken aufzuhören, kann eine Aufforderung an Bekker sein, sich nicht mehr mit der ihn zerspaltenden Sprache zu quälen. Dass Bekker in den aufgelesenen Nüssen nur „ein[en] Markt ohne Seelen“ (R 216) entdeckt, ist im Grunde eine Wiederholung seiner Einsicht über das Institut und die Mediengesellschaft. Ebenso ist sein Gefühlsausbruch ähnlich wie der Ausruf „Raus aus der Sprache“ (R 76) von früher, weshalb die Nuss-Episode die Sprache an sich des ganzen Romans in ein prägnantes Bild fasst.

Der letzte Anhaltspunkt, *Rumor* anhand Rousseaus Denkfigur über die Entwicklung der Sprache zu verstehen, ist die Musik. Laut Rousseau gibt es eine Ähnlichkeit zwischen der Entwicklung der Sprache und der Musik. Wie die Sprache, die anfangs mit einfachen Lauten begann und später immer komplizierter wurde (z. B. Schrift und Grammatik), begann auch die Musik mit einfachen, natürlichen Melodien und wurde später künstlicher (z. B. Akkord und Komposition). Je nach ihren Rollen zeigen die Figuren im Roman unterschiedliche

---

<sup>204</sup> „Der aufgebäumte Redner ist jetzt in sich zusammengerutscht. Es will sich nur noch ein dünnes, trauriges Murmeln erheben. Der starre Myste hat einen Knacks bekommen.“ (R 211)

Eigenschaften, die mit der Musik verbunden sind. Bekker, der sich im Verlauf der Handlung dem Mythischen nähert und nach einer liedhaften Sprache strebt, „pustet ein paar nervöse Takte einer unbestimmten Melodie in die Luft“ (R 62), als er durch sein inzestuöses Begehren in höchste Aufregung gerät. Dagegen werden Ärzte, die auch in der heutigen Gegenwart durch eine besondere Vernunft auffallen, durch komplizierte Musikgattungen beschrieben. Am Urlaubsort lässt sich Grit von einem jungen ungarischen Arzt untersuchen. Es heißt, dass er ein Deutsch spricht, „das immerzu an Operette denken läßt und an dem man in ernster Lage schier verzweifeln möchte“ (R 118). Auch Manstett, der Grit operiert, wird mit einer komplizierten Musik verbunden: „Er behandelte sie gleichsam als verehrte Partnerin in der Aufführung seiner Operation, wie ein Dirigent, der sich mit dem Pianisten in großer Gelassenheit über ein oft musiziertes Konzert verständigt, obschon sie doch am nächsten Morgen nur als ein bewußtloses Stück Fleisch vor ihm liegen würde“ (R 120). Grit aber, die sich nach einem entscheidenden Wechsel im Leben sehnt, aber am Ende doch wieder zu ihrem Alltag zurückkehrt, bleibt ‚taub‘. Als sie sich am Urlaubsort vor Bekker entblößt, zeigt sie auf ihre Körperteile, die ihr Probleme bereiten, und nennt sie „[t]ote Stellen“ (R 115) oder „taub“ (R 114). Nachdem sie Bekker ihre ‚taube‘ Stellen zeigt, wendet sie sich immer mehr dem Alltag zu.

Anhand der obigen Analysen kann man zusammenfassen, dass in *Rumor* die Denkfigur Rousseaus sehr weitläufig verwendet wird, aber nicht genau so, wie Rousseau sich es vorgestellt hat. Rousseaus Ideen werden verwendet, um auf den ‚Mythos‘, der in einer entarteten Form in der Gegenwart existiert, hinzuweisen, und um zu zeigen, wie das Mythische eng mit der Sprache zusammenhängt. Wie bei der Verwendung von Derridas Denkfigur bleibt Strauß seiner Auffassung treu, dass man nicht mehr in die mythische Zeit zurückkehren kann oder sie wie damals wiederbeleben kann. Aus diesem Grund schreibt Strauß dem Künstler eine Sonderstellung zu, da dieser durch seine Erinnerung auf das Mythische verweisen kann. So wird für Strauß der Künstler, darunter besonders der Schriftsteller, und sein Schaffen, das Schreiben, ein weiteres wichtiges Thema.

### III. Den mythischen Körper schreiben

#### 1. Der Text als Körper

Ähnlich wie Derrida zeigte Roland Barthes schon sehr früh ein großes Interesse für das Thema Sprache. Innerhalb dieses Themenbereichs interessierte er sich insbesondere für das ‚Schreiben‘. Angefangen mit seinem ersten Text zu diesem Thema, *Am Nullpunkt der Literatur* (1953), verfasste Barthes viele Texte, die sich u. a. mit der Bedeutung und dem Status des Autors und der Leser, mit den Unterschieden zwischen Werk und Text und den Ansichten über die Literaturkritik befassen. Weil das literarische Konzept von Strauß den Dichter als eine zentrale Figur auffasst, der durch seine Kunst die Erinnerung an den ‚Mythos‘ wiederbelebt, werden seine Rolle, die Handlung des Schreibens und ihr Ergebnis, der Text, zu wichtigen Themen in Strauß‘ Werken. Zwischen den jeweiligen Denkfiguren von Barthes und Strauß gibt es also mehrere ähnliche Interessenbereiche. Besonders die Texte von Barthes, *Der Tod des Autors* (1967) und *Die Lust am Text* (1973), enthalten Inhalte, die als wichtige Grundlagen für einen Vergleich zwischen Barthes und Strauß dienen können. Daher sollen in diesem Kapitel nach einer kurzen Zusammenfassung dieser beiden Texte die Analogien und die Unterschiede der Sprach- und Schriftkonzepte zwischen Barthes und Strauß untersucht werden. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen dann durch konkrete Beispiele in der frühen Prosa von Strauß bestätigt werden.

##### 1.1 Text und Schrift bei Roland Barthes

Entgegen der Tendenz der damaligen Literaturforschung, die versuchte, einen Text vor allem auf der Basis autobiografischer Hintergründe des Autors zu analysieren, behauptet Barthes, dass es nun Zeit sei, sich von dieser Vorgehensweise loszusagen und nach einem anderen Maßstab für die Analyse eines Textes zu suchen. Um seine Behauptung zu rechtfertigen, legt Barthes dar, dass der Begriff ‚Autor‘ ein historischer ist, der erst zu Beginn der Moderne mit der Entdeckung des Individuums entstanden ist. Anhand mehrerer Beispiele (Mallarmé, Proust, die Surrealisten) zeigt er, dass die „Vorherrschaft“<sup>205</sup> des Autors seit längerem in Frage gestellt wurde. In der Literatur der Gegenwart sei es so weit gekommen, dass der Autor nicht mehr im Mittelpunkt der Literatur steht. Er „wird zu einer Nebenfigur am Rande der

---

<sup>205</sup> Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Ditzingen 2000, S. 186.

literarischen Bühne reduziert“.<sup>206</sup> Dementsprechend gibt Barthes ihm einen neuen Namen, nämlich den des „Schreibers“.<sup>207</sup> So wird die herkömmliche Beziehung Autor-Werk durch die Beziehung Schreiber-Text abgelöst. Die erste Veränderung, die diese Ablösung hervorruft, ist eine von zeitlicher Eigenschaft. Barthes erklärt sie folgendermaßen:

Zunächst einmal verändert sich die Zeit. Der *Autor* – wenn man denn an ihn glaubt – wird immer als die Vergangenheit seines eigenen Buches verstanden. Buch und Autor stellen sich in ein und dieselbe Reihe, unterschieden durch ein *Vorher* und *Nachher*. Der Autor ernährt vermeintlich das Buch, das heißt, er existiert vorher, denkt, leidet, lebt für sein Buch. Er geht seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind. Hingegen wird der moderne Schreiber [*scripteur*] im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben.<sup>208</sup>

Früher schien es selbstverständlich, dass der Autor, der zeitlich seinem Werk vorausgeht, als Schöpfer eine große Autorität über seine Schöpfung besitzt. Wenn aber nur der Augenblick der Äußerung eines Textes zählt, kann die Autorität des Autors nicht mehr standhalten. Der Autor wird von seinem Werk getrennt, und es ist der Leser, der über den Text entscheidet. Diese neue Beziehung zwischen dem Schreiber und dem Geschriebenen führt dazu, dass eine Suche nach einem ursprünglichen Ziel eines Werkes oder einer eigentlichen Absicht des Autors keine Bedeutung mehr hat. Barthes beschreibt diese Veränderung folgendermaßen:

Da der moderne Schreiber den *Autor* begraben hat, kann er nicht mehr wie seine pathetischen Vorgänger daran glauben, dass seine Hand zu langsam für seine Gedanken oder seine Gefühle sei und dass er deswegen, um aus der Not eine Tugend zu machen, diese Verspätung betonen und unaufhörlich an der Form ‚arbeiten‘ müsse. Stattdessen zeichnet seine Hand, abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt. [...] Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Barthes: Der Tod des Autors, a. a. O., S. 189.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Barthes: Der Tod des Autors, a. a. O., S. 189f. Auch die Aussage von Barthes, die er später hinzufügt, ist vom Inhalt ähnlich: „Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen.“ Barthes: Der Tod des Autors, a. a. O., S. 190.

Dass ein Text keinen Ursprung hat und dass Barthes die Sprache als etwas begreift, das „unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt“, <sup>210</sup> entspricht der Sprachauffassung Derridas, in welcher es nur unendliche Verweise der Signifikanten und keinen ursprünglichen Signifikaten gibt. Daher ist eine herkömmliche Entzifferung eines endgültigen Sinnes, den der Autor in seinem Werk versteckt hat, nicht mehr möglich. Stattdessen entsteht ein neuer Ort, in dem die verschiedenen ‚Zitate‘, die den Text konstruieren, zusammentreffen:

Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser. Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. <sup>211</sup>

Indem die Einheit eines Textes nicht auf einen Ursprung zurückzuführen ist, der von einer Person, dem Autor, erzeugt ist, entsteht ein viel größerer Raum und Vielfalt, den Text zu deuten und zu verstehen. Und die unzähligen Deutungen und Austausche zwischen all den Lesern gehören auch mit zu dem Bereich des Textes hinzu. <sup>212</sup>

Barthes wiederholt die Kernaussagen seiner Denkfigur auch in seinem späteren Text *Vom Werk zum Text*. Er unterscheidet u.a. den Text, der durch seine Unabhängigkeit und Unbegrenztheit bei der Deutung auffällt, vom Werk, das an dem Autor gebunden ist und deswegen nur eine begrenzte Deutungsmöglichkeit durch eine begrenzte Gruppe von Literaturkritikern aufweist. Barthes beschreibt eine solche Erweiterung und Reproduktion des Textes als ein ‚Spiel‘, das von dem Leser getrieben wird. <sup>213</sup> Indem er das, was zwischen dem

---

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Barthes: *Der Tod des Autors*, a. a. O., S. 192.

<sup>212</sup> Barthes erklärt in *Vom Werk zum Text* (1971), dass der Text im Gegensatz zum Werk nicht nur auf materieller Ebene zu begrenzen ist. Unter anderem schreibt er: „Der Unterschied besteht darin: das Werk ist ein Bruchstück Substanz, es nimmt einen Teil innerhalb des Raums der Bücher ein (zum Beispiel in einer Bibliothek). Der ‚Text‘ hingegen ist ein methodologisches Feld.“ Roland Barthes: *Vom Werk zum Text*. In: Stephan Kammer (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart 2005, S. 42.

<sup>213</sup> „Der ‚Text‘ schlämmt (schon allein durch seine häufige Unlesbarkeit) im Werk (wenn es dies gestattet) den Konsum aus und fängt ihn als Spiel, Arbeit, Produktion und Praxis wieder auf. Das heißt, der ‚Text‘ verlangt, daß man versucht, die Distanz zwischen Schreiben und Lesen aufzuheben (oder zumindest zu verringern), und zwar keineswegs durch eine verstärkte Projektion des Lesers in das Werk, sondern durch eine Verbindung beider in ein und derselben Bedeutungspraxis.“ Barthes: *Vom Werk zum Text*, a. a. O., S. 48.



Text und dem Leser erfolgt, als ein ‚Spiel‘ beschreibt, kommt er auf einen weiteren Begriff zu sprechen, nämlich auf die ‚Lust‘. Barthes gibt zu, dass auch am Werk durchaus eine Lust existiert, die man beim Lesen fühlen kann. Aber diese Lust ist eine konsumtive Lust, weil man nach dem Lesen erkennt, dass man diese Werke nicht „nachschrreiben“<sup>214</sup> kann, was zu einer Trennung von der Produktion führt. Der Text ist etwas Anderes, was er folgendermaßen beschreibt:

Der ‚Text‘ hingegen ist mit dem Genießen verbunden, das heißt mit der Lust ohne Trennung. Der ‚Text‘ partizipiert, indem er der Ordnung des Signifikanten angehört, an einer gesellschaftlichen Utopie; der ‚Text‘ vollzieht, bevor dies die ‚Geschichte‘ tut (vorausgesetzt, sie entscheidet sich nicht für die Barbarei), wenn schon nicht die Transparenz der gesellschaftlichen, so doch die der sprachlichen Beziehungen: er ist der Raum, in dem keine Sprache einer anderen einen Balken vorschiebt, in dem die Sprachen zirkulieren (unter Wahrung des zirkulären Sinns des Worts).<sup>215</sup>

Die unbegrenzten Möglichkeiten bei der Beziehung zwischen dem Text und dem Leser, über welche Barthes auch schon an vielen Stellen in *Der Tod des Autors* geschrieben hatte, bedeuten zugleich eine große Freiheit des Lesers. Die Tatsache, dass der Leser frei und unbeschränkt den Text immer wieder, und mit immer neuen Ansichten aufnehmen kann, schützt ihn vor einer Trennung vom Text und Produktion.

Insgesamt kann man mit folgenden Worten, mit denen Ette die literaturkritische Vorgehensweise von Barthes in *S/Z* (1970) erklärt, die wichtigsten Aussagen in den oben genannten Texten zusammenfassen: „Ganz im Verständnis von *Der Tod des Autors* steht nicht der Autor, sondern der Leser, steht nicht die Poetik, sondern die Legetik, stehen nicht produktionsästhetische, sondern rezeptionsästhetische Aspekte im Vordergrund der Barthes’schen Vorgehensweise“.<sup>216</sup>

Auf den Begriff der ‚Lust‘, der gegen Ende in *Vom Werk zum Text* auftaucht, kommt Barthes in einem anderen späteren Text, *Die Lust am Text*, wieder zurück. Dieser Text besteht aus vielen Mikrotexten, die einige Denkfiguren seiner früheren Texte wieder aufnehmen. Die folgende Stelle, die zu den bekanntesten im ganzen Text gehört, lässt das erkennen:

*Text* heißt *Gewebe*; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen

---

<sup>214</sup> Barthes: *Vom Werk zum Text*, a. a. O., S. 50.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Ottmar Ette: *Roland Barthes zur Einführung*. Hamburg 2011, S. 99f.

fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge. Wenn wir Freude an Neologismen hätten, können wir die Texttheorie als eine *Hyphologie* definieren (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnnetz).<sup>217</sup>

Diese bildliche Beschreibung weist darauf hin, was Barthes in *Der Tod des Autors* oder in *Vom Werk zum Text* schon behauptet hat: dass der Text kein fertiges Produkt mit einem zweifellos festgesetzten Sinn ist, sondern dass er in der Beziehung mit dem Leser seinen Sinn erweitert und sich auf diese Weise sich immer weiterentwickelt. Diese Denkfigur ist einer der zentralen Gedanken im ganzen Text, und die meisten Mikrotexe kreisen um diese Denkfigur. Ette beschreibt die weitreichende Rezeption des Barthes'schen Textbegriffs:

In einschlägigen Darstellungen und Interpretationen wurden diese geschliffenen, theoriegesättigten Wendungen stets als Paradebeispiele für die Tilgung und Löschung des abendländischen Subjekts, für den Tod des Autors, für die Austreibung und *Vertreibung* des ‚westlich‘ gefassten Begriffs des Individuums aus dem (literarischen wie auch theoretischen) Text angeführt. [...] An die Stelle des Subjekts trat nun ‚endgültig‘ der Text, an die Stelle der intersubjektivität eine Intertextualität, die Barthes (noch) im Orbit von *Tel quel* von Julia Kristeva übernahm und in auf das Leben bezogener Weise hintergründig radikalisierte.<sup>218</sup>

*Die Lust am Text* wurde demnach überwiegend als wichtige Bestätigung für den von Barthes reklamierten ‚Tod des Autors‘ und den Durchbruch der Intertextualität rezipiert. Aber mit dem letzten Satz der obigen Passage deutet Ette an, dass *Die Lust am Text* nicht nur eine Art Zusammenfassung von Barthes' früheren Texten, sondern auch eine Fortentwicklung und Erweiterung seines Denkens ist. Ette beschreibt, wie Anfang der 1970er Jahre die Texttheorie von Barthes, die „sich allen traditionell am Autorsubjekt ausgerichteten Ästhetiken sowie (im Sinne Jacques Derridas) logozentrischen Subjektphilosophien entgegenstellte und diesen eine unendlich offene, von *différences* und *différanes* geprägte Textualitätsauffassung entgegenhielt“<sup>219</sup>, selber zu einem Dogma wurde. *Die Lust am Text* ist einer von den Versuchen, eine solche Dogmatisierung aufzuheben. Das gilt auch für den ‚Tod des Autors‘,

---

<sup>217</sup> Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 1974, S. 94.

<sup>218</sup> Ette: Roland Barthes zur Einführung, a. a. O., S. 112f.

<sup>219</sup> Ette, a. a. O., S. 114.

den Barthes selber manifestiert hatte. Er schreibt z. B. in einem Mikrotext über Bachelard:

Für Bachelard scheinen die Schriftsteller nie geschrieben zu haben: durch einen merkwürdigen Bruch werden sie nur gelesen. Auf diese Weise konnte er eine reine Lesekritik begründen, und er begründete sie in der Lust: wir sind ganz und gar beschäftigt mit einer homogenen (gleitenden, euphorischen, lüsternen, unitarischen, jubilierenden) Praxis, und diese Praxis erfüllt uns: *lesen-träumen*. Bei Bachelard ist die ganze Poesie (als bloßes Recht, die Literatur, den Kampf zu unterbrechen) ein Monopol der Lust. Aber sobald das Werk unter dem Gesichtspunkt des Schreibens gesehen wird, knirscht die Lust, bricht die Wollust durch, und Bachelard entfernt sich.<sup>220</sup>

Entgegen der Erwartung, dass Barthes die „reine Lesekritik“ Bachelards unterstützen werde, nimmt er überraschender Weise eine kritische Stellung gegen sie ein. Er bezeichnet diese Art der Kritik sogar mit dem negativ konnotierten Wort „Monopol“, was zugleich eine gewisse Rolle des Autors in der Beziehung zum Text impliziert. Dementsprechend kann die Spinne, die sich in ihrem Netz verausgabt, auf eine andere Rolle des Autors hinweisen, die Ette folgendermaßen deutet:

Denn in den wenigen Zeilen dieses Mikrotextes wird nachweislich eine die Verkettungsmetaphorik überbietende Text- und Gewebemetaphorik in eine komplexe Metaphorologie des Netzes überführt, wobei die sich auflösende Spinne dem Netz zusätzlich eine organizistische, durchaus lustvolle und vor allem lebendige Strukturierung verleiht, die biologisch zwar nicht haltbar, metaphorologisch aber überaus fruchtbar ist. Die Spinne speist in ihrem Auflösungsprozess, in ihrem Schwinden und Verschwinden, Leben und Lebenskraft in den Text ein.<sup>221</sup>

Wenn man das Verhältnis Autor-Text mit dem Verhältnis Spinne-Netz vergleicht, muss der Autor mit seinem ‚Tod‘ nicht gänzlich vom Text getrennt werden oder aufhören, auf irgendeine Weise weiter zu existieren. Der Autor wird, nachdem man seine Autorität über seinen Text aberkannt hat, als ein Teil des Textes in den Text integriert, und bereichert ihn auf diese Weise.<sup>222</sup> Diese Lebenskraft, die Literatur bereichert, ist laut Ette die ‚Lust‘.<sup>223</sup> Um

---

<sup>220</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 57.

<sup>221</sup> Ette, a. a. O., S. 114.

<sup>222</sup> Dementsprechend veröffentlicht Barthes zwei Jahre nach *Die Lust am Text* als seinen nächsten Text *Über mich selbst* (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975), was zunächst überraschend ist, denn der Autor des *Der*

diese ‚Lust am Text‘ ausführlicher zu beschreiben, versucht Barthes, aus verschiedenen Blickwinkeln die Unterschiede zwischen den Begriffen ‚Lust (*Plaisir*)‘ und ‚Wollust (*Jouissance*)‘ zu erklären. Z. B. heißt es an einer Stelle:

Text der Lust: der befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt; der von der Kultur herkommt, nicht mit ihr bricht, an eine behagliche Praxis der Lektüre gebunden ist. Text der Wollust: der in den Zustand des Sich-verlierens versetzt, der Unbehagen erregt (vielleicht bis hin zu einer gewissen Langeweile), die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers, die Beständigkeit seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt.<sup>224</sup>

Demnach entspricht die ‚Lust‘ einer traditionellen Art der Lektüre, bei welcher der Leser nach einem Sinn im Werk sucht und sein Verständnis über den Inhalt so weit wie möglich vertieft. Dagegen entsteht die ‚Wollust‘ aus einer Art der Lektüre, bei welcher der Leser durch eine sich immer mehr erweiternde Möglichkeit der Deutung des Textes verunsichert wird. Um diese Unterschiede zu verdeutlichen, macht Barthes mithilfe der Psychoanalyse eine weitere Unterscheidung:

Übrigens gibt uns die Psychoanalyse ein indirektes Mittel, den Gegensatz: Text der Lust und Text der Wollust zu begründen: die Lust ist sagbar, die Wollust nicht.

[...]

Der Schriftsteller der Lust (und sein Leser) akzeptiert den Buchstaben; da er auf die Wollust verzichtet, hat er das Recht und das Vermögen, ihn zu sagen: der Buchstabe ist seine Lust; er ist von ihm besessen wie alle, die die Sprache lieben (nicht das Reden), alle Logophilen, Schriftsteller, Briefschreiber, Linguisten; über Texte der Lust kann man also sprechen (keine Diskussion bei der Selbstaufgabe der Wollust): die Kritik bezieht sich immer auf Texte der Lust,

---

*Tod des Autors* stellt sich, den Autor, damit ins Zentrum eines Textes. Aber diese Tat ist nicht ein völliger Widerspruch, weil bereits in *Die Lust am Text* eine Erweiterung von Barthes' Textbegriff erkennbar wird. Barthes weist hier an mehreren weiteren Stellen auf die Möglichkeit einer gewissen Symbiose zwischen dem Autor und dem Text hin. Zum Beispiel heißt es in einem Mikrotext folgendermaßen: „Als Institution ist der Autor tot: als juristische, leidenschaftliche, biographische Person ist er verschwunden; als ein Enteigneter übt er gegenüber seinem Werk nicht mehr die gewaltigen Vaterrechte aus, von denen die Literaturgeschichte, der akademische Unterricht und die öffentliche Meinung immer wieder zu berichten hatten. Aber im Text *begehre ich* in gewisser Weise den Autor: ich brauche seine Gestalt (die weder seine Darstellung noch seine Projektion ist), so wie er meine Gestalt braucht (außer wenn er ‚plappert‘).“ Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 43.

<sup>223</sup> In diesem Sinne schreibt Ette: „Könnte man den Roland Barthes der beginnenden 1970er Jahre befragen, ob es eine Lebenskraft der Literatur geben könne und worin sie, eine Bejahung der Frage vorausgesetzt, bestehen würde, so wäre seine Antwort wohl ganz einfach: Lust.“ Ette, a. a. O., S. 116.

<sup>224</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 22.

niemals auf Texte der Wollust: [...]

Mit dem Schriftsteller der Wollust (und seinem Leser) beginnt der unhaltbare, der unmögliche Text. Dieser Text ist außerhalb der Lust, außerhalb der Kritik, *es sei denn, er wird durch einen anderen Text der Wollust erreicht*: man kann nicht ‚über‘ einen solchen Text sprechen, man kann nur ‚in‘ ihm sprechen, auf seine Weise, in ein frenetisches Plagiat eintreten, hysterisch die Leere der Wollust behaupten (und nicht besessen den Buchstaben der Lust wiederholen).<sup>225</sup>

Obwohl diese Unterscheidung von einem anderen Feld, der Psychoanalyse, ausging, ist ihre Ähnlichkeit mit der ersten unverkennbar. Die Schriftsteller, Leser, und Texte der Lust sind auf das Sichtbare, Materielle („Buchstaben“) fokussiert. Diese Lust gehört denen an, die sozusagen das ‚Sagen‘ haben („Logophilen, Schriftsteller, Briefschreiber, Linguisten“) und die Kritik betreiben. Der Text der Wollust dagegen ist „un-sagbar, unter-sagt“.<sup>226</sup> Er ist nicht sagbar, weil diese Wollust nicht materiell sichtbar ist, sondern in dem Austausch zwischen dem Text und dem Leser existiert. ‚Unter-sagt‘ ist der Text der Wollust, weil er die Stimmen ‚unter‘ der Wasseroberfläche des ‚Gesagten‘, des mainstreams, mit einbezieht. Die Schriftsteller und Leser der Wollust entwickeln eine eigene Beziehung zum Text, weshalb er am Ende „außerhalb der Kritik“ landet und zu einer Art Text wird, der nicht von der Literaturkritik behandelt wird oder behandelt werden kann (also zu einem untersagten Text wird).

Aber schon vor diesen Betrachtungen gesteht Barthes in *Die Lust am Text* ziemlich früh, dass auch er beim Versuch, ‚Lust‘ und ‚Wollust‘ des Textes voneinander zu unterscheiden, an seine Grenzen stößt.<sup>227</sup> Im folgenden Mikrotext beschreibt er diese Schwierigkeit in der Differenzierung etwas ausführlicher:

Lust am Text, Text der Lust: diese Ausdrücke sind zweideutig, weil es kein Wort gibt, das zugleich die Lust (das Befriedigtsein) und die Wollust (das Vergehen vor Lust) umfaßt. Das Wort „Lust“ wird hier also (ohne besonderen Hinweis) manchmal auf die Wollust ausgedehnt, manchmal ihr entgegengesetzt. Aber mit dieser Zweideutigkeit muß ich mich abfinden; denn auf der einen Seite brauche ich eine allgemeine „Lust“, um mich auf einen Exzeß des Textes beziehen zu können, auf das, was in ihm jede (soziale) Funktion und jedes (strukturelle) Funktionieren sprengt; auf der anderen Seite brauche ich eine besondere „Lust“, den bloßen Teil

---

<sup>225</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 32f.

<sup>226</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 32.

<sup>227</sup> Barthes leitet mit den folgenden Sätzen seine gründlichen Erwägungen über die Begriffe der ‚Lust‘ und ‚Wollust‘ ein. „(*Plaisir/Jouissance*, Lust/Wollust: terminologisch schwankt das noch, ich stolpere, ich verheddere mich. Auf jeden Fall gibt es da immer eine Spanne der Unentschiedenheit; die Unterscheidung wird nicht zu sicheren Klassifizierungen führen, das Paradigma wird knirschen, der Sinn wird prekär, revozierbar, reversibel, der Diskurs wird unvollständig sein.)“ Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 8f.

der allumfassenden Lust, wenn ich die Euphorie, das Erfülltsein, das Behagen (ein Gefühl des Sattseins, in das die Kultur leicht eindringt) unterscheiden muß vom Schock, von der Erschütterung, vom Vergehen, die der Wollust eigen sind.<sup>228</sup>

Dieser Mikrotext deutet also an, dass es in *Die Lust am Text* Fälle gibt, bei welchen das Wort ‚Lust‘ die Begriffe ‚Lust‘ und ‚Wollust‘ zugleich umfasst, und dass der Sinn dieser Begriffe sich manchmal überschneidet. Die ‚Lust‘ im Titel des ganzen Textes würde der Umfassung beider Begriffe und zugleich dem „Behagen“ entsprechen. Obwohl Barthes das Fehlen eines treffenden Wortes als Grund angibt, scheint er einen weiteren Grund für diesen Titel zu haben. Durch die Möglichkeit, das Wort ‚Lust‘ auf verschiedene Weise zu verstehen, wird es für den Leser schwieriger, einen eindeutigen Sinn der jeweiligen Mikrotex te festzulegen (ähnlich verhält es sich auch mit dem Wort ‚Text‘, der sowohl auf den materiellen, geschriebenen Text als auch auf den Text als ein sich immer weiter ausbreitendes Netzwerk verweisen kann). Die Folge ist, dass beim Lesen genau das entsteht, worauf Barthes hinzielt, nämlich eine lebhaft e Vielfalt der Deutungen, die sich nicht ausschöpfen lassen.<sup>229</sup>

Eine interessante Eigenschaft von *Die Lust am Text* ist, dass sehr viele Körpermetaphern eingesetzt werden. Wörter wie ‚Perversion‘ oder ‚Fetischobjekt‘, die einen erotischen Sinn konnotieren, fallen in manchen Mikrotex ten auf. Auch diese Körpermetaphern, wie in dem folgenden Mikrotex t, dienen dazu, um Barthes‘ Denkfigur über den ‚Text‘ anschaulicher zu machen:

Die arabischen Gelehrten scheinen, wenn sie vom Text sprechen, den wunderbaren Ausdruck *der gewisse Körper* zu gebrauchen. Wir haben mehrere; den Körper der Anatomen und Physiologen, den die Wissenschaft sieht und ausspricht: das ist der Text der Grammatiker, der Kritiker, der Kommentatoren, der Philologen (das ist der Phäno-Text). Aber wir haben auch einen Körper der Wollust, ausschließlich aus erotischen Beziehungen bestehend, ohne irgendein Verhältnis zum

---

<sup>228</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 30.

<sup>229</sup> Diese Vielfalt ist der Grund, warum aus der Sicht von Barthes die ‚Lust‘ nicht politisch rechts oder links eingeordnet werden kann. In einem Mikrotex t stellt er die Logik beider Seiten vor, die benutzt werden, um die ‚Lust‘ aus der jeweiligen politischen Position zu bejahen oder zu kritisieren. Aber Barthes beschreibt die ‚Lust‘ als etwas, das abseits solcher Erwägungen steht. Im gewissen Sinne entspricht diese Ansicht der politischen Haltung von Strauß, wovon später die Rede sein soll. Über die ‚Lust‘ aus dem politischen Blickwinkel heißt es in demselben Mikrotex t: „Auf beiden Seiten jene merkwürdige Idee, daß die Lust etwas *Einfaches* sei, weshalb man sie für sich in Anspruch nimmt oder verachtet. Die Lust ist jedoch kein *Bestandteil* des Textes, kein naives Residuum; sie ist nicht von einer Logik des Verstehens und Fühlens abhängig; sie ist ein Treiben, etwas, was zugleich revolutionär und asozial ist und von keiner Kollektivität, keiner Mentalität, keinem Idiolekt mit Beschlag belegt werden kann. Etwas Neutrales? Man sieht also, daß die Lust am Text skandalös ist: nicht weil sie unmoralisch, sondern weil sie *atopisch* ist.“ Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 34f.

ersten: das ist eine andere Aufgliederung, eine andere Benennung; ebenso beim Text: [...] Der Text hat eine menschliche Form, er ist eine Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja, aber unseres erotischen Körpers. Die Lust am Text wäre nicht reduzierbar auf sein grammatisches (phäno-textuelles) Funktionieren, so wie die Lust des Körpers nicht reduzierbar ist auf das physiologische Bedürfnis.<sup>230</sup>

Indem er mehrmals auf die erotische Seite des Körpers hinweist, behauptet Barthes, dass der Text nicht nur auf die grammatische, materielle Ebene, den „Phäno-Text“, zu beschränken ist. Das Bild des erotischen Körpers benutzt er, um den Lesern eine wirksame Vorstellung von dem Gefühl, das in einer Beziehung zum Text entstehen kann, zu ermöglichen. So „wie die Lust des Körpers nicht reduzierbar ist auf das physiologische Bedürfnis“, ist das Lesen eines Textes mehr als nur ein einfaches Verstehen von der Bedeutung der Sätze. Wenn man dieses Bild weiterdenkt, wäre die Wollust des Textes so etwas wie die Lust des Körpers, die auf der psychischen Ebene zu spüren ist. In seinem letzten Mikrotext in *Die Lust am Text* greift Barthes wieder auf das Körper-Text-Verhältnis zurück, um diese Wollust zu beschreiben. Darin schreibt er über die Stimme, über „das laute Schreiben“<sup>231</sup>:

Wenn man sich eine Ästhetik der Textlust vorstellen könnte, müßte sie *das laute Schreiben* einschließen. [...] Bezüglich der Töne der Sprache ist *das laute Schreiben* nicht phonologisch, sondern phonetisch; sein Ziel ist nicht die Klarheit der *messages*, das Schauspiel der Emotionen; es sucht vielmehr (im Streben nach Wollust) die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache. Eine bestimmte Kunst der Melodie kann eine Vorstellung von diesem vokalen Schreiben geben; aber da die Melodie tot ist, findet man sie heute vielleicht am ehesten im Film.<sup>232</sup>

Barthes erklärt, dass es beim ‚lauten Schreiben‘ nicht auf die klare Botschaft, also nicht auf die Deutung eines festgesetzten Sinnes der sichtbaren Sätze, ankommt. Auch unterscheidet sich das ‚laute Schreiben‘ von der schauspielerischen Seite der Rhetorik, weil es „nicht expressiv“<sup>233</sup> ist. ‚Das laute Schreiben‘, das „im Streben nach Wollust“ ausgeübt wird, ist

---

<sup>230</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 25f.

<sup>231</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97.

<sup>232</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97f.

<sup>233</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97.

eher eine Art des Schreibens, das auf dem Weg zur Auflösung der Spinne im Netzwerk ist.<sup>234</sup> Die aneinandergereihten emotionalen Beschreibungen weisen auf die Freude und das Vergehen in dieser Beziehung zum Text, die eine andere Seite bei der Lust am Text beschreiben als das oben genannte „physiologische Bedürfnis“<sup>235</sup>. Ette fasst den Sinn der Körpermetapher in *Die Lust am Text* folgendermaßen zusammen:

Die Lust entsteht nicht nur aus der Umsetzung des Körpers in die Graphie, sondern vor allem aus der Realisierung der Schrift durch die Stimme eines Körper-Leibs, der in einem materiellen und auch in einem erotischen Sinne voller Leben steckt und den *Texte de la Vie* lebendig werden lässt: Vibrationen des Lebens in einer Ästhetik sich endlos verlautender Lust.<sup>236</sup>

Ette stützt hier auf eine Aussage von Barthes an einer anderen Stelle in *Die Lust am Text*. Barthes behauptete: „das Buch macht den Sinn, der Sinn macht das Leben“<sup>237</sup>. Dieser Satz ist ein Verweis, dass in einer Beziehung zu einem Text zwangsläufig irgendein Verhältnis zum Leben entsteht. Dementsprechend verweist er auf „die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben“<sup>238</sup>. Die Wollust am Text, die Erotik der Körpermetaphern und das ‚laute Schreiben‘ zielen auf diese Faszination ab.

Es fällt auf, dass Barthes am Ende seines Textes über die Lust am (eigentlich doch nicht zu einem kleinen Teil schriftlichen) Text auf dessen akustische Elemente wie die „Rauheit der Stimme“<sup>239</sup> eingeht. Interessant ist auch seine Behauptung, dass „eine bestimmte Kunst der Melodie“, die nicht mehr existiert, eine Vorstellung vom ‚lauten Schreiben‘ ermöglicht hätte. Gewissermaßen entspricht diese Behauptung der Denkfigur Rousseaus, der in der Melodie die Spuren der ursprünglichen Sprache vermutete, in der das Gefühl und die Sprache noch vereint waren. Da Strauß zu diesem Thema mehrere Analogien zu Rousseaus Denkfigur aufweist,<sup>240</sup> kann man ihn auch aus dieser Sicht mit Barthes vergleichen.

## 1.2 Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Barthes und Strauß

Bei einem Vergleich der Denkfiguren von Barthes und Strauß fällt trotz mehrerer

---

<sup>234</sup> Siehe dazu: S. 159.

<sup>235</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 26.

<sup>236</sup> Ette, a. a. O., S. 122.

<sup>237</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 54.

<sup>238</sup> Ebd.

<sup>239</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97.

<sup>240</sup> Siehe dazu: II-2-2.3.



Ähnlichkeiten zuerst ein großer Unterschied auf, nämlich die verschiedenen Rollen des Autors. Obwohl Barthes über den ‚Tod des Autors‘ geschrieben hat, hat er am Ende dem Autor, wie klein auch immer, doch noch eine Rolle in der Beziehung zum Text erteilt. Als eine Spinne, die sich im unendlichen Netzwerk auflöst, lebt der Autor als ein Teil dieses Netzes weiter. Konkret gesagt wird ihm zwar die traditionell zugeschriebene Autorität und der Status, bei der Interpretation an erster Stelle berücksichtigt zu werden, aberkannt, aber es gehört auch zur unendlichen Freiheit in der Lektüre, dass sich der Leser zu jeder Zeit auf ihn berufen kann. Dagegen haben bei Strauß Autoren, oder überhaupt alle Künstler, als Außenseiter der Gesellschaft eine starke Identität. Als Einsiedler, Narren im positiven Sinne, fast Propheten weisen sie auf Dinge, die die Gesellschaft schon lange vergessen hat. Dementsprechend scheint es schwer, in den jeweiligen Konzepten der Autorenschaft von Barthes und Strauß Übereinstimmungen zu finden. Aber die Darstellung des Autors in seiner Beziehung zum Text sowie das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft in den jeweiligen Denkfiguren zeigen einige Analogien.

Bei Barthes spielt die Figur des Autors, wie oben mehrmals erläutert, in ihrer Beziehung zum Text eine kaum bemerkbare Rolle. Die Auflösung passiert nicht nur dem Autor, sondern auch dem Subjekt (der beide, Autor und Leser, sein kann). Barthes erklärt sie folgendermaßen: „Auf der Bühne des Textes keine Rampe: hinter dem Text kein Aktivum (der Schriftsteller) und vor ihm kein Passivum (der Leser); kein Subjekt und Objekt.“<sup>241</sup> Der Leser löst sich auf seine Weise im Netzwerk des Textes auf, weil er in der Beziehung zum Text nicht nur eine Stärkung seiner Identität (die Lust am Text) erfährt, sondern auch ihre Verunsicherung (die Wollust). In einem anderen Mikrotext beschreibt Barthes die beiden Prozesse, die gleichzeitig erfolgen, folgendermaßen:

Das ist ein anachronistisches Subjekt, das beide Texte in seinem Bereich hält und in seinen Händen die Zügel der Lust und der Wollust, denn es hat zu gleicher Zeit und widersprüchlicherweise am tiefen Hedonismus jeder Kultur teil (die friedlich in ihn eindringt als eine Lebensart, zu der auch die alten Bücher gehören) und an der Zerstörung eben dieser Kultur; es genießt die Beständigkeit des *Ich* (das ist seine Lust) und sucht seinen Verlust (das ist seine Wollust). Das ist ein zweifach gespaltenes, zweifach perverses Subjekt.<sup>242</sup>

Je mehr der Leser in der Beziehung zum Text die kostbaren Hinterlassenschaften seiner

---

<sup>241</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 25.

<sup>242</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 22.

Kultur erkennt und lernt, desto mehr erfährt er an einer Bejahung seiner selbst. Aber zugleich wird er mit seiner aktuellen Position in seiner Gegenwart konfrontiert. Die Fragen und neuen Erkenntnisse, die in diesem Vorgang aufkommen, können ihn verunsichern. In dieser Verunsicherung, oder noch weiter, in der Zerstörung der bisherigen Weltanschauung und der damit verbundenen Identität des Subjekts sieht Barthes die Rolle der Kunst. Dazu erklärt Barthes an einer anderen Stelle, wie der Künstler diesen Prozess bearbeiten sollte:

Die Kunst scheint historisch, sozial kompromittiert. Daher die Anstrengung des Künstlers selbst, sie zu zerstören. [...] Das Unglück will, daß eine solche Zerstörung immer unangemessen ist; entweder geschieht sie außerhalb der Kunst, wird dann aber impertinent, oder sie will innerhalb der Kunstpraxis bleiben, dann bietet sie sich sehr schnell der Vereinnahmung an (die Avantgarde, das ist jene widerspenstige Sprache, die vereinnahmt wird). Das Unbehagliche an dieser Alternative kommt daher, daß die Zerstörung des Diskurses kein dialektisches Term ist, *sondern ein semantisches Term*: es fügt sich mühelos in den großen semiologischen Mythos des ‚versus‘ ein (*weiß* versus *schwarz*); somit ist die Zerstörung der Kunst lediglich zu den *paradoxen* Formen verurteilt (denen, die buchstäblich gegen die *doxa* gerichtet sind): die beiden Seiten des Paradigmas kleben letztlich wie Komplizen aneinander: es gibt eine strukturelle Übereinstimmung zwischen den angreifenden und den angegriffenen Formen.

(Umgekehrt verstehe ich unter *subtiler Subversion* diejenige, die nicht direkt auf Zerstörung aus ist, dem Paradigma ausweicht und ein andres Term sucht: ein drittes Term, das jedoch kein Term der Synthese ist, sondern ein exzentrisches, noch nicht dagewesnes Term. [...]).<sup>243</sup>

Barthes beschreibt in diesem Mikrotext verschiedene Versuche des Künstlers, herkömmliche Weltanschauung, die Kunst selbst eingeschlossen, zu verändern. Der Künstler kann sein Feld wechseln (z. B. vom Schriftsteller zum Maler), sich nur auf die Kunstkritik beschränken, oder die Art seines Textes verändern und nur wissenschaftliche, theoretische und moralische Texte schreiben. Zum Schluss kann er auch einfach mit allen Schreiben aufhören. Aber Barthes weist darauf hin, dass „eine solche Zerstörung immer unangemessen ist“. Besonders warnt er vor der Gefahr, dass die ganze Konstellation in eine schwarz gegen weiß Logik erstarrt. Demzufolge schlägt er eine „subtile[r] Subversion“ vor. Anstatt sich einem dominierenden Paradigma direkt entgegenzustellen, solle man sich dem gefragten Thema aus einer ganz anderen Richtung annähern. Als ein Beispiel nennt er Bataille, der „der Schamhaftigkeit nicht

---

<sup>243</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 81f.

die sexuelle Freiheit“ entgegensetzt, sondern „das Lachen“<sup>244</sup>.

Bei Strauß gibt es mehrere Analogien zu diesen Denkfiguren Barthes' über den Autor, das Subjekt und die Kunst. Als Erstes sind viele Figuren (nicht nur die Protagonisten, sondern auch viele Nebenfiguren) in den Werken von Strauß erzählende oder schreibende Figuren. Oft bilden sie mit anderen Figuren kleinere oder größere Gruppen, werden ein Teil eines sichtbaren Netzwerks. Die Figuren, die oft im hohen Niveau belesen sind, tauschen untereinander lebhaft ihre Meinungen aus, in denen ihr großes Wissen über die Kultur erkennbar ist. Zugleich fühlen sie sich meistens durch ihr Gespräch nicht nur in ihrem Selbstbewusstsein gesichert, sondern werden zugleich soweit beunruhigt und verunsichert, dass sie voneinander Abstand nehmen und die Gruppe auflösen.<sup>245</sup> Nicht nur Gruppen, sondern auch viele einzelne Figuren lösen sich auf oder nehmen eine andere Identität an, wie man an den Beispielen in *Marlenes Schwester*, *Die Theorie der Drohung* oder *Rumor* sehen kann. Es ist also nicht der Fall, dass Strauß der bedrohte Status eines Autors unbekannt ist oder dass er diese Gefahr ignoriert. Es geht ihm eher darum, wie der Autor (Künstler) seinem ‚Tod‘ trotzen kann. War es bei Barthes die Intertextualität der Hauptgrund für den ‚Tod des Autors‘, bildet für Strauß die Zeitauffassung der Gegenwart und die mangelnde Kommunikationsfähigkeit der Menschen die größte Bedrohung des Autors.<sup>246</sup> Strauß macht Mut, indem er behauptet, dass diese Gefahr umgekehrt eine Chance für den Autor werden kann. Dafür müsse man einen scharfen Blick für die zahlreichen Veränderungen der Gegenwart beibehalten und einen Sinn für eine andere Zeitauffassung (die ‚Gleich Zeit‘) haben.<sup>247</sup> Auch das Kunst-Konzept von Barthes bei der Veränderung der Gesellschaft findet

---

<sup>244</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 81.

<sup>245</sup> Siehe dazu: I-2-2.3. Ein ähnliches Beispiel aus der späteren Schaffensphase von Strauß ist *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*. Im zweiten Teil bilden Aminghaus, Hermetia und Czech eine kleine Gruppe (zu welcher sich später der Concierge und Tithonos zeitweilig gesellen), die abwechselnd kurze Geschichten erzählen. Am Ende zerfällt diese Gruppe, so dass jedes Mitglied auf sich allein gestellt ist (was auch für Czech und Hermetia gilt, die zwar bei der Auflösung der Gruppe noch zusammen sind, aber über sie vorausgesagt wird, dass ihr Glück nicht auf ewig währen wird).

<sup>246</sup> Siehe dazu: I-1-1.2.

<sup>247</sup> In der ‚Einleitung‘ von *Der junge Mann* wird diese Ansicht von Strauß durch den Erzähler ziemlich lange und ausführlich erläutert: „Was aber, wenn er [der Erzähler] dennoch ein empfindlicher Chronist bleiben möchte und dem Regime des totalen öffentlichen Bewußtseins, unter dem er seine Tage verbringt, weder entkommen noch gehorchen kann? Vielleicht wird er zunächst gut daran tun, sich in Form und Blick zunutze zu machen, worin ihn die Epoche erzogen hat, zum Beispiel in der Übung, die Dinge im Maß ihrer erhöhten Flüchtigkeit zu erwischen und erst recht scharfumrandet wahrzunehmen. Statt in gerader Fortsetzung zu erzählen, umschlossene Entwicklung anzustreben, wird er dem Diversen seine Zonen schaffen, statt Geschichte wird er den geschichteten Augenblick erfassen, die gleichzeitige Begebenheit. Er wird Schauplätze und Zeitwaben anlegen oder entstehen lassen anstelle von Epen und Novellen. Er wird sich also im Gegenteil der vorgegebenen Lage stärker noch anpassen, anstatt sich ihr verhalten entgegenzustellen. [...] Was nun das Element der Zeit betrifft, so muß uns auch hier eine weitere Wahrnehmung, ein mehrfaches Bewußtsein vor den einförmigen und

seine Analogien bei Strauß. Strauß, der sehr genau viele Probleme und ihre Wurzeln der heutigen Gesellschaft erkennt, zeigt grundsätzlich niemals eine eindeutige Richtung zu einer Lösung auf. Stattdessen macht er oft einen Umweg über das Kulturelle oder das Mythische, was so gut wie immer zu Missverständnissen aus allen politischen Richtungen führt, wie bei dem Medienecho auf seinen Essay *Anschwellender Bocksgesang*. In dem Sinne könnte man über viele Texte von Strauß fast sagen, dass sie gute Beispiele der oben erklärten Atopie und Neutralität der Lust am Text seien.

Eine solche Distanzierung von einer klaren politischen Position der Kunst führt bei Barthes weiter zu einer Skepsis gegenüber der Sprache der Gegenwart, die im folgenden Mikrotext in *Die Lust am Text* erkennbar wird:

Ich interessiere mich für die Sprache, weil sie mich verletzt oder verführt. Das ist, vielleicht, eine Klassenerotik? Aber welcher Klasse? Der Bourgeoisie? Sie hat keinerlei Geschmack an der Sprache, die in ihren Augen nicht einmal mehr Luxus, Bestandteil einer Lebenskunst ist (Tod der ‚großen‘ Literatur), sondern nur noch Instrument oder Dekor (Phraseologie). Der Volksklasse? Hier ist jede magische oder poetische Aktivität verschwunden: kein Karneval mehr, man spielt nicht mehr mit den Wörtern: Ende der Metaphern, Herrschaft der Stereotypen, die die kleinbürgerliche Kultur ihr aufzwingt. (Die produzierende Klasse hat nicht notwendig die Sprache ihrer Rolle, ihrer Kraft, ihrer Tugend. Also: Auflösung der Gemeinsamkeiten, der Empathien - die hier sehr stark und dort gleich null sind. Kritik der totalisierenden Illusion: jeder beliebige Apparat vereinigt *zunächst* die Sprache; aber das Ganze muß man nicht respektieren.) Es bleibt eine Insel: der Text. Genüsse einer Kaste, Mandarinat? Lust vielleicht, Wollust nein.<sup>248</sup>

Diesem Mikrotext zufolge hat die Sprache der Bourgeoisie die Tiefe und Kraft des vergangenen kulturellen Erbes verloren („Tod der ‚großen‘ Literatur“), wogegen die Sprache des Volkes ihre Lebenskraft und Kreativität („kein Karneval mehr“<sup>249</sup>) verloren hat. Bei den einen bleiben nur leere Sprachfloskeln übrig, bei den anderen nur „Stereotypen“. Nur am ‚Text‘, an einem Netzwerk vom lebhaften, aktiven Austausch und Reproduktion zwischen

---

zwangshaften Regimen des Fortschritts, der Utopie, vor jeder sogenannten ‚Zukunft‘ schützen. Dazu brauchen wir andere Uhren, das ist wahr, Rückkoppelungswerke, welche uns befreien von dem alten sturen Vorwärts-Zeiger-Sinn. Wir brauchen Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind, wir brauchen schließlich die lebendige Eintracht von Tag und Traum, von adlergleichem Sachverstand und gefügigem Schlafwandel.“ (JM 11)

<sup>248</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 58.

<sup>249</sup> „Karneval“ scheint ein Verweis auf Mikhail Bahktin zu sein, der in seinen Texten über Dostojewski und Rablais die Funktion dieses Festes als einen geduldeten Tabubruch erklärte, in welcher die Kulturen der hohen und der niedrigen Klassen sich vermischten.

dem Leser und dem Text gibt es eine „Insel“, eine Ausnahme und Zuflucht in der gegenwärtigen Situation der Spracharmut. Deshalb gehört ein solches Interesse für die Sprache zum Bereich der Wollust am Text, die durch das ständige Hinterfragen des Textes und die Verunsicherung des Lesers entsteht, und kann nicht zu den Genüssen einer Kaste gehören. Barthes hält an diesem Faden fest und entfaltet in seinem nächsten Mikrotext das Thema weiter auf die Beziehung zwischen Wollust und der Kultur der Gegenwart:

Keine Signifikanz (keine Wollust) kann, davon bin ich überzeugt, in einer Massenkultur entstehen (die von der Kultur der Massen zu unterscheiden ist wie das Wasser vom Feuer), denn das Modell dieser Kultur ist kleinbürgerlich. Das ist das Kennzeichen unsres (historischen) Widerspruchs, daß die Signifikanz (die Wollust) sich ganz auf eine exzessive Alternative zurückgezogen hat: entweder auf eine Mandarinatspraxis (den Ausweg einer *Zermürbung* der bürgerlichen Kultur) oder auf eine utopische Idee (einer zukünftigen Kultur, die hervorgeht aus einer *radikalen, noch nie dagewesenen, unvorhersehbaren* Revolution, von der jeder, der heute schreibt, nur eines weiß: wie Moses wird er dieses Land nicht betreten).<sup>250</sup>

Der Mikrotext geht davon aus, dass die Massenkultur nicht vom Volk (den „Massen“), sondern von kleinbürgerlichen Denkfiguren vorangetrieben wird. Die „exzessive Alternative“, die daraus entsteht, ist entweder eine Art Ruine der großen „bürgerlichen Kultur“, die nur einer kleinen privilegierten Schicht zugänglich ist, oder ein Traum einer Kultur nach einer noch unerfüllten Revolution. Beides ist, wie man am ersten Satz dieses Mikrotextes erkennen kann, von der ‚Wollust‘ zu unterscheiden, mit der Barthes den anderen vorigen Mikrotext abgeschlossen hat. Bei Barthes gibt es also eine gewisse Skepsis gegenüber der Massenkultur der Gegenwart, wenn es um die Frage der Rezeption und Entwicklung von Sprache und Kultur geht, und auch gegen die üblichen Versuche, seien sie kulturkonservativ oder progressiv-liberal, einen Weg aus dieser Situation zu finden. Wiederholt betont er die apolitische, asoziale Seite der Wollust folgendermaßen:

Asozialer Charakter der Wollust. Sie ist der abrupte Verlust der Sozialität, und dennoch folgt daraus kein Rückfall zum Subjekt (zur Subjektivität), zur Person, zur Einsamkeit: *alles* verliert sich, voll und ganz. Äußerste Tiefe der Heimlichkeit, Kinoschwärze.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 58f.

<sup>251</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 59.

Es fällt auf, dass bei Barthes die Asozialität zur Stärkung des Subjekts führt. Dies könnte nämlich den falschen Anschein erwecken, dass die Wollust am Text überwiegend die Sache einer kleinen Zahl von Genies oder Eremiten sei, was zum Teil der oben erwähnten „Mandarinatspraxis“<sup>252</sup> entsprechen würde. In der Wollust gibt es nur eine Auflösung des Subjekts. Das Subjekt kann aber in seiner Beziehung zum Text doch einigermaßen bestehen bleiben. Wie das möglich ist, erklärt Barthes in einem anderen Mikrotext:

Halte ich jedoch Lust und Wollust für zwei parallele Kräfte, die sich nicht begegnen können, die sich nicht einmal bekämpfen, sondern gar nicht miteinander kommunizieren, dann kann ich die Geschichte, unsre Geschichte nicht als friedlich ansehen, vielleicht nicht einmal als klug, dann taucht der Text der Wollust immer als ein Skandal auf (als ein Hinken), dann ist er immer die Spur eines Bruches, einer Behauptung (und nicht einer Entfaltung), dann kann das Subjekt dieser Geschichte (dieses historische Subjekt, das ich bin unter anderen) sich auf keinen Fall damit beruhigen, daß es in einer schönen dialektischen Synthese zugleich die vergangenen Werke pflegt und die modernen Werke verteidigt, dann ist es immer nur ein ‚wandelnder Widerspruch‘: ein gespaltenes Subjekt, das im Text sowohl die Beständigkeit seines *Ich* als auch seines Sturzes genießt.<sup>253</sup>

In diesem Mikrotext deutet Barthes an, dass das Verhältnis zwischen Lust und Wollust kein Gradunterschied ist und Texte der Wollust nicht „nur die logische, organische, historische Weiterentwicklung des Textes der Lust“<sup>254</sup> sind. Die Texte der Lust und Wollust sind eher „zwei parallele Kräfte“, zwischen denen das Subjekt pendelt. In der Lust am Text „genießt“ das Subjekt seine „Beständigkeit“, während es zugleich in der Wollust am Text seinen „Sturz“ genießt.<sup>255</sup>

An mehreren Punkten entsprechen Strauß' Überlegungen zur Sprache der Denkfigur von Barthes. Strauß brachte seine Skepsis gegen die Sprache der Gegenwart durch viele Texte zum Ausdruck und kritisierte sehr oft die Massenkultur. Aber was für Strauß daraus folgt, unterscheidet sich deutlich von der Denkfigur Barthes', wie man an seinem folgenden Text über den Dramaturg Dieter Sturm, gut erkennen kann:

Vielleicht ist der Typ des Esoterikers, den er [Dieter Sturm] verkörpert, weniger unzeitgemäß, als

---

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 31.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.

es zunächst scheinen mag. Vielleicht weist er im Gegenteil erst recht in die Zukunft. Der Geheime ist heute schon der einzige Ketzer, der einzige wahrhaft Oppositionelle gegenüber der alledurchdringenden, allesmäßigenden Öffentlichkeit. Gegen den totalen Medienverbund, gegen die Übermacht des Gleich-Gültigen wird und muß sich eine Geheimkultur der versprengten Zirkel, der sympathischen Logen und eingeweihten Minderheiten entwickeln. Kunst und schönes Wissen werden die Kraft der Verborgenheit, die Rosenkreuzer-Vereinigung dringend benötigen, um fortzubestehen und der verrückten, tödlichen Vermischung zu entgehen. Was sonst noch ist, gehört den Gewitzten und Amüsierten. Oder gehört einer plündernden, brandschatzenden Kultursoldateska, deren Gelalle schon jetzt aus den Journalen dröhnt, den Spiegel, tempo, tip und taz.

Kunst ist nicht für alle da. Dies sollte durchaus nicht ihr unfreiwilliges Schicksal sein, sondern formbewußt ihrem Entstehungsgrund eingegeben.<sup>256</sup>

Um von den Nebenwirkungen der Massenkultur (der „alledurchdringenden, allesmäßigenden Öffentlichkeit“, der „Übermacht des Gleich-Gültigen“) zu entkommen, schlägt Strauß eine Richtung ein, die Barthes als „Mandarinat“ bezeichnen würde. Obwohl das Subjekt in den Werken von Strauß oft dieselben Merkmale (darin, dass es sich selbst auflöst und dass das Subjekt der Figuren oft gespalten ist) wie bei Barthes hat, unterscheidet es sich vor allem darin, dass dieses Subjekt meistens der Einzelne, die Künstler-Figur ist, der nach einer Alternative zur Massenkultur sucht. Im zweiten Kapitel von *Theorie der Drohung* gibt es eine Stelle, die in diesem Sinne ein ähnliches Bild wie Barthes benutzt und zugleich doch auf etwas anderes zu verweisen scheint:

Hier, wo ich schreibe, kannst du mich nicht sehen. Und doch steht, was ich schreibe, wie ‚die Fahne des Robinson auf dem höchsten Punkt der Insel‘... (TD 48)

Es bleibt unklar, wer der Erzähler dieser Passage ist, ob es derselbe Erzähler wie in den anderen Kapiteln ist oder nicht. Auch die Identität der angesprochenen Person bleibt unklar. Man kann nicht zweifellos sagen, dass diese Person Lea, der Leser oder eine dritte Person ist. Aber der Erzähler schreibt. So erinnert diese Konstellation an die Spinne-Metapher, wo der Autor und der Leser sich auflösen und nur das Gewebe, der Text übrig bleibt. Dass Barthes im oben erwähnten Mikrotext den ‚Text‘ als eine ‚Insel‘ bezeichnet hatte, scheint auch mit

---

<sup>256</sup> Botho Strauß: Der Geheime. Über Dieter Sturm, Dramaturg an der Berliner Schaubühne. In: Botho Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Frankfurt am Main 1987, S. 252.

dieser Passage aus *Theorie der Drohung* übereinzustimmen. Diese Stelle scheint also im Ganzen auf den ‚Tod des Autors‘ zu verweisen. Aber die „Fahne des Robinson“, das Produkt eines Einsamen, entspricht der Denkfigur von Strauß über den Künstler, der sich als einsamer Außenseiter von der Masse distanziert. Was er schreibt („die Fahne“), steht „auf dem höchsten Punkt der Insel“, wird also als ein Meisterwerk anerkannt. Dementsprechend wird dann aus dem ‚Tod des Autors‘ ein ‚Lebenszeichen eines Künstlers, der um sein Überleben kämpft‘. Strauß benutzt also auf dem ersten Blick bis zu einem gewissen Grad dasselbe Bild und eine ähnliche Botschaft, um sie am Ende mit seiner eigenen umzutauschen. In dem Sinne kann man sagen, dass in manchen Fällen eine Ähnlichkeit und einen Unterschied zwischen Barthes und Strauß zugleich zu Schein kommen.

In der Schreibweise von Barthes und Strauß fällt eine weitere Gemeinsamkeit auf, nämlich die Körpermetapher. Beide verwenden sie oft, allerdings jeweils in einem unterschiedlichen Kontext. In *Die Lust am Text* deutet Barthes im folgenden Mikrotext an, wie ein positives Verhältnis zwischen dem Text und dem Lesen aussehen könnte:

Ist die erotischste Stelle eines Körpers nicht da, wo die Kleidung auseinanderklafft? Bei der Perversion (die das Spezifische der Textlust ist) gibt es keine ‚erogene Zonen‘ (ein übrigens ziemlich nervtötender Ausdruck); die Unterbrechung ist erotisch, wie die Psychoanalyse richtig gesagt hat: die Haut, die zwischen zwei Kleidungsstücken glänzt (der Hose und der Bluse), zwischen zwei Säumen (das halb offene Hemd, der Handschuh und der Ärmel); das Glänzen selbst verführt, oder besser noch: die Inszenierung eines Auf- und Abblendens.<sup>257</sup>

Barthes hat an einer anderen Stelle den Text mit dem (erotischen) Körper verglichen.<sup>258</sup> Dementsprechend entsteht der Reiz am Text dadurch, dass man ihn nicht gleich von Beginn ganz entblößt. Die ‚Erotik‘ des Textes wird paradoxerweise erst durch seine angemessene Verdeckung verursacht. In der Enthüllung, Entzifferung existieren die Lust und Wollust am Text. Bei Strauß steht der (nackte) Körper oft für das Signifikat, das Ursprüngliche und das Mythische.<sup>259</sup> Da die Kleider eben diesen Körper verdecken, sind sie bei Strauß meistens Hindernisse in der Suche nach dem Mythischen. In dem Sinne unterscheidet sich die Bedeutung des Kleids von der des Kleids bei Barthes. Ein größerer Unterschied ist, dass bei Strauß der Text (die Schrift oder das Schreiben), anders als bei Barthes, nicht durch den

---

<sup>257</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 16f.

<sup>258</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.

<sup>259</sup> Manchmal verweist der Körper bei Strauß auf die Sprache/Kunst und das Mythische zugleich, wie z. B. in *Marlenes Schwester*. Siehe dazu: II-1-1.3.



Körper dargestellt wird, sondern als ein Mittel dient, den Körper (das Mythische) zu finden. Es gibt eine Stelle in *Paare, Passanten*, die auf ein solches Konzept hinweist:

Das Schreiben deutet die Sachlage des Fehlens. Alles fehlt, wo der Buchstabe ist. Die entschwundenen Dinge, den entschwundenen Leib zu begehren ist die ursprüngliche Erotik der menschlichen Sprache, die nur über Sinn und Symbol Verständigung schafft statt durch unmittelbare Reizauslöser (wobei freilich unser Rufen und Sprechen unterschwellig auch dem Verhaltensmuster gehorcht, das dem der Singvögel gleicht, wenn sie ihr Revier abstecken und untereinander ständig in Stimmführung bleiben). (PP 102)

Durch das Schreiben merkt man erst, dass der Körper (das Mythische, Ursprüngliche) fehlt. Das Schreiben ist aber auch ein Teil der menschlichen Sprache, „die nur über Sinn und Symbol Verständigung schafft“. Weil diese Sprache den „unmittelbare[n] Reizauslöser“ entgegengesetzt wird, erinnert sie an eine Sprache, die im ‚Spiel der aufeinander verweisenden Signifikanten‘ verstrickt ist. Das Schreiben steckt also in einer widersprüchlichen Lage, eine Sprache der ‚sekundären Welt‘ benutzen zu müssen, um das Ursprüngliche zu finden.<sup>260</sup> Da aber Strauß glaubt, dass in der Sprache immer noch eine Spur einer ursprünglichen Sprache (das Verhaltensmuster der Singvögel, die an die ursprüngliche Sprache bei Rousseau erinnert) existiert, gibt es noch Hoffnung, dass man durch das Schreiben „den entschwundenen Leib“ entdecken kann.<sup>261</sup> An diesem Punkt wird das ‚laute

---

<sup>260</sup> Segeberg kommt in seiner Studie auf eine ähnliche Schlussfolgerung. Anhand vieler Zitate aus *Beginnlosigkeit* erläutert er das Konzept des Schreibens bei Strauß (die Seitenzahlenverweise in Klammern stammen von Segeberg): „Daß man damit den Ambivalenzen des neuen Denkens nicht entgeht, wird daran deutlich, wie entschieden sich der Text auf der einen Seite immer wieder gegen die „Algorithmen, die das Regellose umgehend regelrecht machten“ (19) und damit – so jedenfalls Strauß – einen „Reduktionismus im Weltbild der Kybernetik“ (38) begründen, mit Nachdruck auflehnt und statt dessen ein Verfahren verlangt, das sich stets neu „nach dem TEXT vor der Schrift, der Botschaft vor dem Code, dem Fleck vor der Linie [sehnt]“ (19f.); in diesem Sinn soll der Untertitel des Bandes anzeigen, daß seine Notate um die zwei Pole eines kreativ poetischen „Flecks“ und einer technisch codifizierbaren Programm-„Linie“ kreisen. Doch auf der anderen Seite stellt der Text auch fest, daß die Sprache der Literatur zu solchen kritischen Hebammendiensten nur dann in der Lage ist, wenn sie weiß, daß sie selber in die Paradoxie einer solchen Aufgabe verstrickt ist: Sie will, daß die „Streuung, der Fleck“ weder als „Zerfall noch Übergang“ weggedeutet, sondern als die „gesamte Virtualität einer neuen Struktur“ (71) respektiert werden: diesem „Fleck“ kann sich die darauf beharrende Sprache jedoch einzig in der linearen Form einer Schrift annähern. [...] „Liebe ist Fleck. Schrift ist Linie“, und nur im Hin und Her eines solchen paradoxen Spannungszusammenhangs kann „aus unendlich vielen winzigen Kreisläufen [...] die Leere: Raum für Emergenz“ entstehen (41).“ Harro Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt 2003, S. 339f. Man kann feststellen, dass die logische Struktur ähnlich bleibt, wenn man Fleck mit Körper und das Ursprüngliche, die Linie mit Kleid und Schreiben analogisch verbindet.

<sup>261</sup> Es gibt selbstverständlich auch andere Interpretationsmöglichkeiten zu der häufigen Körpermetapher bei Strauß. In seiner Interpretation, die hauptsächlich über mehrere Stellen von *Der junge Mann* handelt, deutet Kappes den (oft entschwundenen) Körper als (deutsche) Geschichte: „Strauß läßt die Geschichte des Körpers nicht ohne Rücksicht auf eine tatsächliche, doch vielfach verdrängte, sinnverneinende Geschichte lesen und

Schreiben‘ von Barthes interessant. Wenn man diesen Begriff wörtlich auffasst, wäre es im Sinne von Strauß ein Schreiben, dass sich mit der ursprünglichen Sprache bedient. Könnte man diesen Begriff literarisch umsetzen, wäre es möglich, einen sich überschneidenden Punkt zwischen den jeweils unterschiedlichen Körpermetaphern von Barthe und Strauß zu finden. Ob Strauß diesen Versuch unternimmt, und wie weit er mit diesem Versuch geht, soll in den Interpretationen zu *Theorie der Drohung* und *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* erläutert werden.

Weitere Analogien finden sich in den Vorstellungen von Barthes und Strauß, wie der Text auf den Leser oder Autor wirken sollte. Das zeigt sich deutlich, wenn man die folgenden Stellen aus *Die Lust am Text* und *Paare, Passanten* vergleicht:

Wichtig ist, daß das Feld der Lust eingeebnet, daß der falsche Gegensatz von praktischem und kontemplativem Leben abgeschafft wird. Die Lust am Text ist eine Forderung, die sich gerade gegen die Trennung des Textes richtet; denn durch die Partikularität seines Namens hindurch sagt der Text die Allgegenwart der Lust, die Atopie der Wollust.

Vorstellung von einem Buch (einem Text), in dem in allerpersönlichster Weise die Beziehung aller Wollüste eingeflochten, eingewoben wäre: die des ‚Lebens‘ und die des Textes, in dem ein und dieselbe Anamnese sowohl die Lektüre als auch das Abenteuer ergriffe.<sup>262</sup>

Ach, unmöglich erscheint mir das Erinnern. Der Ort verwandelt, überwachsen, abgebröckelt – doch die *Szene*, die dort entdeckt wurde, ist es nicht: die Begierde, das Zappeln, das Nicht-Dösen, das Dahinterkommen-Wollen, das gleiche wie ein Vierteljahrhundert zuvor. In dieser Szene sagte ich eben noch zu meinem Schulfreund, als wir nach den Hausaufgaben am freien, warmen Nachmittag in den Badehosen lagen und Ausschau hielten, ich wolle doch einmal philosophieren und ein unaufhörliches Buch („über Alles“) zu schreiben beginnen, und so ist heute mein geringster Schrieb um keinen Deut bescheidener und weniger verlangend, als am unaufhörlichen Geweb ein Fädlein weiterhin zuzusetzen. (PP 97)

Barthes schreibt seine Vorstellung von einem Buch, in dem Alles, also alle Wollüste, die Beziehungen des Lebens und des Textes (und die zwischen den beiden) zugleich wie in ein unendliches Netz eingewoben sind. Aus diesem Text kann jeder, der mit ihm in einer

---

revidiert dabei traditionelle, idealistische Lesearten und zugeschriebene Bedeutungen. In der Perspektive eines ‚erotischen Erzählens‘, angetrieben von der ‚Begierde nach dem verschwundenen Leib‘, berühren sich literarischer Sinn und Körper, idealistische und historische Wirklichkeit.“ Kappes: Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß, a. a. O., S. 90.

<sup>262</sup> Roland Barthes: *Die Lust am Text*, S. 87.

Beziehung steht, der Leser wie auch der Autor, Lust und Wollust am Text („Lektüre als auch das Abenteuer“) immer neu schöpfen. Der Text wird ein Teil des Lebens, und das Leben zu einem Teil des Textes.<sup>263</sup> Wenn der Erzähler in *Paare, Passanten* „ein unaufhörliches Buch („über Alles“)“ schreiben möchte und sich wünscht, durch sein Schreiben „am unaufhörlichen Geweb ein Fädlein weiterhin zuzusetzen“, scheint es eine große Analogie zwischen den jeweiligen Text-Konzepten zu existieren. Abgesehen von weiteren Begriffen, die auch in anderen wichtigen Texten auf beiden Seiten verwendet werden („Anamnese“, „Begierde“ oder „Gewebe“), teilen Barthes und Strauß dieselbe Ansicht, dass der Text nicht vom Leben und Leser getrennt existieren, sondern das Leben umfassen und in einem regen Austausch mit dem Leser stehen soll. Das könnte ein Grund dafür sein, warum Strauß’ Werke, die grundsätzlich immer nach einer gewissen Distanz von den ‚normalen‘ Lesern und ihren Alltagsproblemen sucht, auf der anderen Seite sich sehr oft über die beiden befasst.

## 2. Die Handschrift Roland Barthes’ - *Die Widmung* und *Theorie der Drohung*

Schon in den frühen Werken von Strauß gibt es viele Figuren, die als Autor oder Quasiautor erkennbar sind. Julien in *Marlenes Schwester* ist eine erzählende Figur, der früher Schriftsteller werden wollte, Bekker in *Rumor* ist eine Art Sängerfigur. Peter in *Trilogie des Wiedersehens* ist tatsächlich ein Schriftsteller. Wie diese Figuren jeweils ihre (Quasi-)Kunst schaffen, wird jedoch nicht ausführlich dargestellt. Aber in *Die Widmung* und in *Theorie der Drohung* geht es hauptsächlich um den Prozess, etwas zu schreiben. Wie es sich herausstellen wird, hat die Denkfigur von Barthes über die Autorschaft und den Text viele Parallelen mit dem Schreiben der jeweiligen Protagonisten dieser beiden Werke.

### 2.1 Das Ende der fröhlichen Eigenliebe - *Die Widmung*

Die Erzählung *Die Widmung* kann man grob in drei Teile gliedern. Der erste Teil beginnt mit der Darstellung eines Tages einer unbekannten Figur. Vorerst bleibt es unklar, ob es sich um die Erzählperspektive des Protagonisten oder um die mehrerer voneinander unabhängigen Personen handelt. Aber zwischen den Inhalten der Kurztexte gibt es eine gewisse Kontinuität, so dass der Eindruck überwiegt, dass es sich um eine Person handelt. Der Vorname Richard, der mit dem Vornamen des Protagonisten übereinstimmt, wird gegen Ende des ersten Teils

---

<sup>263</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.

erwähnt. Diesem kurzen ersten Teil entnimmt der Leser einige Informationen über den Protagonisten, u. a. Erinnerungen an seine Kindheit, seinen Beruf als Buchhändler und an die Trennung von seiner Freundin Hannah. Der zweite Teil, der längste der Erzählung, trägt den Titel ‚Für H.‘. Obwohl die Erzählperspektiven in diesem Teil sich mehrfach abwechseln und daher auch zu diesem Teil der Erzählung andere Deutungen möglich sind, ist aufgrund seines Inhalts die Wahrscheinlichkeit nicht gering, dass der ganze zweite Teil eine Aufzeichnung des Protagonisten Schroubeks ist, die er seiner ehemaligen Freundin widmet. Dieser Text soll bei einem Wiederbeginn ihrer Beziehung Hannah von Schroubeks Zeit während ihrer Abwesenheit erzählen. Der letzte Teil, ‚Berlin ohne Ende‘, stellt die Handlung aus der Außenperspektive dar. Es kommt zu einem Wiedersehen zwischen Schroubek und Hannah, aber ein Neubeginn ihrer Beziehung findet nicht statt. Auch die Aufzeichnungen Schroubeks kehren ungelesen zu ihm zurück.

Im Grunde ist *Die Widmung* also eine (gescheiterte) Liebesgeschichte. Die Erzählung behandelt aber auch einige andere wichtige Themen. Insbesondere im ersten Teil geht es um Themen, die man ebenso in anderen frühen Prosawerken von Strauß entdeckt, u. a. gestörte Beziehungen, Armut der Gefühle und Medienkritik. Diese Themen verweisen letztlich auf das Thema der Sprache in der Gegenwart. Es geht darum, dass das „allgemeine Sprechen“ (W 6) in der Gegenwart „ein vielfaches Durcheinandersprechen“ (W 6) ist. Im zweiten Teil der Erzählung erläutert der Erzähler am folgenden Beispiel, wohin ein solches Chaos in der Sprache der Gegenwart führt:

Du hebst, mitten in einer leichteren Unterhaltung, ganz ungewollt, ein Wort hervor, das ziemlich belastet ist von vergangenen Bedeutungen. Vielleicht das Wort ‚Scham‘. Etwas verwirrt dich dabei, du spürst ganz deutlich eine kulturelle Erfahrung, die du selber nicht gemacht haben kannst. Doch kaum ist das Wort geäußert, da, merkst du, sinkt es auch schon wieder, unhaltbar schwer, zurück in die Geschichte. Es war wohl doch nur ein Zitat. Ein Paar Gänsefüßchen, das dich gekitzelt hat; das Wort selber hat dich nicht berührt.

So ergeht es uns nicht anders als jenem abessinischen Eingeborenen, der einen wichtigen Mythos nicht mehr wußte und sich deshalb nicht erklären konnte, weshalb er zu so verschiedenartigen Anlässen ein Stück Butter auf dem Kopf trug. „Unsere Vorfahren kannten den Sinn der Dinge, aber wir haben ihn vergessen.“ (W 65)

In der sprachlichen Umgebung der Gegenwart wird der ursprüngliche Sinn der Wörter nicht mehr richtig übertragen oder leichtfertig ignoriert. Der „Mythos“, das Ursprüngliche, aus dem

das Wort erzeugt wurde, wird vergessen und geht verloren. Dadurch entsteht ein Bruch zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Zu dieser wenig hoffnungsvollen Erkenntnis fügt der Erzähler gleich eine weitere hinzu:

Wir kennen den Sinn der unzähligen Überbleibsel, in denen wir uns ausdrücken, noch sehr viel weniger. Das allermeiste ist uns Butter auf dem Kopf. Und kein Mythos, kein Romanwerk wird es uns je wieder erklären. Dennoch liegt, nach wie vor, die Technologie der Wiederaufbereitung verbrauchten symbolischen Wissens, das recycling des Bedeutungsabfalls in den Händen einiger ungeschickter Leute, Dichter! Wenige Leute, sie werden es alleine kaum schaffen. (W 65f.)

Was vergessen und verloren ist, wird man auf keinen Fall wiederbeleben können. Aber was jetzt vom Ursprünglichen noch übriggeblieben ist, könne man wiederaufbereiten („das recycling des Bedeutungsabfalls“). Dieses Werk liege in den Händen der (wenigen begabten) Dichter. So wie der Erzähler an einer anderen Stelle die Schrift als „das diachrone Verlangen“ (W 64) bezeichnet hat, liegt im Akt des Schreibens eine winzige Möglichkeit, die Vergangenheit und die Gegenwart zu verbinden und auf den vergessenen ursprünglichen Sinn in den Wörtern zu verweisen. An einer anderen Stelle stellt der Erzähler das Schreiben und die Rolle des Dichters anhand eines Zitats nochmals, auf eine poetischere Weise, dar. Es ist ein Zitat aus Dante Alighieris *Divina Commedia*, das der Erzähler kommentiert:

Dantes accidiosi, die Schwermütigen, Verdrossenen, Apathischen, die Nachbarn der Jähzornigen im Sumpf des Trauerbachs – sie haben die Fähigkeit verloren, eine deutliche Sprache zu sprechen. Aus ihrem Mund quillt ein unverständliches Gurgeln, sie blubbern im Schlamm. Nur der Dichter versteht sie und kann ihr Kauderwelsch übersetzen.

„Versenkt im Sumpfe, rufen sie: Wir waren trüb in dem süßen, sonnheiteren Luftkreis, da schleichend Feuer uns im Innern qualmte; uns selbst betrüben wir im schwarzen Schlamm jetzt. Sie gurgeln dieses Lied in ihrer Kehle, weil sie's mit klarem Wort nicht sagen können.“ (W 74)

Die „Schwermütigen, Verdrossenen, Apathischen“ entspricht den Beschreibungen der Menschen der Gegenwart, die in der ganzen Erzählung immer wieder auftauchen. An dieser Stelle wird festgestellt, dass ihnen „eine deutliche Sprache“ verlorengegangen ist. Dagegen ist der Dichter eine Figur, der einen Sinn aus dem „Kauderwelsch“ der heutigen Sprache siebt und ihn vermittelt. Allerdings bleibt vorerst offen, ob Schroubek, die schreibende Figur in *Die*

*Widmung*, einer solchen Rolle des Dichters gewachsen ist, da er nicht nur die Eigenschaften eines Dichters, sondern zugleich auch die Eigenschaften der „Schwermütigen, Verdrossenen, Apathischen“ aufweist.<sup>264</sup>

Zumindest scheint Schroubek zu versuchen, ein Konzept des Schreibens aufzubauen, das eine andere Sprache als die der Gegenwart fördert. An diesem Konzept fällt zuerst ein besonderes Zeitgefühl auf. Im ersten Teil von *Die Widmung* gibt es eine Stelle, die in Bezug auf die Zeit in der ganzen Erzählung eine wichtige Rolle spielt:

Dem Gedächtnis der Dauer erscheint alles ebenbürtig präsent. Anstelle der Differenz, anstelle eines Zeitmaßes, das zwischen Hoffnung und Widerspruch, Erinnerung und Fortschritt unterscheiden kann, vermehrt sich eine seltsam gedrängte, sammlerische, nervöse Synchronität. Wir bewahren von uns ein vielfach überblendetes Gesicht. Gelegentlich zuckt es, doch ohne Risse, ohne Sprünge, ohne Verbllassen. (W 12)

Dieser Kurztext liegt inmitten mehrerer Rückblenden des Erzählers. Das Zeitmaß, „das zwischen Hoffnung und Widerspruch, Erinnerung und Fortschritt unterscheiden kann“, entspricht der chronologischen Zeit, wogegen „eine seltsam gedrängte, sammlerische, nervöse Synchronität“ dem Zeitkonzept von Strauß, der ‚Gleichen Zeit‘, entspricht. Die Fokussierung auf die Gegenwart auf der chronologischen Zeitlinie ist eine der Ursachen, die den Verfall der Sprache der Gegenwart verursacht hat. Wenn dagegen das Erinnerte immer wieder präsent wird, entsteht eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Die Struktur der ganzen Erzählung basiert auf diesem Konzept. Im Verlauf der ganzen Handlung gibt es eine gewisse chronologische Reihenfolge zwischen den großen Teilen, aber in den großen Teilen gibt es, besonders in den ersten zwei, viele Kurztexte, die zwar untereinander mit einer gewissen Kontinuität verbunden sind, die aber auch jeweils einzeln, unabhängig von der zeitlichen Reihenfolge, existieren könnten. Sie wären das „vielfach überblendete[s] Gesicht“ Schroubeks. Den möglichen Grund, warum der Protagonist ein solches Konzept des Schreibens wählt, kann man an der folgenden Stelle erkennen:

---

<sup>264</sup> Diese Stelle kann man als eine Vorschau des Autors auf sein nächstes Werk verstehen. Der Inhalt dieser Stelle entspricht genau dem Konzept von *Rumor*: Der Dichter, oder im Falle Bekkers, der Sänger, beschreibt kritisch die Gesellschaft der Gegenwart, die innerhalb des Werkes oft mit der Unterwelt verglichen wird, und die Mitglieder dieser Gesellschaft, die an Sprach- und Gefühlsarmut leiden. Der Protagonist scheint fast der Einzige zu sein, der mit seinen scharfen Augen die Lage auffasst, hat aber, wie Schroubek, auch seine deutlichen Schwächen und Grenzen. Siehe dazu: II-2-2.3.

Am Ende ihrer Trennung, die er [Richard] nach wie vor für eine befristete hielt, wollte er Hannah das gewissenhafte und entsetzliche Protokoll ihrer Abwesenheit überreichen, und es sollte die Lücke zwischen dem Abschied und der Wiederkehr ausfüllen, so daß sich später das Ganze eines niemals abgerissenen Gesprächs wiederherstellen ließ. (W 82f.)

Für Schroubek gibt es, nachdem Hannah ihn verlassen hat, einen großen Riss auf der zeitlichen Linie, die er sich ohne Begleitung Hannahs nicht vorstellen kann. Sein Versuch, mit seinem „Protokoll ihrer Abwesenheit“ die große Lücke auf dieser Linie zu füllen, ist mit anderen Worten ein Versuch, eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen.

Ein anderes Maß im Schreibkonzept Schroubeks ist seine Ansicht über die Realität und der Umgang mit ihr im Text. Im ersten Teil in *Die Widmung* beobachtet der Erzähler im Zoologischen Garten, wie ein mongoloides Kind begeistert ist, als es sieht, wie sich eine Taube auf dem Kopf einer Giraffe niederlässt.<sup>265</sup> Das Kind möchte seine Mutter auf diese Szene aufmerksam machen, diese strickt aber mit gesenktem Kopf an einem Pullover weiter. Sie erklärt ihm nur das trockene Wissen, dass die Giraffe das höchste Tier auf Erden sei, worauf die Begeisterung aus dem Jungen weicht.<sup>266</sup> Durch diese Beobachtung kommt der Erzähler zur folgenden Einsicht, die auch auf die späteren Teile der ganzen Erzählung wirkt:

Die Minute des Behinderten hat ihn verständiger gemacht. Er sagte sich: „So geht es auch. So geht es nicht einmal schlecht. Wozu die vielen ziellosen Beobachtungen, das hastige Verständnis, das nach allen Seiten umherstreuende, wozu? Das eigentlich Sehenswerte wird doch immer nur als Bruchstück einer tiefen, mächtigen Typik auftauchen, die wir als Ganzes genauso schwer begreifen und festhalten können wie der Behinderte die Taube auf dem Giraffenkopf.“ (W 10)

---

<sup>265</sup> Vom Hofe und Pfaff interpretieren diese Szene als einen mythischen Moment, der von einem ‚normalen‘ Menschen nicht erkannt wird: „Die Taube ist in den Evangelien und namentlich im Bericht von der Taufe Jesu das Zeichen des Heiligen Geistes, dessen Erscheinen die Gotteskindschaft des Getauften bezeugt. Ein Liebesakt Gottes ereignet sich, der die Erlösung aus der Zeit versichert. So wird noch die kuriose Form des ‚höchsten Tieres auf Erden‘ zum emblematischen Bild einer hoch-reichenden Hoffnung und sehnstüchtigen Erwartung. Nichts dieser ‚Typik‘ teilt sich der Frau mit. Sie ist geschichtsvergessen. [...] Ihr Sehen ist wie ihr Wissen in der nichtigen Immanenz gefangen, für deren Beschränktheit sie eben aus diesem Grunde notwendig jegliches Gefühl verloren hat.“ Vom Hofe/ Pfaff, a. a. O., 110.

<sup>266</sup> Wie in anderen frühen Prosawerken von Strauß kann man auch in dieser kurzen Geschichte Motive erkennen, die in den Werken von Strauß immer wieder auftauchen. Die Mutter strickt an einem Kleid, was schon voraussagt, dass eine Begegnung mit etwas Geistreichem, Ursprünglichem sofort ‚bedeckt‘ werden wird. Dagegen ist es das mongoloide Kind, ein ‚Idiot‘ in der Gesellschaft, der den mythischen Moment sieht, den ‚normale‘ Menschen nicht erblicken können.

Der Erzähler nimmt sich vor, keine „ziellosten Beobachtungen“ zu machen, sondern sich auf das „eigentlich Sehenswerte“ zu konzentrieren. Dieses erscheint als ein kleines „Bruchstück“, zeitlich in einem kurzen Augenblick. In der ganzen Erzählung wird dieses Erkenntnis in ein grundlegendes Prinzip des Schreibens umgesetzt. In den beiden ersten Teilen insbesondere reihen sich kurze Texte, meistens Beobachtungen und Gedankenschilderungen, um die zeitliche Lücke zwischen Schroubek und Hannah zu füllen. Dieses Prinzip gilt auch für den dritten Teil, der nicht mehr von Schroubek, sondern aus der Außenperspektive geschildert wird. Während das Ende der Beziehung chronologisch dargestellt wird, wird die Handlung zuweilen durch Beobachtungen kurzer, geistreicher Bruchstücke unterbrochen.

Insbesondere zeigen einige ‚Bruchstücke‘, die in einer Reihe von Kurztexten im zweiten Teil der Erzählung beschrieben werden, wie sich die Denkfigur Schroubeks in Bezug auf die Realität und ihre Darstellung entwickelt hat. Diese Reihe beginnt mit einer Erfahrung des Protagonisten mit einem Magazin in seiner Kindheit. Er beschreibt folgendermaßen, wie dieses Magazin seine ersten Ansichten über die Realität beeinflusst hat:

Mit zehn oder elf kaufte ich eine Zeitlang regelmäßig bei der Zeitschriftenfrau, von der ich auch alle übrigen Comics bezog, ein Heftchen, das hieß ‚Der Späher‘. Im Gegensatz zu ‚Akim‘ oder ‚Sigurd‘, die mir selbstverständlich immer die liebsten waren, versuchte ‚Der Späher‘ im Kind die Entdeckungsfreude und vor allem den Realitätssinn auszubilden. Es war, von heute aus gesehen, ein Produkt jener böartigen Säuberkampagne, mit der man damals das kindliche Verlangen nach literarischer Obszönität verurteilen und uns von der Schundliteratur abbringen wollte; [...] Ich hatte nach etwa fünfzehn Heften genug von der Wirklichkeit gesehen und wollte wieder zurück in den freien Dschungel. (W 66f.)

Der Versuch des ‚Spähers‘, in den Kindern „den Realitätssinn auszubilden“, besteht darin, die Kinder zu einer möglichst allumfassenden Beobachtung der Welt zu bewegen. Sie sollen dem Verlag über bestimmte Themen möglichst seltene Erfahrungen mit bis ins Detail genauen Orts- und Zeitangaben schicken, um im Gegenzug kleine Preise zu bekommen. Dieser Erziehungsversuch scheitert. Schroubek zufolge haben viele Kinder mit ihren Angaben geschwindelt, was bedeutet, dass sie sich noch mehr von der Wirklichkeit entfernten als vor der Lektüre des Magazins.<sup>267</sup> Das Magazin stellte nach einer kurzen Zeit ein. Diese Erfahrung

---

<sup>267</sup> Die Farbgestaltung der jeweiligen Magazine signalisieren bereits die Unterschiede im Auffassungsvermögen der Realität. Während ‚Akim‘ und ‚Tarzan‘ in Farbdruck erschienen, enthielt ‚Der Späher‘ nur Schwarzweiß-Zeichnungen. Im gewissen Sinne stellten also ‚Akim‘ und ‚Tarzan‘ die Realität besser dar als ‚Der Späher‘. Es



aus seiner Kindheit brachte Schroubek dazu, dass er sich von einer realistischen Wahrnehmung der Welt distanzierte.<sup>268</sup>

Diese Haltung ist zusammen mit dem Zeitmaß einer der wichtigen Ausgangspunkte für das Schreibkonzept des Protagonisten. Demzufolge schreibt er seine Erlebnisse und andere Handlungen nicht einfach chronologisch nieder, sondern erzählt sie bewusst, wie oben festgestellt, in Bruchstücken.

Nachdem sich Schroubek vom Realitätssinn im Stil des ‚Spähers‘ distanziert hat, richtet er als Nächstes sein Interesse auf das Reale im unsichtbaren, unbewussten Bereich. Wie er dazu kommt und wie dieses Interesse auf ihn wirkte, schildert er folgendermaßen:

Das Reale erspähen blieb unbefriedigend. Um so größer meine Neugierde, als es einige Jahre später plötzlich hieß: das Reale demaskieren! Mit sechzehn las ich zum ersten Mal Bücher von Freud und machte dabei natürlich eine ungeheure Entdeckung; aber nichts von dem, was ich im Text über mich las und erkannte, konnte ich wirklich an mir selbst bestätigen; zwar erstarrten die Zeichen, mit denen ich eben noch spielte, zu bösen Anzeichen und Symptomen, die mich als Kranken entlarven wollten, aber ich glaubte damals ganz fest, daß mich die Erkenntnis der Neurose am sichersten vor ihr schützen würde. [...] Jetzt erst, da mir durch den Verlust von H. in allem Einhalt geboten wird, die Laufbahn sich zur Schlinge krümmt, das Unbewußte pausenlos vor sich hinplappern kann – ich weiß nicht, ob es auch gealtert ist? –, jetzt erst scheint auf einmal wirklich zuzutreffen, was einst in der Psychoanalyse geschrieben stand. Man willigt irgendwie enttäuscht in die Erkenntnisse von damals ein, findet sie endlich bestätigt durch eigene Anfälligkeiten und Leidensspuren – ohne je den Verdacht aufzugeben, daß das zu früh und erfahrungslos Gewußte selbst zu den Erregern der gegenwärtigen Krankheit gehört. (W 67f.)

Schroubek erkennt durch seine Erfahrung mit den Büchern von Freud eine erweiterte, alternative Wahrnehmung der Realität im Vergleich zum oberflächlichen Realismus des ‚Spähers‘. Zugleich nimmt er wahr, dass dieses Wissen sein Bewusstsein mit Krankhaftem verbunden hat. Dieses Krankhafte dringt so tief in Schroubek ein, dass er an einigen Stellen seiner Aufzeichnung positive Äußerungen über das Krankhafte niederschreibt. Zum Beispiel heißt es an einer Stelle:

---

mag auch ein Verweis sein, dass die Wirklichkeit zu vielfältig ist, um sie einfach in schwarz und weiß aufzufassen.

<sup>268</sup> Die Wirkung, die ‚Der Späher‘ bei ihm hinterlassen hatte, fasst Schroubek folgendermaßen zusammen: „Zum anderen kann ich kaum das Wort „Realismus“ aussprechen oder „realistische Methode“, ohne dabei als erste schreckhaft an die Wahrnehmungspflichten zu denken, die mit diesen unsinnigen und unsinnlichen Heftchen verbunden waren.“ (W 67)

Vielleicht wäre die Krankheit, entbunden vom Schmerz, der weitaus erstrebenswertere Körperzustand, der uns von der Existenz viel mehr spüren ließe, eine größere Fülle durch die sanfte, anregende Begleitung des Todes; während der Gesunde doch das Gefühl nie los wird, er bekomme nicht genug vom Leben. (W 31)

Diesem Kurztext nach soll die Krankheit eine tiefere Erkenntnis und eine erweiterte Wahrnehmung von sich und der Welt anbieten („von der Existenz viel mehr spüren ließe“) als das Gesunde. Tatsächlich verleiht die krankhafte Situation Schroubeks, der sich freiwillig fast gänzlich von der Außenwelt getrennt hat, ihm einen sensiblen Sinn, mit dessen Hilfe er die vielen Augenblicke, die er in seinem Manuskript darstellt, auffasst. Durch das Krankhafte gerät Schroubek in die Position eines Außenseiters, die, ähnlich wie der ‚Idiot‘<sup>269</sup>, im Schreibkonzept Strauß’ eine wichtige Voraussetzung für einen guten Dichter ist.<sup>270</sup> Zieht man aber in Betracht, dass Schroubeks wiederbelebtes Interesse für seine (krank gewordene) Innenwelt mit der Trennung von Hannah beginnt, klingen seine Aussagen wie das obige Zitat nach Selbstmitleid oder einer Rechtfertigung seines Zustands. Das Schreiben, das zum Zweck einer Wiedervereinigung mit Hannah dienen soll, verliert sein eigentliches Ziel, wie man an der folgenden Selbstdiagnose Schroubeks erkennen kann:

Trauer, Widerlager der Schrift. Sie bewegt sich nicht. Irgendwann vielleicht löst sie sich sanft in nichts auf, und von einem Tag zum anderen, plötzlich, stehe ich trauerlos da. Was dann? Fürchterliche Erlösung. (W 27)

Die Trauer, Hannah verloren zu haben, erschüttert den Protagonisten so tief, dass er nicht mehr fähig ist, ein normales Leben zu führen. Diese Trauer und sein (auch gewissermaßen selbst erzeugtes) Leiden sind es, die Schroubeks Schreiben ermöglichen. So gerät er in einem gewissen Widerspruch. Einerseits möchte er einen Neubeginn mit Hannah, was eine Erlösung von seinen Qualen und ein Ende seines Schreibens bedeuten würde. Andererseits sieht Schroubek ein, dass er sich vor einer solchen Erlösung fürchtet („Fürchterliche Erlösung“). Er hat also auch den Wunsch, in seiner krankhaften Welt aus Liebesleid weiterhin verschlossen gegen die Außenwelt zu bleiben. In seiner widersprüchlichen Situation kann Schroubek sich nicht eindeutig für einen Ausweg entscheiden. Er reagiert folgendermaßen:

---

<sup>269</sup> Siehe dazu: I-1-1.3.

<sup>270</sup> Siehe dazu: I-2-2.2-2.2.1.

Viel Digression auf meinen Blättern. Tut mir wohl. Die richtige Sammlung für H. Alle Form muß ans Ziellose gelangen. Schluß mit dem Ende! Ohne Ziel: Fernsehen, Zerstäuber, Mischmasch, Abweichung in sich selbst, lebensecht. Nur H. ist ein Ziel, nicht der Tod. (W 69)

Diese Stelle zeigt besonders gut, in welchem diffusen Zustand Schroubeks Innenwelt geraten ist. Er selbst merkt, dass seine wichtigen ‚Bruchstücke‘ aus dem Leben, die ihn und Hannah wieder verbinden sollen, zu einer „Digression“ geworden sind. Zugleich gesteht er, dass diese Abschweifungen ihm wohltun. Zwar behauptet Schroubek, dass er weiter an seinem ursprünglichen Ziel festhält, durch sein Schreiben Hannah zu erreichen („Nur H. ist ein Ziel“), entscheidet aber, orientierungslos zu schreiben, was für das Erreichen eines Ziels widersprüchlich ist. Einzelne ‚Bruchstücke‘, die wirklich wichtigen Momente im Leben, zu beobachten und sie zu beschreiben war das ursprüngliche Schreibkonzept Schroubeks (und auch des Autors in vielen seiner Werke). Diese ‚Bruchstücke‘ scheinen auf dem ersten Blick voneinander inhaltlich unabhängig zu sein. Sie sind aber nicht ‚ohne Ziel‘ aneinandergereiht, weil sie in demselben Kontext verbunden sind, auf das Mythische zu verweisen. Geht dieses Konzept verloren, wird das Geschriebene zu unendlichen Wiederholungen von „lebensecht“ erscheinendem „Mischmasch“. <sup>271</sup> Dementsprechend gewinnen im später folgenden Teil „Fernsehen“ und „Abweichung in sich selbst“ einen immer größeren Anteil in Schroubeks Alltag, sodass sein Leben immer mehr an ihm vorbei ins Ziellose flutet.

Obwohl Schroubek in diesem Kurztext behauptet, dass der Tod nicht das Ziel sei, fallen in *Die Widmung* viele Stellen auf, die einen starken Bezug zu etwas Totem, nicht Lebendigem haben. Zu Beginn seiner Aufzeichnung bestreitet Schroubek eine solche Neigung in sich. So schreibt er z. B. in einem Kurztext folgendermaßen:

Man glaubt allgemein, daß der Mensch kein spezifisches Gefühl für die Liebestrennung besitzt; daß der Schmerz des Verlassenen letztlich nicht zu unterscheiden weiß, ob die Geliebte gestorben oder nur in neue Lebensumstände übergewechselt sei. So hat man die Trennung „einen Tod

---

<sup>271</sup> Der Zustand Schroubeks kurz vor dem Ende der Erzählung ist bezeichnend für ein solches Schreiben: „Zu Hause kam, allmählich, in kleinen Stößen, die Unruhe wieder, die er von früher kannte. Er stellte das Fernsehen an und setzte sich an den Schreibtisch. Nun packte er sein Manuskript aus und bedeckte es mit einem neuen leeren Bogen. Er begann mit den Worten: „Ich bin noch nicht ganz am Ziel...“ Das strich er wieder aus, denn so ließ sich nicht an das Voranstehende anknüpfen.“ (W 114) Schroubek möchte immer noch ein Ziel erreichen und versucht es mit einer Wiederholung seines ganzen Schreibens. Aber das „noch nicht ganz“ nach all den Erfahrungen der ganzen Erzählung deutet an, dass dieses Ziel ins Unendliche, Unerreichbare verschoben worden ist. Der Abbruch seines Versuchs zeigt, dass Schroubek selber bemerkt, wie sein Schreiben keine Fortsetzung, sondern nur eine Wiederholung seiner früheren Bemühungen geworden ist.

mitten im Leben“ genannt. Ich weiß nicht, ob das stimmt oder ob es doch nur ungefähr und metaphorisch stimmt, wie so manches in der Begriffswelt der Psychoanalyse. Ich weiß hingegen ganz sicher, daß ich hier keine Blätter für H. füllen würde, wenn ich wüßte, daß sie nicht mehr am Leben sei. Ich schreibe ja nicht ihr Andenken. Ich überbrücke eine gefährliche Unterbrechung unseres Gesprächs. Wüßte ich, wo sie steckt, bekäme sie alles in Dutzend Briefen zugeschickt. Ich will sie wiederhaben! (W 30)

Schon vom Beginn des Kurztexts fällt eine starke Verbindung zwischen der Situation Schroubeks und dem Toten auf. Zunächst lässt er es auf sich ruhen, ob es für den Verlassenen eigentlich das Gleiche ist, dass die Partnerin gestorben ist oder sie ihn nur verlassen hat. Für sich behauptet Schroubek, dass es ein Unterschied ist, und dass er mit seinem Schreiben nur die wirklich lebendige Hannah erreichen will. Die Wahrhaftigkeit dieser Behauptung ist aber stark zu bezweifeln, wenn man auf den letzten Kurztext vor dem obigen Zitat schaut, denn darin schreibt Schroubek selber, dass er einen „Urlaub zum Erinnern“ (W 29) braucht, und dass er „sich mit einer Abwesenden vermählt“ (W 29) hat. Sein Schreiben richtet sich also gewissermaßen nicht an die Hannah, die er in der Zukunft wiedergewinnen möchte, sondern der Hannah der Vergangenheit, an die er sich erinnert. So ist diese Tendenz eine Art Steigerung der Anhänglichkeit des Protagonisten an seinen krankhaften, leidenden Zustand, weshalb er z. B. in einem Kurztext über sein Streben nach Hannah folgendermaßen schreibt:

Richard-ohne-Leben ist eine komische Figur. Ja, aber diese Komik ist nur der schützende Äther, der den Schmerz frisch erhält. Wäre ich nicht seltsam geworden, dann entweder geschäftig oder apathisch. Ich hätte H. vergessen. Nun, sie ist fort, und ich verehere sie. Mich ihr zu nähern, findet nicht mehr seine Grenze an ihrem Körper, im Zimmer nebenan. Meine Schrift läuft ihr auf der Asymptote nach. (W 61f.)

Auch in diesem Kurztext beschreibt Schroubek seinen Zustand als schmerzhaft und „seltsam“, also nicht normal. Er hat diesen Zustand gewählt, um Hannah nicht zu vergessen. Es fällt aber auf, dass er sich als „Richard-ohne-Leben“ bezeichnet. Es kann zunächst ein Verweis sein, dass Schroubek kein normales Leben mehr führen kann. Aber wörtlich genommen ist diese Bezeichnung zugleich ein Verweis auf einen Toten, der seine Lebendigkeit verloren hat. Auch die Hannah, nach der er strebt, ist zumindest in diesem Kurztext nicht mehr die wirkliche Hannah, sondern eine Art Ideal von ihr, das nicht wirklich lebt. Die Bezeichnung „Asymptote“ kann in dem Sinne auch ein verstecktes Wortspiel sein, dass auf den leblosen

Charakter dieser idealen Hannah verweist. Das könnte wiederum eine Erklärung dafür sein, warum der Protagonist in fast allen Kurztexten Hannah mit einem abgekürzten Buchstaben ‚H‘ bezeichnet. In seinem widersprüchlichen Versuch, durch das Schreiben seine Leiden zu genießen und zugleich sich von ihnen zu befreien, hat Schroubek sich ein unerreichbares, lebloses Ziel gesetzt.<sup>272</sup>

Zum anderen macht Schroubek schon sehr früh Erfahrungen mit leblosen Dingen. Im ersten Teil der Erzählung wird eine Szene aus der Kindheit des Protagonisten folgendermaßen beschrieben:

Das erste Wort, das er deutlich schreiben kann, ohne Lücken zwischen den Buchstaben, ist Richard, der eigene Name. Als es fertig ist, bringt er es den Eltern und sie legen es in die Mappe ein, in der schon sein erster Zahn, seine ersten Haare, seine ersten Fingernägel aufbewahrt werden. Sie legen seine Schrift zu den ausgeschiedenen und leblosen Dingen seines Körpers, die sie für ihn sammeln wollen. (W 13f.)

Die erste Schrift Schroubeks wird zu anderen leblosen Teilen seines Körpers eingeordnet. Dass diese erste Schrift sogar sein Name ist, ist ein Verweis für die existenzielle Nähe des Protagonisten zum Leblosen. Es klingt fast, als wäre Schroubek zum Leblosen prädestiniert. Aber ausschließlich negativ ist das Verhältnis zwischen ihm und der Schrift doch nicht. Denn an einer anderen Stelle schreibt der Protagonist über seine Handschrift folgendermaßen:

Ich schäme mich, es zu erzählen. Ich schäme mich meiner Handschrift. Sie zeigt mich in voller GeistesblöÙe. In der Schrift bin ich nackter als ausgezogen. Kein Bein, kein Atem, kein Kleid, kein Ton. Weder Stimme noch Abglanz. Alles ausgeräumt. Statt dessen die ganze Fülle eines Menschen, verschrumpelt und verwachsen, in seinem Krickelkrakel. Seine Zeilen sind sein Rest und seine Vermehrung. Die Unebenheit zwischen Minenaufstrich und blankem Papier, minimal und den Fingerkuppen eines Blinden kaum ertastbar, bildet die letzte Proportion, die noch einmal den ganzen Kerl umfaßt. (W 17f.)

---

<sup>272</sup> Ein anderer Kurztext beschreibt die Vorliebe Schroubeks für das Tote noch ausführlicher. Die kurze Erwähnung der Tarzanhefte aus seiner Kindheit verweist auf seine frühere Stufe der Realitätswahrnehmung. Das Sexuelle entspricht der Psychoanalyse, die den Protagonisten stark beeinflusst hat. Der Kurztext lautet folgendermaßen: „Wieviel tote Dinge haben sich mir im Laufe der Jahre in sexuell erregende verwandelt. Am stärksten aber blieb in Erinnerung: das Suchtverlangen nach dem Duft und dem Farbdruck meiner Tarzanhefte; später etwas geringer, die Sucht, Kristalle hinter Gittern oder Glasschirmen anzufassen und Marmorstatuen mit der Zunge zu berühren. Heute, remythisiert und gehört wie ich bin, empfinde ich, daß der Sexus überhaupt aus den Statuen kommt. Nach ihnen hat man den nackten Menschen geschaffen, er war nicht zuvor. Vor dem unbelebten Körper gab es keinen Sexus.“ (W 88)

Schroubek glaubt, dass sich sein Geist in seiner Handschrift widerspiegelt. Er schämt sich deswegen, weil er glaubt, dass er als Mensch nichts hat, was er stolz vorzeigen könnte. Aber andererseits bietet ihm die Schrift die Gelegenheit, sich selbst ohne jegliche Hindernisse zu zeigen („nackter als ausgezogen“, „die ganze Fülle eines Menschen“). Wenn Schroubek also sich selbst mit etwas füllen und seine krankhafte, leblose Neigung überwinden könnte, würden sich seine Schrift und sein Schreiben auf eine natürliche Weise zum Positiven verändern. Während der gesamten Erzählung findet aber eine solche Verwandlung nicht statt. Dem Ende seiner Aufzeichnung nahe, fasst der Protagonist sein Schreiben und sein Leben folgendermaßen zusammen:

Soviel Vorgang, soviel Lauf der Schrift, nur um sich in einer ausweglosen Lage ein bißchen Bewegung zu verschaffen...

Und das war alles?

Was ist aus dem Kind geworden, das vor dem ersten Wort, das es selber schrieb, die Flucht ergriff, von seinem Erstgeschriebenen mit Entsetzen abließ und sich nicht bereit fand, es fortzuführen? Meine Güte, ein Buchhändler ist dann aus ihm geworden. [...] Bis ihn ein Liebesunglück aus seinem Beruf und dem Umlauf der Bücher herausschleuderte und so weit zurück schickte, daß er sich zuletzt vor seinem erstgeschriebenen und einst aufgegebenen Wort wiederfand und nun, gierig und mühsam, alles versuchte, daran anzuknüpfen, es endlich fortzusetzen. (W 92f.)

Schroubek überprüft sein Schreiben und stellt fest, dass er trotz seines verzweiferten Versuchs, durch das Schreiben in seiner Krise des Lebens „ein bißchen Bewegung zu schaffen“, kaum weitergekommen ist als bis zu seiner Kindheit. Damals flüchtete er (wahrscheinlich unbewusst) vor „seinem Erstgeschriebenen mit Entsetzen“, bis er nach der Trennung von Hannah, mit Schamgefühl, wieder an seinem früheren Schreiben anknüpft. Obwohl Schroubek einigermaßen versucht, ein anderes Schreibkonzept als sein krankhaftes und lebloses Schreiben zu finden, muss er gegen Ende des zweiten Teils sich eingestehen, dass sein Schreiben an die Grenze gelangt ist.<sup>273</sup>

Das Hauptproblem in Schroubeks Schreiben ist, dass es nicht wirklich für Hannah

---

<sup>273</sup> Er macht folgendes Geständnis: „Merke wohl, wie meine kühne und festliche Trauer zu Ende geht und eine kleinbürgerliche Schrumpfmelancholie übrigbleibt. Vielleicht sollte ich zugeben, daß ich meine Leidensfähigkeit überschätzt habe.“ (W 93f.)

geschrieben ist. Er gibt sie als Grund des Schreibens an und mag selbst daran glauben, aber aus einer anderen Sicht kann man einen tiefer liegenden Grund entdecken. Drei Kurztexte im zweiten Teil, die in einem engen Kontext stehen, lassen das erkennen. Im ersten Kurztext stellt der Erzähler fest, dass sein Gedächtnis für H.s Stimme und Sprechen eine Reihe von Sätzen erzeugt, „die nie von H. zu hören waren und doch ganz unverwechselbar aus ihrer Art zu sprechen hervorgegangen sind“ (W 86). Dieser Kurztext führt damit ein, dass die Darstellungen in den folgenden Kurztexten möglicher Weise die Gedanken Hannahs beschreiben.<sup>274</sup> Dementsprechend tritt im zweiten und dritten Kurztext eine weibliche Figur auf, die „ihren verlorenen Freund“ (W 86) beim Baden beobachtet. Der Freund leidet an schweren Hautkrankheiten, weshalb er immer lange badet. Dabei bemerkt die weibliche Figur, dass das Baden für ihren Freund ein fast instinktiver Akt ist. Sie vergleicht die Tat mit der einer Katze, die sich, „unter Lust und Zwang, immer nach demselben Schema säubert“ (W 86). Was die weibliche Figur von diesem Instinkt hält, erläutert der dritte Kurztext ausführlicher:

Sie schloß die Badezimmertür. Er hatte nicht einmal gemerkt, daß sie ihm lange zuschaute! Sonderbares Haustier, dachte sie, ein Ungetüm der Selbstbefingerung. Mir scheint, das ist das Ende der fröhlichen Eigenliebe... er gefällt sich nicht mehr, und so wird er mir nicht mehr gefallen – oder war etwa ich die erste in der Reihenfolge? Sein Körper zeigt sich übersät mit onanistischen Ornamenten und Wunden. Ist es nicht eine Abart von Selbstgenuß, sich so zu betupfen, zu bestreichen? Aber vielleicht ist es auch gerade umgekehrt: die Ekzeme, die trockene und die nässende Haut, - Berührungsmangelschäden, so als wär' ich ihm nicht nah genug? Was also in Wahrheit? Weist er mich ab oder schreit er nach mir, in dieser tierischen Stummheit? Wie soll ich mir bloß die vielen häßlichen Zeichen deuten?! (W 87)

Mit deutlichen Worten wie „Selbstbefingerung“ oder „Selbstgenuß“ verurteilt die weibliche Figur das Baden ihres ehemaligen Freundes als eine „Eigenliebe“. Aber nicht nur das Baden, sondern auch sein Körper hat einen narzisstischen Aspekt („Sein Körper zeigt sich mit

---

<sup>274</sup> Ein anderer Kurztext am Anfang des zweiten Teils ist ein versteckter Hinweis auf diese Stelle. Er erzählt von einem ehemaligen Schriftsteller, der die Briefe seiner Frau, die ihn verlassen hatte, kopiert. Dieses „radikale und liebeskranke Werk“ (W 18) des Schriftstellers geht sogar so weit, dass er sich beim Kopieren zuerst die Schrift seiner Frau, dann die Bewegung ihres Körpers, und „schließlich die Bewegung ihres Denkens und Fühlens“ (W 18) einverleibt. Infolgedessen kann der Schriftsteller das Original und die Kopie nicht mehr voneinander unterscheiden, wodurch er seine Frau „eigentlich verloren hatte“ (W 18). Ähnlich ergeht es dem Erzähler der drei Kurztexte. Wie der Schriftsteller ist er durch sein beharrliches Schreiben nun in der Lage, die Gedanken seiner Partnerin, die ihn verlassen hat, zu verfolgen. Dadurch steht der Erzähler ebenso kurz davor, H. endgültig zu verlieren, wie der zweite und der dritte Kurztext andeuten.

onanistischen Ornamenten und Wunden“). Die Wunden, „die vielen häßlichen Zeichen“ auf der Haut, bezeichnet die weibliche Figur als etwas, das wie ein Text, der schwer zu entziffern ist, gedeutet werden muss.<sup>275</sup> Also verweisen Baden und der Körper jeweils auf ein narzisstisches Schreiben und einen Text der Eigenliebe. Geht man davon aus, dass die weibliche Figur stellvertretend für Hannah spricht und der ehemalige Freund auf Schroubek verweist, sind die drei Kurztexte eine Antwort auf die Frage, warum Schroubeks Schreiben Hannah nicht zu ihm zurückbringen kann. Sein Schreiben und seine ganze Aufzeichnung waren Produkte einer instinktiven Eigenliebe.<sup>276</sup> Warum diese Tatsache ein großes Hindernis für das Ziel Schroubeks ist, durch sein Schreiben Hannah zu erreichen, zeigt eine Stelle in Barthes' *Die Lust am Text*. Er schreibt folgendermaßen:

Der Text, den ihr schreibt, muß mir beweisen, *daß er mich begehrt*. Dieser Beweis existiert: es ist das Schreiben. Das Schreiben ist dies: die Wissenschaft von der Wollust der Sprache, ihr Kamasutra (für diese Wissenschaft gibt es nur ein Lehrbuch: das Schreiben selbst).<sup>277</sup>

Barthes erklärt, dass das Begehren die essenzielle Bedingung ist, um eine Beziehung zwischen dem Text und dem Leser aufzubauen. Dieses Begehren ist das Begehren des Autors, der durch das Schreiben den Leser erreichen möchte. Um dieses Begehren zu erfüllen, muss das Schreiben einen Austausch zwischen dem Autor und dem Leser als Ziel setzen, der zu einer Erweiterung der Grenzen des Textes führt.<sup>278</sup> Ein Text wie der von Schroubek, der aus Eigenliebe entstanden ist, zielt nicht wirklich auf das Erreichen Hannahs, der scheinbaren Adressatin. Ein solcher Text ist in sich abgeschlossen und kann die Leser nicht erreichen. Infolgedessen findet ein richtiger Austausch zwischen dem Autor und dem Leser nicht statt. Dementsprechend gibt es auch keine Weiterentwicklung des Textes. In diesem Sinne deutet auch Arend diese Passage:

Die *Widmung* beleuchtet ein Thema, mit dem jeder Schriftsteller konfrontiert ist, nämlich das Problem, dass sein Geschriebenes nur in Bezug auf ein Publikum, auf einen Leser oder eine

---

<sup>275</sup> Diese Idee entspricht dem Inhalt von Barthes' *Die Lust am Text*, wo er den Text mit dem (erotischen) Körper verglich.

<sup>276</sup> Auf eine ähnliche Weise fasst Rothmann das Scheitern von Schroubeks Schreiben zusammen: „Doch die Äußerung seines Leides mißbrät Schroubek zur Entäußerung desselben. Die als Beschwörung und Bewahrung gemeinte Beschreibung seines Kammers objektivierte diesen nicht im Text, sondern trägt ihn ab und verschleißt ihn. Denn Schroubeks Schreiben zielt letztlich nicht auf den Preis und die Verherrlichung seiner Geliebten, sondern auf die Feier des eigenen Leidens.“ Rothmann, a. a. O., S. 342.

<sup>277</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 12.

<sup>278</sup> Siehe dazu: die Erläuterung des Wollust-Begriffs bei Barthes in III-1-1.2.



Leserin, eine Rolle spielen kann und dass der Schreibende sich in gewisser Weise neben sich selbst stellt, indem er ein Buch an einen Lesenden weitergibt. Einen Teil hat er von sich selbst an die Öffentlichkeit weitergegeben, der dann zum reinen Material wird, über das er keine Kontrolle mehr hat, das jetzt den anderen gehört, denen er es gewidmet hat. Eine Widmung ist auch eine Schenkung, die man an andere weitergibt. In diesem Text wird eine Seite der Kunst thematisiert, die ihren Öffentlichkeitscharakter in den Mittelpunkt stellt und die Probleme, die sich für den Dichter daraus ergeben. Einerseits dient das Schreiben dem Rückzug ins eigene Ich, andererseits braucht sie die Wahrnehmung von außen.<sup>279</sup>

In diesem Sinne kann man die Beziehung zwischen Schroubek und Hannah mit der Beziehung zwischen einem Autor und dem Leser vergleichen. Obwohl Schroubek seine Aufzeichnung Hannah widmet, ist er bis zum Ende der Erzählung nicht wirklich bereit, seinen Text loszulassen. So dient sein Manuskript zum Schluss nur als ein Werkzeug für einen „Rückzug ins eigene Ich“.

In den obigen drei Kurztexten gibt es einen weiteren Aspekt, der auch in anderen Teilen in *Die Widmung* eine wichtige Rolle spielt. Es ist der Kontrast zwischen Stimme und Stummheit. Die Stimme und die Stummheit zusammen stellen in der Erzählung Ähnliches dar wie das Motiv des narzisstischen Schreibens und scheint es zu ergänzen. Im ersten Kurztext ist es die Stimme H.s aus dem Gedächtnis des Erzählers, die seine Vorstellung von H.s Beobachtung erzeugt. Ein gewisses Begehren nach ihr ist also vorhanden, das aber nur aus dem Gedächtnis des Erzählers stammt und das sich nur der Vergangenheit zuwendet. Dementsprechend bleibt der ehemalige Freund der weiblichen Figur im zweiten und im dritten Kurztext fortwährend stumm. Er geht in sein Bad „ohne ein Wort zu verlieren“ (W 86), er vollzieht seine Kur „stumm und ohne Kommentar“ (W 86). Obwohl die weibliche Figur das Baden ihres ehemaligen Freundes als Eigenliebe versteht, irritiert sie diese Stummheit so sehr, dass sie vermutet, die Hautkrankheiten können „Berührungsmangelschäden“ (W 87) sein. Ratlos muss sie sich selbst fragen: „Weist er mich ab oder schreit er nach mir, in dieser tierischen Stummheit?“ (W 87) Die weibliche Figur (oder der Leser) ist sich unsicher, ob der Freund (oder der Text, oder der Autor) sie wirklich begehrt. Die Stimme, das Hören entsprechen also dem Begehren, der Wollust im Sinne Barthes', während die Stummheit dem Mangel von diesen beiden entspricht.<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Arend: Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994, a. a. O., S. 37.

<sup>280</sup> Ein anderes Beispiel für die Parallelen zwischen den Motiven des Schreibens und der Stimme gibt es am Anfang des zweiten Teils der Erzählung. Als der Erzähler gesteht, dass er sich über seine Handschrift schämt,

Die Stimme und die Stummheit ergänzen nicht nur das Thema des Schreibens. Sie verweisen auch auf das Thema der menschlichen Beziehungen der Gegenwart. So macht der Erzähler etwa in der folgenden Stelle auf diesen Zusammenhang aufmerksam:

Wir hören die eigene Stimme nicht richtig. Für unser Ohr ist es, als käme sie nie ganz nach draußen. Während wir doch die Stimme eines anderen Menschen als wirkliche Äußerung, als sein Äußerstes und als Zeichen seiner ursprünglichen Freiheit vernehmen. Wir sind darauf angewiesen, gehört zu werden. (W 75)

Allein kann man die eigene Stimme nicht vollständig richtig auffassen, weshalb die Existenz eines Anderen notwendig ist. Der Andere ist es, der, ähnlich wie beim Motiv des Schreibens, die eigene Stimme vervollständigt. Im Dante-Zitat<sup>281</sup> zeigt sich, dass es noch besser ist, wenn dieser Andere ein Künstler ist. Wie in den früheren Zeiten ist der Dichter immer noch imstande, die undeutlichen Stimmen der Apathischen der heutigen Gesellschaft zu hören. Aber ebenso wie Schroubek, der beim Schreiben sein Ziel verliert, verlieren in der Gegenwart selbst die Künstler ihre Stimmen. Das ähnelt der Episode vom alten Sänger am Ende der Erzählung.<sup>282</sup> Also ist auch in diesem Thema das typische Schwanken des Textes zu sehen: Einerseits gesteht der Text zu, dass für eine Selbsterkenntnis eine gewisse Beziehung zum anderen notwendig ist. Andererseits gibt es diese wirklich begabten Anderen nur selten.

Aufgrund ähnlicher Konstellationen zwischen den jeweiligen Motiven entsteht eine assoziative Verbindung zwischen ihnen: das Schreiben – die Stimme – die Kunst – menschliche Beziehungen. Das ursprüngliche Ziel Schroubeks, Hannah durch sein Schreiben zu erreichen, ist deshalb gewissermaßen auch das Ziel anderer Motive. Dieses Ziel, Hannah, steht in *Die Widmung* für das Mythische. Es gibt mehrere versteckte Hinweise, die auf diese Tatsache verweisen. So ruft Hannah Schroubek drei Mal (eine Zahl, die in Märchen und Mythen eine besonders wichtige Bedeutung hat) per Telefon an. Sie ist es, die einseitig durch ihre Stimme eine große Wirkung auf Andere ausüben kann.<sup>283</sup> Auch der Ort des Wiedersehens verleiht ihr einen mythischen Charakter. Der Name der Kneipe, Erntedank, ist zugleich von seiner eigentlichen Bedeutung her eine religiöse Veranstaltung, in welcher die Gläubigen Gott oder Göttern für die Ernte danken. Oft wird ein Teil der Ernte als Dankopfer dargebracht. Der

---

klagt er u. a., dass in seiner Schrift keine Stimme vorhanden sei. Diese Aussage zeigt, dass der Erzähler unfähig ist, durch sein Schreiben andere Menschen zu erreichen, wie man es mit der Stimme hätte tun können.

<sup>281</sup> Siehe dazu: S. 179.

<sup>282</sup> Siehe II-2.

<sup>283</sup> Zur Bedeutung und Wirkung der Telefonanrufe in den Werken von Strauß siehe: II-1-1.2.

Name des Ortes kann also ein Verweis darauf sein, dass das Wiedersehen von Schroubek und Hannah eine Art Abrechnung der Ernte, des ganzen Schreibens von Schroubek, ist. Noch ein weiterer Hinweis auf Hannahs mythischen Charakter ist das folgende Gespräch zwischen Schroubek und Fritz, einem anderen ehemaligen Bekannten Hannahs:

„Ihre Güte“, sagte er [Fritz], „ihre unendliche Güte.“ Er zündete sich eine Zigarette an und sagte: „Ihre Güte und ihre Fein-glied-rig-keit!“ [...] Er lehnte sich zurück und fragte fassungslos: „Was ist sie nur für ein Mensch? Was für ein Wesen ist sie?“

Richard hätte wirklich nicht antworten müssen, sagte aber aus Versehen: „Ich weiß es nicht“, und es klang so, als stimme er in des anderen Ratlosigkeit ein. Also setzte Fritz mit gezielten bohrenden Fragen nach: „Wer ist sie? Sagen Sie mir das! Warum ist sie so unfäßbar? Wie kann ein Mensch aus so vielen Widersprüchen bestehen? Wie war sie denn früher? [...]“ (W 38f.)

Die Worte von Fritz bezeichnen Hannah als ein fast höheres Wesen als normale Menschen. Dass Schroubek der Einschätzung von Fritz zustimmt, macht Hannah zu einer rätselhaften Figur, die man mit menschlicher Auffassung nicht verstehen kann. Zum einen scheinen die Worte von Fritz eine übertriebene Lobrede eines jungen Schuldieners zu sein, der Drogen eingenommen hat, besonders dann, wenn später im dritten Teil die verkommene Gestalt Hannahs als „verschmutzt und abgemagert, abgerissen und bis zur Selbstvertuschung unansehnlich“ (W 108) dargestellt wird. Zum anderen ist es nicht selten, dass in den Werken von Strauß mythische Figuren ein erbärmliches oder abstoßendes Aussehen haben. Sie haben in der Gesellschaft der Gegenwart ihren früheren Glanz verloren und tragen höchstens nur kleine Spuren ihrer ursprünglichen Gestalten (z. B. die ‚Stinkfee‘ in *Rumor*). Dementsprechend zeigt auch Hannah plötzlich eine andere Gestalt, als sie sich von Schroubek verabschiedet: „Ihn sah, nach dem Augenaufschlag, eine ganz andere an, seine wiedergekehrte Frau.“ (W 112) Weil Hannah die Aufzeichnung Schroubeks nicht annimmt, kann man davon ausgehen, dass Schroubeks Art und Weise des Schreibens eine ungeeignete Methode ist, das Mythische zu erreichen. In seinem früheren Werk *Theorie der Drohung* zeigt Strauß dagegen einen anderen Versuch des Schreibens, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll.

Zum Schluss sollte erwähnt werden, dass *Die Widmung* trotz Schroubeks Scheitern dem Schreiben immer noch ein hohes Potenzial zurechnet. In der oben erwähnten Episode des

alten Sängers am Schluss der Erzählung<sup>284</sup> singt der Sänger lippensynchron in einer Liveübertragung im Fernsehen. Die Kratzer auf der alten Platte sind deutlich zu hören, und als die Kamera eine Großaufnahme versucht, murmelt der Sänger Flüche, weshalb sie gleich zurückspringt. Das neue Medium der Gegenwart versucht das Hören und Sehen der Zuschauer zu täuschen, um einen Schein der Wirklichkeit zu produzieren, was ihm in diesem Kurztext nicht gelingt. Auch kann das Fernsehen nicht die schönen Gefühle und Erinnerungen der Vergangenheit wiederbeleben. Dagegen wagt es die Literatur, diese Handlung darzustellen, ohne vor der Zuschauerquote zurückzuschrecken. Sie kann auch zeigen, dass im Kopf des alten Sängers „die Erinnerung in großen Tönen sang“ (W 114). Die Literatur hat also immer noch die Macht, nicht nur die oberflächliche, sondern auch eine tiefer liegende Wirklichkeit zu entdecken und zu vermitteln.

## 2.2 Der bedrohte Autor - *Theorie der Drohung*

In *Theorie der Drohung* (1975), erschienen in demselben Band wie *Marlenes Schwester*, wird die Handlung aus der Sicht eines Ich-Erzählers geschildert. Die Struktur der Erzählung sieht auf dem ersten Blick ziemlich einfach aus. In sechs Kapitel eingeteilt, stellt die Geschichte überwiegend chronologisch dar, wie der Erzähler in einer psychiatrischen Klinik auf eine rätselhafte Frau namens Lea trifft, wie er mit ihr zusammenwohnt und sich dem Schreiben widmet, schließlich wie am Ende seine Identität durch die Leas ausgetauscht wird. Die Erzählung scheint also eine Art Fantasiegeschichte zu sein, die die verschiedenen Schwierigkeiten und Ängste eines Autors beim Schreiben schildert, der sich so sehr in sein Schreibobjekt vertieft, bis er letztlich seine Identität verliert. Tatsächlich ist die Erzählung aber komplizierter strukturiert. So gibt es mehrere Stellen, oft in den Einführungen der jeweiligen Kapitel, die nicht in die chronologische Zeitfolge der ganzen Erzählung passen. Meistens sehen diese Stellen wie Rückblenden des Erzählers aus, aber einige unter ihnen schließen die Möglichkeit nicht aus, etwas zu erzählen, das unabhängig von der Haupthandlung ein eigenes Thema entfaltet. Diese zeitlichen und inhaltlichen Abweichungen lassen es nicht zu, die *Theorie der Drohung* als nur eine einfache Erzählung im realistischen Stil wahrzunehmen. Dazu kommt noch, dass an mehreren Stellen verschiedene Widersprüche zusammentreffen. Im Hinblick auf die Hauptthemen, den Autor und das Schreiben, erschafft die vielfältige Deutungsmöglichkeit anderer Themen eine direkte Verbindung zum Leser. Die folgende Einführung des ersten Kapitels ist ein Beispiel, wie das verworrene Gemisch der

---

<sup>284</sup> Siehe dazu: II-2.

Themen auch den Leser in die Sphäre des Textes hineinzieht:

Aufgewacht aus tiefem Lesen, vom unruhigen Rhythmus der Zeilen zum Reden gebracht, der Mund halb noch im Dunkeln, so wendet sich nun das wieder aufgenommene Selbstgespräch dem ersten Kalendertag des Winters zu. Es beginnt mit dem dichten Verblassen meiner täglichen Landschaft, nach einem schweren Schneefall, pünktlich zufällig, schon in den frühen Morgenstunden. Mein einziger Ausgehweg, mein unentbehrlicher Waldhorizont, ohne den ich nicht weiß, wo ich hier bin, alles spurlos verschwunden, und stattdessen aufgeschüttet ein offenes weißes stumpfes Nichts, als sei eines meiner immerleeren Blätter vom Schreibtisch aufgeflattert und habe sich, zu meinem Spott, grenzenlos über die Gegend gedehnt. Das eigene Ungeschriebene und die unüberblickbare Gesichtslosigkeit der Natur bildeten sich unzertrennlich ineinander ab und erhoben sich zu einunderselben übermenschlichen Aufgabe des erschöpften Autors.

Durch den Schnee auf den nackten Ohren dringt von draußen kein Geräusch mehr zu dir. Was jetzt noch laut ist, bist allein du selbst. Du hörst es, wenn deine Augen sich schließen. Um ein einziges Geräusch aus der Ferne zu vernehmen, mußt du wohl zu Bett gehen und den Lärm im Traum erhoffen. (TD 43)

Schon der erste Satz der Einführung kündigt an, dass in der Erzählung mehrere Widersprüche zusammentreffen werden. Normalerweise kann man nur lesen, wenn man wach ist. „Aufgewacht aus dem Lesen“ verbindet das Lesen (eines Textes, oder den Text selbst) aber mit dem Schlaf. Den „Zeilen“, dem Geschriebenen, wird die Fähigkeit zugeschrieben, Geräusche zu erzeugen („Rhythmus“). Am Ende der Einführung heißt es, dass „von draußen kein Geräusch“ eindringen wird. Um etwas zu hören, muss man sich vom Sehen abwenden („Du hörst es, wenn deine Augen sich schließen“) und in sich selbst, in die Sphäre des Schlafs, des Traumes begeben. Da vorher darauf verwiesen wurde, dass der Schlaf ein Bereich des Lesens ist, klingt der letzte Satz der Einführung wie eine Einladung, sich in den Text zu vertiefen. Dagegen sind es auch die „Zeilen“, die einen „Selbstgespräch“ zum Reden bringen, die also ermöglichen, dass der Erzähler selbst Geräusche hervorbringt. So zeigt die Einführung einen komplizierten Widerspruch: Man soll einschlafen, träumen, in den Text hineintauchen, um etwas zu hören, aber der Text rüttelt den Erzähler wach und bringt ihn, der etwas hören soll, dadurch zum Reden. Diese Überlegung führt zu einer weiteren Frage, nämlich, wer die angesprochene Person am Ende des Abschnitts ist. Zum einen könnte es der Erzähler oder eine andere Figur sein, der vom Lesen aufwacht und ein

„Selbstgespräch“ wieder aufnimmt. In diesem Fall ist es möglich, dass die gesamte Erzählung ein „Traum“ dieser Person, also eine Binnenerzählung, ist. Zum anderen besteht auch die Möglichkeit, dass die Ansprache direkt an dem Leser gerichtet ist. Dann wäre diese Stelle eine Einladung an dem Leser, in das ‚tiefe Lesen‘ ‚einzuschlafen‘. Es entsteht eine weitere Ebene des Textes. Diese beiden Deutungsmöglichkeiten der angesprochenen Person beeinflusst am Ende auch die Deutung des „Autors“. Der Erzähler in der Einführung erwähnt eine schneebedeckte Landschaft, die er mit einem seiner „immerleeren Blätter vom Schreibtisch“ vergleicht. Es scheint also sehr wahrscheinlich, dass er selbst eine schreibende Figur ist. Allerdings kann man daraus nicht schlussfolgern, dass dieser Erzähler der Protagonist in der später folgenden Handlung ist. Zwar ist auch der Protagonist eine schreibende Figur, der verschiedene Texte verfasst, aber zugleich kann er eventuell ein Protagonist einer möglichen Binnenerzählung, wie oben schon erwähnt, sein. Wenn die Ansprache am Ende der Einführung dem realen Leser gilt, kann auch der Autor auf den realen Autor verweisen (obwohl immer noch auch die Möglichkeit eines fiktiven Autors offenbleibt, der den realen Leser anspricht). Dann wäre die Einführung ein als solches getarntes Selbstzeugnis des Autors über den Prozess seines Schaffens. Offenbar haben sich die verschiedenen Themen in der Einführung in solch einer komplizierten Weise verschlungen, dass es schwer vorstellbar ist, durch sie eine vage Übersicht der gesamten Erzählung zu gewinnen. Und dennoch gibt es in der Einführung einen Orientierungspunkt, an den auch der Erzähler sich hält, nämlich den „Waldhorizont“. Er nennt ihn seinen einzigen „Ausweg“, ohne den er seine Orientierung verlieren und „alles spurlos verschwunden“ sein würde. Ohne diesen „Waldhorizont“ bliebe auch nur ein „weißes stumpfes Nichts“, das der Erzähler mit einem seiner leeren Blätter vom Schreibtisch vergleicht. Die Einführung weist also darauf hin, dass für den Erzähler das Schreiben nur mithilfe dieses „Waldhorizont[s]“ möglich ist, und dass dieser auch dafür sorgt, Spuren zu hinterlassen, die womöglich als Maßstäbe beim Deuten des Geschriebenen dienen. Es gibt viele Beispiele in Strauß' Werken, in welchen ‚der Wald‘ eine wichtige Bedeutung hat. Wie das „waldestiefe Atmen“ (R 231) am Ende von *Rumor* und das Kapitel ‚Der Wald‘ in *Der junge Mann* verweist der Wald in den meisten Fällen auf einen mythischen Zustand oder Ort. Die Einführung von *Theorie der Drohung* deutet also an, dass das Hauptthema der Erzählung das mythische Schreiben ist. Alle anderen wichtigen Themen und ihre Komplexe – das Schreiben und das Lesen, das Hören und das Sprechen, die Ruhe und das Geräusch/der Lärm, der Schlaf/der Traum und das Aufwachen – sind von diesem Hauptthema abhängig und dienen dazu, jeweils eine andere Eigenschaft des

mythischen Schreibens zu schildern.

Ein anderer zentraler Orientierungspunkt für die Interpretation von *Theorie der Drohung*, worauf auch die Einführung des ersten Kapitels der Erzählung verweist, ist die Reflexion über das Schreiben. Ein großer Teil der Handlung berichtet über die Suche des Erzählers nach einem Ziel für sein Schreiben und seine Mühsal, die ihn auf seiner Suche begleitet. Eine ehemalige Freundin des Erzählers namens S., die ihn seit geraumer Zeit verlassen hat, schickt ihm monatlich Geld mit dem Gruß: „Für unser Werk, mein Liebster!“ (TD 56). Lea, die darauf besteht, dass sie (und nicht S.) mit dem Erzähler für Jahre zusammengelebt habe, behauptet, dass sie mit ihm eine wissenschaftliche Arbeit über die höfische Gesellschaft Weimars vor Goethe geplant hatte. Dieser später aufgegebenen Plan sei das ‚Werk‘<sup>285</sup>. Obwohl der Erzähler den Aussagen Leas nicht traut, wird er durch sie zum Schreiben angeregt. Er will „etwas Festgelegtes und persönlich Signiertes schaffen“ (TD 70), was ihn vor „Leas Lügendiskurs“ (TD 70) schützt. Um eine Idee für sein Schreiben zu finden, liest der Erzähler in seinen alten „Notizen zur Wunschangst“ (TD 70). Zum großen Teil enttäuscht ihn sein früheres Schreiben, aber er kommt schließlich zu dem Vorhaben, über die „Angst und Begeisterung, [...] die sich jagenden Empfindungen des Autors kurz vor seinem Verschwinden, vor der Niederschrift“ (TD 73) zu schreiben. Der Erzähler betitelt seine Arbeit als ‚Theorie der Drohung‘<sup>286</sup>. Je mehr er sich in dieses Schreiben vertieft, desto mehr vernachlässigt er Lea. Aber dann bemerkt der Erzähler, dass er unbewusst an mehreren Stellen viele Sätze anderer Autoren, manchmal sogar ganze Passagen, fast wortgetreu niedergeschrieben hat. Entsetzt wendet er sich von seinem bisherigen Schreiben ab und bittet Lea um Hilfe. In diesem Augenblick erkennt der Erzähler, dass er als Autor nur dann weiterschreiben kann, wenn er über Lea schreibt. Er kommt zu der folgenden Einsicht: „Jedes andere Thema würde unvermeidlich immer wieder zu gestohlenem Schreiben führen“ (TD 82). Der Erzähler folgt dem Vorschlag Leas, mit ihr zusammen nach England zu reisen. Dort erfolgt eine zufällige Begegnung mit Don, einem ehemaligen Geliebten Leas. Durch diese Erfahrung beginnt für den Erzähler eine neue Phase des

---

<sup>285</sup> Dazu heißt es in der Erzählung: „Und wenn ich sie nun danach fragte, welches gottverdammte Werk wir beide denn wohl Ende 1969 geplant haben könnten, dann nur, weil ich neugierig war, wie sie sich nun angesichts einer solch speziellen Überprüfung aus der Affäre ziehen würde. [...] Das Werk, nach dem du mich fragst, stellte Lea mit unergründlicher Bestimmtheit fest, erhielt von uns den Arbeitstitel: ‚Teatrauma – Ein Beitrag zur Geschichte der Gefühlskultur im vorgoetheschen Weimar‘“ (TD 60f.)

<sup>286</sup> Die entsprechende Passage dazu heißt: „Wie einen Fruchtknoten, aus dem sich alles folgende auf ganz natürliche Weise entwickeln würde, kostete ich auch schon den Titel meiner Arbeit auf den Lippen: ‚Theorie der Drohung‘...“ (TD 73)

Schreibens, in welcher die Liebe zu Lea und das Gefühl des Schreibens vereint werden.<sup>287</sup> Dieses Schreiben geht weiter bis zur Verschmelzung des Erzählers mit Lea, oder sogar auch über das Ende der Erzählung hinaus, da an mehreren Stellen der Erzählung Aussagen vorkommen, die möglicherweise auch in einem Zeitpunkt nach dem Ende verfasst worden sein können.<sup>288</sup> In der *Theorie der Drohung* werden also mehrere Arten des Schreibens vorgestellt. Gewissermaßen kann man sie mit den verschiedenen Realitätswahrnehmungen Schroubeks in *Die Widmung* vergleichen. Wie die schrittweise erfolgte Entwicklung von Schroubeks Realitätssinn sein Schreiben und die Annäherung zu Hannah beeinflusst,<sup>289</sup> so zeigen in der *Theorie der Drohung* die Veränderungen in der Art des Schreibens, inwieweit sich der Erzähler von Lea distanziert oder nahekommt. Wie man später sehen wird, haben diese verschiedenen Arten des Schreibens auch jeweils eine andere Bedeutung in Bezug auf das Mythische.

Auch in der Forschung hat man darauf hingewiesen, dass das Schreiben in Strauß' *Theorie der Drohung* ein zentrales Thema sei. In den Reflexionen über das Schreiben seien deutliche Spuren von einigen damals noch sehr neuen Literaturtheorien bemerkbar. Willer schreibt z. B., dass die Einführung des ersten Kapitels ein eindeutiger Verweis auf das Thema des Schreibens sei.<sup>290</sup> Weiterhin vermutet er, dass das Thema des Schreibens in *Theorie der Drohung* sehr stark von der literaturtheoretischen Entwicklung Frankreichs in den 1960er

<sup>287</sup> Der Erzähler beschreibt seinen neuen Antrieb zum Schreiben folgendermaßen: „Jetzt war ich mir ganz sicher, daß ich über Lea schreiben würde; und zwar nicht mehr, um mich gegen ihre Lügen zu schützen, sondern weil das Gefühl, Lea zu lieben, nichts anderes war als das Gefühl, ein Buch zu beginnen“ (TD 93).

<sup>288</sup> Die Einführung des dritten Kapitels ist ein gutes Beispiel dafür. Der Erzähler beschreibt, wie ihm während des Schreibens das Zeitgefühl verloren gegangen ist. Er schreibt folgendermaßen: „Es ist schon merkwürdig genug, daß ich den Zeitpunkt, zu dem ich schreibe, nicht zuverlässig bestimmen kann. Wann schreibe ich hier? Und wann geschieht oder geschah, worüber ich schreibe? Ich kann es nicht sagen, ich weiß es nicht. Sicher ist nur: Die Zeit mit Lea schuf ihre eigene Chronologie, und vielleicht habe ich darüber jeden Sinn für zeitliche Abstände verloren. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß Lea unterdessen nicht mehr bei mir ist; denn wie soll ich zwischen der verschollenen und der sichtbaren Lea unterscheiden, solange ich mich in diesen schrecklichen, alles gleichmachenden Gezeiten der erscheinenden, der entweichenden Schrift nicht zurechtfinde? So etwas habe ich vorher noch nie erlebt...“ (TD 55) Man kann aus der Aussage des Erzählers zumindest entnehmen, dass Lea nicht mehr bei ihm war, als er diese Stelle schrieb. Aber es bleibt offen, wie viel Zeit nach der Trennung vergangen ist, da der Erzähler, wie er selbst vermutet, „jeden Sinn für zeitliche Abstände verloren“ hat. Theoretisch kann also der Zeitpunkt der Niederschrift von dieser Einführung auch sogar nach dem Ende der Erzählung erfolgt haben. Dieses Zeitgefühl, das sich von der linearen Zeit unterscheidet und zugleich gewissermaßen die Eigenschaft der zyklischen Zeit innehat, entspricht dem Zeitkonzept von Strauß' ‚Gleichen Zeit‘ (siehe dazu I-2-2.1). Dieses Zeitkonzept ist grundlegend in *Theorie der Drohung*, da es an mehreren wichtigen Stellen der Erzählung, besonders in den Einführungen jeweiliger Kapitel, den Ton angibt. Dadurch erhält die Erzählung einen mythischen Charakter.

<sup>289</sup> Siehe dazu: III-2-2.1.

<sup>290</sup> „Mit den ersten Sätzen der Erzählung ist bereits festgelegt, dass man sich in einem Schrift-Raum, und nur dort, bewegt, wenn es heißt, der Schneefall vor dem Fenster und die unbeschriebenen weißen Blätter auf dem Schreibtisch „bildeten sich unzertrennlich ineinander ab“ (MS 45). Schritte nach draußen zu unternehmen, „die erste Spur in den Schnee“ zu treten (MS 50), kann vor diesem Hintergrund einzig und allein als Allegorie des Schreibens gelesen werden.“ Willer, a. a. O., S. 65.



Jahren, u. a. auch von der Denkfigur Roland Barthes', beeinflusst wurde. Ausführlicher erklärt Willer diese Vermutung folgendermaßen:

Die Identifikation von Schreiben und Tod in der intertextuellen Aufhebung des Autors steht in verblüffender Nähe zu subjektkritischen Konzepten von Intertextualität, wie sie seit Ende der Sechzigerjahre in Frankreich von Roland Barthes oder Julia Kristeva entwickelt wurden. Die Vorstellung des „Autors kurz vor seinem Verschwinden, kurz vor der Niederschrift“ (MS 76) berührt sich fast wörtlich mit einer Formulierung von Roland Barthes: „l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence“. Es steht zu vermuten, dass der im Französischen vielfach belesene Strauß um die Mitte der Siebzigerjahre diese radikale Sicht auf Texte bereits zur Kenntnis genommen hatte, während sie in der deutschen Literaturwissenschaft noch weitgehend unbekannt war. Die *Theorie der Drohung* wäre dann eine virtuose Transformation dieser Lektürepraxis in eine literarische Konstruktion. Gerade deshalb jedoch bietet der zielgerichtete Plot bis zum auftrumpfenden Schluss wenig Spielraum für eine Darstellung außerhalb des Konstrukts.<sup>291</sup>

Es ist nicht verwunderlich, dass Willer einen Bezug zwischen *Theorie der Drohung* und Roland Barthes' Denkfigur sieht (das obige Zitat entstammt aus *Der Tod des Autors*), denn es gibt viele Stellen in der Erzählung, die wörtlich an Denkfiguren und Formulierungen von Barthes erinnern.<sup>292</sup> Unter anderem steht der folgende Satz des Erzählers in der *Theorie der Drohung* in diesem Kontext: „Nicht daß ich je daran gezweifelt hätte: ich meine übrigens sogar, aus der Grundthese meiner Studie: kein Text existiert, der nicht Mehr über seinen Autor schreibt, als dieser von sich aus sagt; kein Text, der nicht Mehr zu verstehen gibt, als der Autor selbst darunter verstanden hat [...]“ (TD 94). Er macht klar, dass nicht mehr der Absicht des Autors, sondern die Interpretation des Lesers im Zentrum steht, genau nach der Behauptung in *Der Tod des Autors*. Auch Arend verweist auf zwei weitere Stellen in der

---

<sup>291</sup> Stefan Willer: Botho Strauß zur Einführung, S. 64f.

<sup>292</sup> Ein gutes Beispiel für die große Ähnlichkeit im Wortschatz ist der Brief der französischen Adligen im dritten Kapitel der *Theorie der Drohung*. Darin benutzt sie die Wörter „plaisir“ (TD 63) und „jouissance“ (TD 63), genau die Hauptbegriffe in *Die Lust am Text*, die im Deutschen als ‚Lust‘ und ‚Wollust‘ übersetzt wurden. Auch das Verb ‚plappern‘, das in *Theorie der Drohung* an mehreren Stellen zu sehen ist, kommt in *Die Lust am Text* vor. Dort schreibt Barthes: „Man legt mir einen Text vor. Der Text langweilt mich. Man könnte sagen, er plappert. Dieses Plappern des Textes ist nur jener Sprachschaum, der sich aufgrund eines bloßen Schreibbedürfnisses bildet. [...] Kurz, man kann sagen, ihr habt diesen Text bar jeder Wollust geschrieben“ (Roland Barthes: *Die Lust am Text*, S. 10.). Genau in dieser Situation befindet sich der Erzähler, als er immer noch schreibt, nachdem Lea ihn verlassen hat: „Es gibt immer wieder Minuten, ja, halbe Stunden, in denen ich so plappernd schreibe, als sei Lea noch in meiner Nähe“ (TD 95).

Erzählung, die eine ähnliche Bedeutung haben.<sup>293</sup> Der Autor, der in seinem Schreiben seine Identität verliert, entspricht auch der oben zitierten Denkfigur von Barthes. So gesehen könnte das Ende von *Theorie der Drohung* als ‚Tod eines Autors‘ gedeutet werden. Ähnlich wie Willer bezeichnet Arend *Theorie der Drohung* als eine „epische Transformation von Barthes‘ Literaturtheorie“<sup>294</sup>. Sie sieht in der Erzählung einen umfangreichen Einfluss von Barthes‘ *Die Lust am Text*. Als erstes interpretiert Arend S. und Lea als Personifizierungen der zwei Seiten der Sprache, die Barthes in *Die Lust am Text* erwähnt. Darin erklärt er, dass eine Seite der Sprache „die brave, konforme, plagiatorische Seite“<sup>295</sup> sei, die versucht, „die Sprache in ihrem kanonischen Zustand zu kopieren“<sup>296</sup>. Dagegen gebe es auch „eine andere Seite, die mobil, leer ist (fähig, beliebige Konturen anzunehmen)“<sup>297</sup>. Nicht nur eine von den beiden Seiten der Sprache, sondern beide Seiten sollen notwendig sein<sup>298</sup>. Dementsprechend erklärt Arend, dass der Erzähler in *Theorie der Drohung*, der „sowohl von S. wie von Lea inspiriert wird“<sup>299</sup>, die beiden Seiten der Sprache in sein Schreiben aufnimmt, „indem er das, was er mit S. geplant hatte, wieder aufgreift und über Lea, die fast sprachlos ist, schreibt.“<sup>300</sup> Darüber hinaus interpretiert Arend die Auflösung des Erzählers am Ende der Erzählung als eine Umsetzung der bekannten bildlichen Darstellung Barthes‘ vom Autor als Spinne, die an ihrem Netz (Text) webt und schließlich sich auflöst.<sup>301</sup> Auch „das laute Schreiben“, <sup>302</sup> das nach Barthes die Sinnlichkeit und die Sprache verbindet, sieht sie in *Theorie der Drohung*

---

<sup>293</sup> Arend verweist zugleich aber auch darauf, dass der Autor durch sein Schreiben nicht nur gänzlich verschwindet, sondern durch das Geschriebene teilweise erhalten bleibt. Sie schreibt folgendermaßen: „Der Schriftsteller verliert sich an sein eigenes Schreiben: ‚An das, was ich jetzt – ich weiß nicht, wann? – schreibe, werde ich gewiss für immer mein Gesicht verloren haben, sobald das letzte Blatt gefüllt wird‘. Der Schriftsteller verliert seine Identität an sein Werk. Sein Werk wiederum gibt Aufschluss über seine Identität: ‚Ich schreibe unaufhörlich den Fremden, der mich bedroht. Was ich schreibe, weiß, wer ich bin, weiß auch Bescheid über mein künftiges Ende, und jedermann kann in meinem Geschriebenen lesen über mich, wie die alten Weiber im Kaffeesatz, nur ich nicht.“ Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß‘ Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 47. Dem zweiten Zitat folgen in *Theorie der Drohung* einige weitere Sätze, die wiederum anscheinend das Verschwinden des Erzählers am Ende ankündigen: „Ich nicht, ich kann es nicht lesen; versiegelt die Bedeutung, übersehen die Warnungen in jeder Zeile. In jedem Wort, in jedem Satzverlauf steht etwas über mich, und ich bekomme es nicht zu erkennen. Erst ganz am Schluß, wenn die Katastrophe schon eingetreten ist, wüßte ich wohl zu sagen: da und dort erschienen die ersten Anzeichen, dies und das deutete bereits darauf hin“ (TD 72f.). Es ist wahr, dass der Text auch nach seiner Trennung vom Autor immer noch etwas über den Autor vermittelt. Aber die beide Zitate aus *Theorie der Drohung* scheinen eher ihre Funktion als selbstverweisende „Anzeichen“ der später eintretenden „Katastrophe“ betont zu werden.

<sup>294</sup> Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß‘ Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 48.

<sup>295</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 13.

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Ein ähnliches Verhältnis gibt es auch zwischen den Texten der Lust und der Wollust. Siehe dazu: III-1-1.1.

<sup>299</sup> Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß‘ Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 48.

<sup>300</sup> Ebd.

<sup>301</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.

<sup>302</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.

verwirklicht. So schreibt Arend zum Schreibstil der Erzählung folgendermaßen: „Sinnlichkeit und Schreiben sind in diesem Text praktisch eins, sie werden so eng miteinander verwoben, dass man sie nicht mehr voneinander lösen kann“<sup>303</sup>.

Parallel zu den Analysen über den Bezug zwischen *Theorie der Drohung* und der Denkfigur von Barthes versucht Arend, Spuren des Mythischen in der Erzählung aufzufinden. Treffenderweise verweist sie besonders auf die verschiedenen mythischen Vorbilder der Lea, wie z. B. die Lea in der Bibel (Genesis) oder Narziss und die Nymphe Echo aus den griechischen Mythen<sup>304</sup>. Eine noch mehr erweiterte Interpretation wäre möglich, wenn man das Mythische nicht nur an einzelnen Figuren, sondern in der ganzen Handlung suchen würde. Tatsächlich kann man die verschiedenen Arten des Schreibens in der Erzählung anhand des Mythischen analysieren, sowie auch den Bezug zwischen den Arten des Schreibens und den Denkfiguren von Barthes, besonders die in *Der Tod des Autors* und in *Die Lust am Text*.

Bevor der Erzähler innerhalb der Erzählung zu schreiben anfängt, hat er sich bereits viel früher mit dem Schreiben beschäftigt. Seinen Aufzeichnungen gab er den Titel ‚Notizen zur Wunschangst‘. Als er nach langer Zeit diese Texte wieder liest, um etwas zu schreiben, das ihn von Lea ablenkt, ist er entsetzt. Er bewertet sie folgendermaßen:

Ich habe immer schon befürchtet, von einer in mir lauernenden heimtückischen Dummheit eines Tages überfallen und zu Boden geschleudert zu werden. Und nun sah ich, daß diese Dummheit in mir bereits damals ihr schreckliches Plappermaul aufgerissen hatte, um zeitgenössische Gedankenblitze auszusenden, wie etwa den folgenden, der sich offenbar an der Absatzkrise im Ruhrkohlebergbau(!) entzündet hatte... „Die Kohlenhalden, die kranken Riesen, schieben sich schon bis vor die Haustüren der Bergleute! (TD 71)

Der Erzähler vergleicht den Stil seiner alten Texte mit dem schlechten Stil „in den Kulturberichten unserer Tageszeitungen“ (TD 71) und gesteht, dass er damals der „Dummheit“ verfallen war. Das „Plappermaul“ dieser Dummheit erinnert an den ‚plappernden Text‘ bei Barthes.<sup>305</sup> Es sind also unmündige Texte, entstanden aus dem Bedürfnis, irgendetwas zu schreiben. Aber auch in einem solchen Schreiben gibt es nicht nur negative Seiten. Unbewusst und unbeabsichtigt liest es Spuren und Hinweise auf, die auf eine

---

<sup>303</sup> Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß’ Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 49.

<sup>304</sup> Siehe dazu: Arend: *Mythischer Realismus – Botho Strauß’ Werk von 1963 bis 1994*, a. a. O., S. 40ff.

<sup>305</sup> Siehe dazu: Fußnote 292.

tieferer Ebene des Geschilderten verweisen.<sup>306</sup> Dementsprechend werden in *Theorie der Drohung* zwei Aufzeichnungen aus diesen ‚Notizen zur Wunschangst‘ genauer beschrieben, die eine wichtige Rolle spielen. Die eine beschreibt die Distanz des Autors zu seinem Text und das Schicksal, das ihn erwartet.<sup>307</sup> Die andere ist die Geschichte eines Mädchens, das aus der Untersuchungshaft freigelassen wird und zu seinem Freund zurückkehrt. Diese Geschichte hat, wie man später sehen wird, einen starken Bezug zur Person Lea. Nicht nur einzelne Wörter oder Aufzeichnungen, sondern auch der Titel der Notizen dient als ein versteckter Hinweis. Er verweist auf den weiteren Verlauf der Handlung. Der Erzähler beschreibt den Grund, warum er die ‚Notizen zur Wunschangst‘ wieder aufgreift, folgendermaßen:

Ich kramte meine alten ‚Notizen zur Wunschangst‘ hervor, die ich gesammelt hatte, vor meiner Zeit mit S. Vor allem war es wohl das Wort ‚Wunschangst‘, das mich ermutigte, auf diese liegen gebliebenen Aufzeichnungen zurückzugreifen. Irgendwie hatte ich das Gefühl, als sei dies ein sehr verfrühter Begriff, der lange Zeit nichtssagend auf seinen Sinn gewartet hatte, den erst die Erfahrungen mit Lea ihm tatsächlich zuschreiben konnten. (TD 70)

Obwohl der Erzähler sich nicht mehr erinnern kann, woher er die Idee zum Wort ‚Wunschangst‘ geschöpft hat,<sup>308</sup> bekommt er das Gefühl, dass dieses Wort erst durch die Erfahrungen mit Lea eine Bedeutung gewinnt. Interessanterweise gibt es eine sehr ähnliche Stelle in der Einführung des vierten Kapitels. Sie lautet folgendermaßen:

Aus dem nichtssagenden Schlummer in die höchste Erregung der Angst gewiegt: ich seh dich nicht mehr! Im Aufwachen das Gefühl, zwischen den Beinen unter der Decke... fädenziehende Coldcreme. Brühende Luft, in der die Dinge aus Fleisch und aus Holz sich lösen und mischen. Näher kamen wir uns, als die Haut es erlaubt. Meine weichen Lippen, geformt nach deinem Mund, machen eine fremde Bewegung in meinem Gesicht, jetzt, wenn ich spreche... (TD 69)

---

<sup>306</sup> Der Riese, das Haus und der Berg sind Wörter, die in einigen anderen Werken von Strauß auf einen mythischen Charakter einer Person oder eines Dinges verweisen. Zum Beispiel wurde in *Rumor* Bekker am Anfang als ein „betrunkenen Berg“ (R 17) und am Ende als eine Person mit einer „Brust eines Riesen“ (R 231) bezeichnet (siehe II-2-2.3). In *Marlenes Schwester* wird durch den Ort des Aufenthalts von Marlenes Schwester, ein Dorfgasthaus und ein kleines Zimmer im Nebentrakt eines Bauernhauses, angedeutet, wie entfernt oder nahe sie sich dem Mythischen befindet (siehe II-1-1.3). Obwohl der Erzähler seinen früheren Satz als einen „Satz wie auf Schmirgelpapier geschrieben“ (TD 71) findet, gibt es demnach die Möglichkeit, dass er ein Stück vom Zustand des versteckten, heruntergekommenen Mythischen in der Gegenwart erfasst hat.

<sup>307</sup> Siehe dazu: Fußnote 293.

<sup>308</sup> Der Erzähler sinnt folgendermaßen nach, obwohl er keine Antwort zu dieser Frage findet: „Aber was mochte ich unter dem Wort vorgestellt haben, als ich es zum ersten Mal verwendete?“ (TD 70)

Das Wort ‚Wunschangst‘ erscheint dem Erzähler zu diesem Zeitpunkt als ein „sehr verfrühter Begriff, der lange Zeit nichtssagend auf seinen Sinn gewartet hatte“ (TD 70). Ein nichtssagender Begriff wird also tatsächlich eine bestimmte Art von Angst. In der Einführung des vierten Kapitels erlebt der Erzähler einen Zustandswandel von einem „nichtssagenden Schlummer“ in eine „höchste Erregung der Angst“. Die Einführung kann also eine Voraussage darauf sein, dass sich der Inhalt der ‚Notizen zur Wunschangst‘ in der Erzählung verwirklichen werden (oder je nach dem Zeitpunkt der Niederschrift, eine Rückblende darauf, wie sich der Inhalt verwirklicht hat). Wenn man dazu über das Wort ‚Wunschangst‘ nachdenkt, entsteht eine weitere Verbindung zwischen dem späteren Teil der Einführung und der gesamten Handlung. Unter anderem kann das Wort ‚Wunschangst‘ eine Angst bedeuten, die sich jemand wünscht. Der Inhalt des späteren Teils der Einführung kann also zugleich die Angst und der Wunsch des Erzählers sein. Da Sätze wie „ich seh dich nicht“, „Näher kamen wir uns, als die Haut es erlaubt“ und „Meine weichen Lippen, geformt nach deinem Mund, machen eine fremde Bewegung in meinem Gesicht, jetzt, wenn ich spreche...“ an die Auflösung Leas und die Verschmelzung vom Erzähler und Lea erinnern, kann man die Handlung in den späteren Kapiteln der Erzählung als eine Verwirklichung der Angst und des Wunsches deuten. In den früheren „Notizen zur Wunschangst“ lag also, unbewusst ihrem Verfasser, der Kern zu einer viel tieferen Ebene des Schreibens.

Angeregt durch sein früheres Schreiben entschließt sich der Erzähler, eine „Studie“ (TD 73) über die Angst und Lust des Schreibens, die der Autor empfindet, zu verfassen. Dieser Versuch scheitert, als er erkennt, dass er unbewusst ganze Passagen von verschiedenen anderen Autoren wörtlich wiedergegeben hat. Verzweifelt ruft er aus:

Plagiate, schrie ich, Plagiate, das sind ja lauter Plagiate. Lea! Ich habe nicht einen einzigen selbstständigen Satz zuwegegebracht. Ich bin der unbeholfenste Schriftsteller aller Zeiten, ein ahnungsloser Abschreiber, ein Kopist! Was für ein hinterhältiges, gemeines Gedächtnis beherrscht mich! Löscht in mir aus, flüstert in mir ein, was immer ihm gefällt. Was für eine böse, böse Maschine! Und ich, ich, diese Null-Person, diese Durchgangsstation aller möglichen Literatur, ich bin einfach nicht lebendig genug, um diese teuflische Maschine zu stürmen und zu zerschlagen. Lea, komm bitte und hilf mir... (TD 81)

Das Geständnis des Erzählers, dass er ein „ahnungsloser Abschreiber, ein Kopist“ sei, erinnert an eine Stelle in Barthes' *Der Tod des Autors*. Sie beschreibt die Rolle des ‚Schreibers‘, der in

der Gegenwart den Autor von seiner Rolle abgelöst hat. Die Stelle lautet folgendermaßen:

Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen, ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber Bouvard und Pécuchet, deren abgrundtiefe Lächerlichkeit genau die Wahrheit der Schrift bezeichnet, kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen.

Gemessen an Barthes' Denkfigur ist das Scheitern des Erzählers selbstverständlich. Der Vorstellung des traditionellen Autor-Begriffs entsprechend versucht er, etwas Originelles hervorzubringen. Barthes zufolge gibt es aber in der Gegenwart keinen Autor mehr, sondern nur viele ‚Schreiber‘. Ein solcher ‚Schreiber‘ ist nicht imstande, etwas Originelles zu erschaffen. Der Erzähler stellt fest, dass auch er selbst darin keine Ausnahme bildet, als er bekennt, er sei „der unbeholfenste Schriftsteller aller Zeiten, ein ahnungsloser Abschreiber, ein Kopist“ (TD 81). Dazu strebt der Erzähler im Sinne Barthes' bei der Niederschrift seines Textes von Beginn an nach einem unerreichbaren Ziel (da es ihn nicht gibt). Denn er schreibt über etwas (den Autor), das nicht mehr existiert, aber immer noch im Glauben, dass es noch existiert.

Im Vergleich mit Strauß' Denkfigur hat das Scheitern des Erzählers einen anderen Grund. Laut Strauß bietet die Kunst (so auch die Literatur) die Gelegenheit, an dem Mythischen (wenn auch nur für einen kurzen Moment) zu partizipieren. So spielt der Künstler (darunter auch der Schriftsteller) als eine Art Pfadfinder und Wegbereiter eine große Rolle. Dementsprechend ist es nicht falsch, dass der Erzähler im Schreiben „ein primäres Triebgeschehen“ (TD 74) vermutet. Dass er aber versucht, dieses Triebgeschehen „nachzuweisen“ (TD 74), kann nur erfolglos enden. Denn bei Strauß ist es die Macht der Kunst, einen Bereich außerhalb der Vernunft und der Wissenschaft (das Mythische) zu erreichen, ohne die Methoden dieser zu verwenden. Der Nachweisversuch des Erzählers erzielt demnach genau das Gegenteil.<sup>309</sup> Wenn man aber das Ursprüngliche, Mythische nicht erreichen kann, verstrickt man sich für immer in dem ‚Spiel der aufeinander verweisenden

---

<sup>309</sup> Ein Vergleich zwischen der Einführung des ersten Kapitels und das Schreiben des Erzählers in dieser Phase unterstützt diese Interpretation. Am Ende mahnt der unbekannte Erzähler, die Augen zu schließen und auf den „Lärm im Traum“ (TD 43) zu hoffen, um „ein einziges Geräusch“ (TD 43) zu hören. Dagegen beendet der Erzähler im vollen Tatendrang das erste Kapitel seiner Studie nach „zehn nahezu schlaflosen Tagen und Nächten“ (TD 79). Danach entdeckt er zum ersten Mal sein unbewusstes Plagiat. Es fällt dabei auf, dass der einzige Unterschied, den der Erzähler zum Originaltext hinzugefügt hatte, die Ausschmückung „mit dumpfem Getöse“ (TD 79) war. Man kann also annehmen, dass dieses „Geräusch“ eine besondere Stellung im Unbewussten des Erzählers hat, und vielleicht das wirkliche Ziel seines Schreibens war.

Signifikanten'. Der Fluch Leas über das „Verscheuchtsein“ (TD 77) ist eine bildliche Darstellung des gescheiterten Schreibens sowie der damit verbundenen Unerreichbarkeit des Mythischen. Dieser Distanz zwischen dem Erzähler und seiner gescheiterten Studie scheint der Grund zu sein, warum der Erzähler in der Einführung des vierten Kapitels schreibt: „Der Text, den ich schrieb, verachtete mich nun...“ (TD 69).

Um den nächsten Prozess im Schreiben des Erzählers, das Schreiben über Lea, näher zu erläutern, muss selbstverständlich zuerst die Bedeutung dieser Figur untersucht werden. Die Person Leas wiederum kann man nicht richtig erfassen, wenn man nicht zuerst ihre Beziehung zu S. interpretiert. An mehreren Stellen lässt der Erzähler erkennen, dass er eine gewisse Verbindung zwischen Lea und S. spürt. Das Verhältnis zwischen den beiden Figuren ist ambivalent. Diese Ambivalenz kann man z. B. an der folgenden Beschreibung des Erzählers über seine eigene Lage erkennen:

Es erschien mir in diesem Augenblick das Bild vom lesenden Greis, dem auf seinem Sterbebett das eigene längst entschwundene Gedächtnis wiederkehrt in Gestalt einer wunderschönen jungen Frau, die freilich eine ihm völlig unbekannte und in seinem Gedächtnis nie gewesene Frau ist. (TD 66)

Der Erzähler macht sich diesen Gedanken, als Lea ihm vorwirft, dass er sich an eine frühere gemeinsame Reise mit ihr nicht mehr erinnere, worauf er sich eine „stark verminderte Erinnerungsfähigkeit“ nach der Trennung von S. (TD 66) vorhält. Wenn man zwischen der Lage des Erzählers und seiner darauffolgenden Darstellung einen Bezug herstellt, entspricht das „längst entschwundene Gedächtnis“ der verlorenen Erinnerungsfähigkeit, während die „Gestalt einer wunderschönen jungen Frau“ Lea entspricht. Das Verhältnis zwischen dem früheren Gedächtnis und dem späteren ist ambivalent. Einerseits sind sie identisch, weil es ein Gedächtnis ist, das „wiederkehrt“. Es ist etwas, was schon einmal dagewesen ist. Dementsprechend gibt es in *Theorie der Drohung* mehrere Stellen, wo eine Ähnlichkeit zwischen Lea und S. auffällt. So heißt es im ersten Kapitel, dass Lea behauptet, zwischen 1968 bis 1970 mit dem Erzähler zusammen gewohnt zu haben, genau die Zeitspanne, in der er mit S. zusammen war.<sup>310</sup> So scheint es, als würde Lea versuchen, die Lücke, die S. hinterlassen hat, durch ihre Existenz zu füllen. Andererseits kann das spätere Gedächtnis im

---

<sup>310</sup> „Ich weiß nicht, woher sie kommt, sagt Dr. W., ich weiß nicht, wie sie heißt. Ich habe sie nie zuvor bei dir gesehen, und doch behauptet sie, in den Jahren 1968 bis 1970 hättet ihr beide zusammengelebt. [...] Aber hast du ihr nicht gesagt, daß ich zu dieser Zeit mit S. zusammen war?“ (TD 47)

obigen Zitat nicht identisch mit dem früheren Gedächtnis sein, weil es die Gestalt einer unbekannten, nie da gewesenen Frau einnimmt. Dementsprechend widerspricht Lea jedes Mal dem Erzähler, wenn er an mehreren Stellen in der Erzählung versucht, auf die Existenz der S. zu verweisen. Lea will nicht die Lücke der S. durch ihre Existenz füllen, sondern sie bestreitet vom Anfang an, dass S. existiert hat.<sup>311</sup> Dieses widersprüchliche Verhältnis kann nur durch den „lesenden Greis“, der dem Erzähler von *Theorie der Drohung* entspricht, bestehen. Er ist es, der das frühere und das spätere Gedächtnis als identisches wahrnimmt und zugleich sie beide als verschiedene unterscheidet. Es fällt dabei auf, dass er eine ‚lesende‘ Figur ist. Indem eine Verbindung zwischen dem Greis und einem Text entsteht, erfolgt der Kontakt zwischen ihm und seinem Gedächtnis (das verlorene sowie auch das wiedergekehrte). Dementsprechend entsteht durch die Verbindung des Erzählers zum Text – in seinem Fall das Schreiben – ein Knoten, wo S. und Lea zusammentreffen. So können diese Figuren analogisch auf mehrere Aspekte des Textes verweisen. Unter anderem kann man sie z. B. auch als unterschiedliche Literaturtheorien oder verschiedene Konzepte des Schreibens interpretieren.

Im Rückblick auf die gemeinsame Zeit erinnert sich der Erzähler, wie er in S. das Interesse an Literatur weckte. Die Art und Weise ihres Umgangs mit der Literatur zeigt einige gemeinsame Merkmale mit dem frühesten Schreiben des Erzählers. An einer Stelle beschreibt der Erzähler die Lesegewohnheit der S. folgendermaßen:

S. liebte die Literatur, ohne je ein wichtiges Werk gründlich von vorne bis hinten durchgearbeitet zu haben. Ich würde sagen, sie wurde eine von Methodik Besessene, unfähig, einen Text der geringsten inhaltlichen Kritik zu unterziehen. Zahllose Theorieansätze fand sie wie im Schlaf, extravagante und vielversprechende, die beiläufigsten Bemerkungen organisierte sie zu Themen und Fragestellungen von übergeordneter Bedeutung, und ihre Fantasie war derart überflutet von Plänen und Projekten, so entschieden potentiell war ihr ständiges ‚Man müßte einmal untersuchen, wie...‘, daß es ihr unmöglich war, je nur für eines dieser Vorhaben tätig zu werden. (TD 58f.)

Die Lesegewohnheit von S. entspricht in ihrer Unmündigkeit dem frühesten Schreiben des Erzählers. Der Erzähler gesteht, dass er S. durch seine „einladende Art des Halbwissens“ (TD

---

<sup>311</sup> Zum Beispiel heißt es an einer Stelle folgendermaßen: „S. ... S. ...! Immer diese S.! Wer soll denn das bloß sein? Sie behandelte mich, als litte ich, S. betreffend, an einer störrischen Einbildung, obschon ich ihr doch oft genug von dieser Freundschaft erzählt hatte. Wer ist S.? rief sie mich aufrüttelnd an und versuchte wieder, mich zu ihrem Patienten zu machen.“ (TD 68f.)



57), die Unmündigkeit, die ihm später an seinem frühesten Schreiben so sehr missfällt, begeistert habe. Dieses ‚Halbwissen‘ ist bei S. in einem anderen Sinne ein ‚halbes Wissen‘, weil sie kein „wichtiges Werk gründlich von vorne bis hinten durchgearbeitet“ hat. Sie kann also etwas anfangen, aber nicht vollenden.<sup>312</sup> Eine weitere Ähnlichkeit zwischen dem Erzähler und S. ist eine narzisstische Tendenz, die jeweils in seiner Schreibweise und in ihrer Art des Lesens existiert. Der Erzähler sinnt folgendermaßen nach, wie sich das Lesen von S. zu einem Zuhören weiterentwickelt hat:

Und – um wieviel mehr erst verführt die Literatur, wenn es darum geht, auf Tausenden von Seiten nach jemandem zu suchen, den man zu lieben begonnen hat und dessen ganzes Wesen man aus den unzähligen Ähnlichkeiten, so wie sie überall in seinen geliebten Büchern erscheinen, zusammenfinden und ergänzen muß. Ja, S. sammelte mich auf, mit unerhörtem Fleiß, allerdings nicht, indem sie übermäßig viel las, sondern indem sie mich dazu brachte, immerfort über sie zu reden, ein Porträt, eine verliebte Abhandlung über S. zu entwerfen, in der alle wesentlichen Züge meines Denkens, die Summe meiner Kenntnisse und Leseerfahrungen in leuchtender Körperlichkeit hervortraten und mühelos von ihr studiert und aufgegriffen werden konnten. (TD 58)

Der Erzähler deutet den Umstand, dass S. ihn dazu bringt, ständig über sie zu reden und sie zu beschreiben, als eine Art zweite Stufe ihres Lesens. Die Liebe zu dem Erzähler soll in S. den Wunsch erweckt haben, nicht die Literatur an sich, sondern den Erzähler und sein ganzes Denken wissen zu wollen. S. wird für ihn eine Art Spiegel. Während der Erzähler mit ihr redet, spiegelt sich in ihr sein ganzes Denken. Die selbstgefällige Forderung von S., „ein Porträt, eine verliebte Abhandlung“ über sie zu entwerfen, entspricht der narzisstischen Seite des Erzählers beim Schreiben.<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> An einer anderen Stelle kann man feststellen, dass S. und der Erzähler diese mangelnde Fähigkeit zur Vollendung teilen: „Meines Erachtens war unser eigentliches gemeinsames Werk – die unerschöpfliche Produktion von Gespräch, welches stets Gespräch über Noch-zu-Besprechendes war – abgeschlossen in dem Augenblick, da wir einander außer Hörweite uns entfernten.“ (TD 57)

<sup>313</sup> Diese Eigenschaft wird an einer anderen Stelle besonders gut beschrieben, als der Erzähler später in seine Rolle als ein origineller Autor vertieft ist. Er beschreibt sie folgendermaßen: „Ich kam so schwungvoll und reibungslos voran, daß ich beim Schreiben hätte singen mögen. Plan und Konzept meiner Arbeit waren offenbar so geschickt und spannend angelegt, da sich die Aussicht auf ihre Vollendung von Satz zu Satz befreiender, hinreißender darbot. Die Sprache, die ich schrieb, trat aus dem engen Nabelgewinde meiner passiven, ichgefälligen Reizbarkeiten hervor, zuverlässig und volltönend berichtete sie von mir weit entfernten Tatsachen und Erscheinungen, die ich zuvor nie auszusprechen gewagt hätte. Ich sagte mir: jetzt hast du endlich den Durchbruch erzielt, den langersehten Durchbruch, die Geburt einer Schriftstellernatur nach den schmerzhaften Wehen des Vergessens und des Belogenseins. [...] Im Laufe des Schreibens hatte ich mich mehr und mehr von den Exzerpten frei gemacht, vermied es auch, soweit es eben ging, Zitate zu gebrauchen, denn in der schönen

Im Unterschied zu den mehreren Gemeinsamkeiten zwischen S. und dem früheren Schreiben des Erzählers, durch die einige gewisse Mängel der beiden deutlich werden, gibt es auch eine Gemeinsamkeit, an der man eine gewisse Begabung von S. und dem früheren Schreiben des Erzählers erkennen kann. Der Erzähler beschreibt sie folgendermaßen:

An ihren immer geschickter forschenden Fragen merkte ich, daß sie alles, was sie erfuhr, in den verschiedenartigsten Zusammenhängen gut zu gebrauchen und auf verblüffende Weise neu zu kombinieren verstand. Es lief darauf hinaus, daß die Literatur, mit der ich für mich hatte werben wollen, mich am Ende austach und selbst zum einzigen Gegenstand ihrer Leidenschaft wurde. (TD 58)

S. weist Schwäche auf, wenn sie versucht, etwas zu vollenden. Noch mehr, sie hat Schwierigkeiten, etwas überhaupt zu beginnen. Dennoch zeigt sie das Potenzial, wie das früheste Schreiben des Erzählers, den Kern einer Sache zu treffen. Zum Beispiel heißt es an einer anderen Stelle, dass S. ein „einzigartiges Talent“ habe, „im Vorüberlesen, halb nur dem Text zugewandt, den gemeinsamen Augenblick der Wahrheit zu erwischen“ (TD 59). Im gleichen Sinne trifft das obige Zitat den Kern der Sache: Es kommt auf die Literatur an, nicht auf den Erzähler (oder den Autor). Der Erzähler ist sich dieser Gemeinsamkeit bewusst, die seine Beziehung mit S. sehr positiv beeinflusste. So fasst er die damalige Zeit folgendermaßen zusammen:

In der Zeit zuvor allerdings hatte der hemmungslose, die Grenzen und Gegensätze unserer benachbarten Körper bestürmende Gedankenaustausch uns in eine gefährlich glühende Nähe zueinander geführt, die schließlich für mich die schroffe Trennung umso unfaßbarer, umso schmerzlicher werden ließ. (TD 57)

Diese Stelle kann man mit der oben zitierten Stelle in der Einführung des vierten Kapitels vergleichen. Dort wurde eine Verwirklichung der ‚Wunschangst‘ des Erzählers vorausgesagt. Die Darstellung dieser Verwirklichung kann auch eine Andeutung der Verschmelzung des Erzählers mit Leas ein, die in der Erzählung später erfolgt. Die Beschreibung des Erzählers zeigt, dass sein damaliges Verhältnis zu S. fast denselben Grad wie die Darstellung in der Einführung des vierten Kapitels erreicht hatte. Nach der Trennung allerdings scheint die

---

gleichmäßigen Strömung meines Textes hätten die lästigen Anführungen wie Klippen und Riffe gestört.“ (TD 78f.)

Erinnerung an S. nur „eine böartige Geschwulst von Lächerlichkeit und Beschämung“ (TD 56) in dem Erzähler gebildet zu haben. Trotzdem ist es S., die ihm immer wieder durch ihren Gutschriftzettel und ihren Gruß materiell und geistig Impulse zum Schreiben gibt. Aufgrund der Gemeinsamkeiten zwischen S. und dem früheren Schreiben des Erzählers lässt sich folgern, dass S. als eine Art Personifizierung oder Analogie zum früheren Schreiben des Erzählers erscheint.<sup>314</sup> Obwohl diese Art des Schreibens den „Augenblick der Wahrheit“ (TD 59) auffassen kann und das Schreiben des Erzählers (oder eines Schriftstellers, wenn man die Bedeutung der Figur S. zu einer Allegorie des Schreibens erweitert) vorantreiben kann, kann sie nicht bis zu einer Verwirklichung der ‚Wunschangst‘ führen.

Die Beziehung Leas zu S. ist, wie oben erwähnt, widersprüchlich. Einerseits nimmt Lea den Platz von S. in der Erinnerung des Erzählers ein. Er beobachtet folgendermaßen, wie dieser Austausch stattfindet:

Einzig das Ungewisse selbst verfügte über genügend Indizien: die Zeit, in der ich mit S. zusammen war und wir nichts, gar nichts anderes taten als zu reden und immer weiter zu reden, bot sich nun der nachforschenden Erinnerung dar als die Leere und das Allesmögliche zugleich, das weiße Papier und die darüber schwebende Masse alles Ungeschriebenen, in der der Autor selbst sich verborgen hält. Nun aber war Lea eingetroffen, eine Unbekannte, Fremde, hatte mit ihren energischen und akkuraten Erfindungen (und mithilfe ihres blauen Notizbüchleins voller ‚Gedächtnisstützen‘) die Autorenschaft über meine Zeit mit S. übernommen und schrieb sich unbeirrbar an die Stelle meiner verlorenen Freundin, die keine Spur hinterlassen hatte oder eben doch vielzuvielen Spuren, als daß sie sich zu einer einheitlichen Schrift hätten festigen können. (TD 67)

Die zitierte Stelle nimmt vorweg, was der Erzähler nach seinem gescheiterten Versuch, als ein Autor eine eigene Originalität zu erschaffen, bemerkt. Seine Beziehung sowie die von S. zur Literatur nimmt er als eine „Leere“ wahr, was auf die mangelnde Fähigkeit verweist, etwas zu beenden (oder etwas überhaupt in Gang zu setzen). Zum anderen ist die Zeit mit S. für den Erzähler „Allesmöglich“, weil in dem noch Ungeschriebenen eine unendliche Möglichkeit an zukünftigen Texten existiert. Diese „vielzuvielen Spuren“, die sich nicht zu „einer

---

<sup>314</sup> Selbstverständlich gibt es auch andere Interpretationsmöglichkeiten. Zum Beispiel haben vom Hofe und Pfaff die Bedeutung der Initiale S. im psychoanalytischen Zusammenhang interpretiert: „Endlich mag es sein, daß dieses unvordenkliche *commercium* zwischen Tiefen-Psyche und Literatur in den Namen der identisch-differenten Mädchen chiffriert ist, sofern S. (sprich: Es) für das Un- und Vorbewußte, Lea aber für Literatur steht. Einem Manieristen wie Strauß sind solche kryptischen Winke zuzutrauen.“ Vom Hofe/Pfaff, a. a. O., S. 122.

einheitlichen Schrift hätten festigen können“, sind es, an welchen der Wechsel der „Autorenschaft“ von S. zu Lea stattfindet. Denn Lea kann diese ‚Spuren‘ „mithilfe ihres blauen Notizbüchleins voller ‚Gedächtnisstützen‘“ verfolgen. So blättert sie etwa in diesem Notizheft nach, als der Erzähler sie fragt, was das ‚Werk‘ sei, das S. immer wieder in ihrem Gruß erwähnt. Lea findet darin das unerfüllte Projekt über ‚Teatrauma‘, das der Erzähler einst mit S. gemeinsam geplant hatte. So scheint das Notizbüchlein der „Vorstellung von einem Buch (einem Text), in dem in allerpersönlichster Weise die Beziehung aller Wollüste eingeflochten, eingewoben wäre“<sup>315</sup>, wie Barthes sie beschrieb, zu entsprechen.<sup>316</sup> So kann man annehmen, dass Lea als eine Allegorie oder Personifizierung von Barthes’ Textkonzept interpretiert werden kann.<sup>317</sup> Das ist der Grund dafür, weshalb Lea hartnäckig die Existenz von S. verneint. S. als eine Allegorie oder Personifizierung eines früheren Schreibkonzepts des Erzählers, der unreif schreibt und an der Idee eines originellen Autors festhält, wäre aus der Sicht Leas zu engstichtig. Denn im Sinne Barthes’ hat der Text einen viel breiteren Horizont. Er hat eine Möglichkeit, sich unendlich zu erweitern, und deckt die ganze Sphäre des Lebens ab.<sup>318</sup> Erst nach dem Scheitern seines früheren Schreibens merkt der Erzähler instinktiv, dass ein Schreiben über Lea – ein Schreiben über das erweiterte Verständnis vom Textbegriff – seine einzige Chance ist. Er schreibt: „Und in diesem Augenblick wußte ich, daß ich als Autor nur eine Chance hatte: ich mußte über Lea schreiben“ (TD 82). Das Interessante an diesem Satz ist, dass er bis zu diesem Moment die Existenz als ein Autor immer noch nicht aufgegeben hat. Die Chance, die er wittert, ist eine Überlebenschance „als Autor“. Diese Gelegenheit verwirklicht sich, als der Erzähler mit Lea verschmilzt.

Vor der Verschmelzung macht der Erzähler noch auf einer Englandreise mit Lea eine Erfahrung, die sein Schreiben sehr stark beeinflusst. Er trifft auf Don, einen ehemaligen Geliebten Leas. Laut Lea war Don „der ganz Andere“ (TD 88) im Vergleich zum Erzähler. Die Darstellung des ersten Anblicks deutet jedoch an, dass es zwischen Don und dem Erzähler eine wichtige Gemeinsamkeit gibt: beide sind schreibende Figuren. Der Erzähler

---

<sup>315</sup> Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 87.

<sup>316</sup> Siehe dazu: III-1-1.2.

<sup>317</sup> Damit soll nicht gemeint sein, dass Lea, und auch andere Figuren in *Theorie der Drohung*, jeweils nur auf eine bestimmte Bedeutung verweisen. Dazu gibt zu viele mögliche Interpretation zu dieser Erzählung. Zum Beispiel interpretiert Bürger, Lea sei eine „Allegorie des Schreibens“. Bürger: Das Verschwinden der Bedeutung, a. a. O., S. 305. Er behauptet, dass Lea im Laufe der Handlung trotz einiger Darstellungen, die mit der Realität verbunden sind, ganz zu einer Allegorie wird. Diese Überschreitung soll dazu führen, dass mehrere Passagen der Erzählung auch als Allegorien verschiedener Literaturtheorien gelesen werden.

<sup>318</sup> Unter anderem schreibt Barthes folgendermaßen: „Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist: das Buch macht den Sinn, der Sinn macht das Leben“ Barthes: Die Lust am Text, a. a. O., S. 54.

stellt den Augenblick des ersten Treffens folgendermaßen dar: „Von dort sahen wir im Fenster einen jungen Mann mit einer breiten Kraushaarmähne, der sich über einen Tisch beugte und beim Schein einer Öllampe mit einer mir unbekannten Gleichmäßigkeit auf Papier schrieb.“ (TD 87) Abgesehen von dieser Gemeinsamkeit und der Beziehung mit Lea sind der Erzähler und Don tatsächlich sehr verschieden. Anders als der Erzähler, der anscheinend mit einem gewissen Abstand zu der Gesellschaft lebt, war Don einer der führenden Figuren in der radikalen Studentenbewegung und tauchte unter, als man ihn wegen eines Banküberfalls verdächtigte. Das Gefühl, das der Erzähler zu diesem politisch sehr engagierten Freund Leas hegt, beschreibt er folgendermaßen:

Ich dachte an den ‚ganz Anderen als ich‘, an Don, den Lea mit wenigen Worten in mein Leben eingeführt und mir beunruhigend nahe gebracht hatte. Der ganz Andere als ich wäre ich schon immer gerne selbst gewesen, und Lea kannte nun so einen, hatte ihn sogar geliebt wie mich, und dadurch auf unauflösliche Weise mit mir verbunden. Ich spürte, wie mich plötzlich die Eifersucht überfiel. Was hatte ich gegen einen politischen Anführer aufzubringen? Was stand bei mir anstelle von Kampfbereitschaft, Leidensfähigkeit, Erbitterung und Vernunft? Was konnte ich gegen seine Tugenden anderes erheben als die Brandreste meines gescheiterten Schreibens? (TD 91)

Der Erzähler beneidet Don um seine Tugenden und um seine Lebensgeschichte als politischer Kämpfer. Don ist für den Erzähler ein Ideal. Das politische Engagement Dons scheint ihm wertvoller zu sein als sein gescheitertes Schreiben. Obwohl das politische Engagement üblicher Weise zu einem etwas anderem Feld als das Schreiben gehört, ist es in dieser Erzählung doch mit dem Schreiben verbunden. Don tritt in der Erzählung als eine schreibende Figur auf, und zwar nicht nur beim ersten Anblick des Erzählers. Aus Leas Vergangenheit wird berichtet, dass Don früher in Cornwall „seine Reden vorbereitet und Organisationspapiere verfaßt“ (TD 88) hat. Darüber hinaus erfährt der Erzähler von Lea, dass Don sie gelehrt habe, sich „kampfgerecht auszudrücken“ (TD 89). Hält man an der Idee fest, in der die Erzählung als Allegorie des Schreibens erscheint, dann übte Don einen wichtigen Einfluss auf das von ihr verkörperte Schreiben aus. Dementsprechend kann Don eine Allegorie eines politischen Schreibkonzepts oder eines politisch engagierten Autors sein. Das Treffen mit Don ist nicht das erste Mal, dass der Erzähler über das Verhältnis zwischen seinem Schreiben und dem politisch engagierten Schreiben reflektiert. Als W. im ersten Kapitel ihn anruft und von einer Frau erzählt, die immer wieder seinen Namen schreit, denkt

der Erzähler „an jenes übergläckliche Mädchen“ (TD 45f.) aus seinen ‚Notizen der Wunschangst‘, das „dort das flüchtige Fragment einer wirklich hoffnungsvollen Begegnung hinterlassen hatte“ (TD 46). Dieses Mädchen ähnelt in einigen Aspekten Lea. Es wurde „als politisch Beschuldigte über Monate in Untersuchungshaft gehalten“ (TD 46) und reist nach seiner Freilassung sofort zu seinem Freund. Gewissermaßen erweckt die Geschichte sogar das Gefühl, dass die Figur aus der Geschichte der ‚Notizen der Wunschangst‘ in die Wirklichkeit gesprungen sei.<sup>319</sup> Ein großer Unterschied zwischen dieser Figur und Lea ist, dass das Mädchen absichtlich das Wiedersehen mit dem Freund verzögert, um die frohe Erwartung auf die tatsächliche Begegnung so lange wie möglich zu genießen.<sup>320</sup> Lea dagegen konnte nach ihrer Freilassung Don nicht wiederfinden und „hatte einen fürchterlichen Zusammenbruch“ (TD 90). Offenbar schildert die Kurzgeschichte in den Notizen eine idealisierte Symbiose von Schreiben und politischem Engagement. Die folgenden ersten Sätze der Kurzgeschichte, die der Erzähler in seinem Gedächtnis wieder hervorruft, weisen darauf hin:

Ich habe die Stelle herausgesucht, wo von ihr die Rede ist: „Heute kurz vor dem Einschlafen am späten Nachmittag höre ich eine Frauenstimme unten auf der Straße laut und deutlich meinen Namen rufen. Ich denke sofort, dies gehört in die Geschichte eines Mädchens, das als politisch Beschuldigte über Monate in Untersuchungshaft gehalten wurde, und nun, überraschend freigelassen, halsüberkopf zu ihrem Freund reist, in einen anderen Teil des Landes, und schon, während sie in der Eisenbahn am offenen Fenster steht, laut seinen Namen in die Nacht hinausruft. [...]“ (TD 46)

Diese Passage zeigt, dass der Erzähler von *Theorie der Drohung* in seinen ‚Notizen zur Wunschangst‘ einen Erzähler erschaffen hat, der seinerseits über die Geschichte des freigelassenen Mädchens nachdenkt. Die Kurzgeschichte ist also eine Binnenerzählung, die

---

<sup>319</sup> Wenn man so weit gehen würde, die gesamte Handlung in *Theorie der Drohung*, vom Anfang bis zum Ende, als eine Allegorie des Schreibens zu verstehen, wäre eine solche Interpretation durchaus möglich. Dann würde der Freund, der während der Reise des Mädchens „zur selben Zeit zuhause“ (TD 46) sitzt und ahnungslos „gegen sich selbst eine Partie Schach“ (TD 46) spielt, eine ähnliche Bedeutung wie das „Kind auf dem Throne“ (JM 8) haben (siehe dazu I-2-2.1). Die Geschichte in den ‚Notizen der Wunschangst‘ wäre somit durch die ‚Gleiche Zeit‘ mit den Erfahrungen Leas verbunden, was eine Identifikation zwischen den Figuren ‚das übergläckliche Mädchen‘-Lea und ‚Freund‘-Don ermöglicht.

<sup>320</sup> In den ‚Notizen der Wunschangst‘ beschreibt der Erzähler ihr Gefühl folgendermaßen: „Und sie kommt in seiner Stadt an und sie ruft seinen Namen unter seinem Fenster. Wenn er aber bestürzt hinaussieht, ist sie verschwunden. Denn sie möchte das Wiedersehen, solange es sich aushalten läßt, hinauszögern. Sie folgt ihm am Morgen, wenn er in die Stadt zum Einkaufen geht und ruft ihn wieder, inmitten einer Menschenmenge, laut und froh. Er dreht sich um, doch schon ist sie wieder verschwunden. Sie ist wirklich auf übernatürliche Weise glücklich und balanciert auf dem obersten Gipfel der Freiheit...“ (TD 46f.)

von einer weiteren Binnenerzählung eingerahmt ist. Dementsprechend ist sie von der Realitätsebene sehr weit entfernt. Das Gleichgewicht zwischen dem Schreiben (dem Mädchen) und politischem Engagement (dem Freund), das in der Kurzgeschichte irgendwie gerade noch aufrechterhalten bleibt, ist also ein Idealfall, der in der Wirklichkeit kaum erreichbar ist. Darum ist die Kurzgeschichte „das flüchtige Fragment einer wirklich hoffnungsvollen Begegnung“ (TD 46). Der Inhalt der Kurzgeschichte ist eben nur etwas Flüchtiges, Fragmentarisches, das ein Beispiel einer ‚Wunschangst‘ ist.

Einen weiteren Hinweis darauf, wie schwierig das Schreiben mit politischem Engagement zu verbinden ist, gibt die Topographie der „Fischerhütte“ (TD 85), in der Lea früher mit Don gewohnt hatte und in die sie später mit dem Erzähler einziehen wollte. Die seltsame Route zu dieser Hütte deutet an, dass der Ort einer besonderen Sphäre angehört. In London angekommen, leiht Lea für etwas Geld das Auto eines Freundes aus, um mit dem Erzähler einen Ausflug mit zunächst unbestimmtem Ziel zu unternehmen:

Als wir aus London herausgefunden hatten, sagte Lea, die am Steuer saß, sie habe in diesem Auto früher einmal die Schlüssel für eine Fischerhütte in Cornwall, in der wir hübsch wohnen könnten, liegen gelassen. Sie habe das Gefühl, diese Schlüssel müßten hier noch irgendwo zu finden sein. Sie bat mich danach zu suchen. Und tatsächlich fand ich diese Schlüssel auch, sie klemmten zwischen Rücksitz und Seitenwand. Warum, Lea, willst du mir diese Reise, die du doch offenbar sorgfältig vorbereitet hast, als Kunststück der freien Improvisation vortäuschen? Ich täusche überhaupt nichts vor, erwiderte sie gereizt, nichts habe ich geplant. Du weißt wohl nicht, daß über London der günstige Zufall herrscht? Für mich und meine Freunde jedenfalls herrscht er dort. (TD 85)

Der Erzähler, der den Übergang zu einer anderen Schreib- und Denkweise noch nicht vollzogen hat, unterstellt Lea eine konkrete Absicht. Aber Lea zufolge ist es ihr „Gefühl“, das zur Entdeckung der Schlüssel für die Hütte führt. Es ist ein „Zufall“, dass sie ausgerechnet dieses Auto von ihrem Freund leihen konnte. Wenn man Lea glaubt, gehört die „Fischerhütte“ also einer Sphäre an, die sich außerhalb der rationalen Sphäre von Verstand und Logik befindet, der der Erzähler zu diesem Zeitpunkt noch angehört.

Auf dem Weg nach Cornwall beschreibt Lea das Ziel der Reise folgendermaßen:

Ein Glück, sagte sie freudig, jetzt haben wir die Schlüssel und brauchen nicht im Hotel in Lizard zu wohnen. Die Hütte ist in Wirklichkeit ein kleines Haus mit festen Mauern aus Stein. Wir

haben sie recht hübsch eingerichtet. Es gibt sogar fließendes Wasser. Strom allerdings nicht. Nur Gas in Flaschen. Und Petroleumlampen. Man hört nachts das Meer. Die Hütte liegt aber nicht direkt am Meer. Und einen Strand gibt es dort auch nicht... (TD 86)

Dieser Beschreibung lässt sich entnehmen, dass die „Hütte“ ein ordentliches Haus ist. Wenn man daran denkt, dass bei Strauß Hotels und Gasthäuser oft ein Ort für flüchtige Beziehungen sind, das Haus dagegen meistens für eine mythische Utopie steht,<sup>321</sup> kann man vermuten, dass Lea mit dem Aufenthalt Hoffnungen auf ein ideales Zusammensein verbindet. Die ausführliche Beschreibung des Gebäudes verstärkt diese Vermutung. Obwohl die Hütte „nicht direkt am Meer“ liegt und es dort keinen Strand gibt, soll nachts das Meer zu hören sein. Sie ist also ein Ort, in welchem man etwas, was tatsächlich existiert, aber kaum erfassen kann, nicht durch das Sehen, sondern nur durch das Hören wahrnimmt. Weiterhin wird beschrieben, dass die Hütte etwas abseits von der Ortschaft „auf dem Weg zu den Klippen hinauf“ (TD 87) liegt. Wenn es in der Nähe des Orts keinen Strand, aber nur Klippen gibt, kommt die Frage auf, warum die Hütte eine „Fischerhütte“ (TD 85) genannt wird. Solche Widersprüche deuten an, dass die Hütte ein halb imaginärer Ort ist.<sup>322</sup> Abgesehen von realistischen Bedingungen der Hütte gibt es einen anderen Hinweis, der das Gebäude als eine Art ideellen Ort deuten lässt. Lea sagt, dass die Hütte „in Wirklichkeit“ ein Haus ist. Selbstverständlich ist diese Aussage an erster Stelle eine präzisere Beschreibung des realen Gebäudes. Andererseits kann Leas Aussage ein versteckter Verweis darauf sein, das Haus ‚in der Wirklichkeit‘ und die Hütte im Text zu unterscheiden. Denn diese Hütte ist zugleich das Endziel eines „Kunststück[es] der freien Improvisation“ (TD 85), ein Ziel, das möglicherweise durch die Kunst erreichbar ist. Was in dieser zweiten Ebene geschildert wird, muss nicht unbedingt den Bedingungen der Realität entsprechen. Es sind sogar eben diese fehlerhaften Schilderungen, auf die es ankommt, weil sie gerade durch diesen Unterschied zur Realität den Zuschauer/Leser bewegen. Die folgende Stelle aus dem sechsten Kapitel ist ein gutes Beispiel

---

<sup>321</sup> Siehe dazu: II-1-1.3.

<sup>322</sup> Die widersprüchliche Eigenschaft des Orts erinnert gewissermaßen an Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer*. Böhmen, das in der Realität nicht am Meer liegt, im Gedicht aber so beschrieben wird, wird u. a. als eine Utopie interpretiert, die durch die Literatur entstanden ist und in ihr weiter existiert. Die Passage über die Hütte, die nicht am Meer liegt, ist nicht die einzige Stelle in *Theorie der Drohung*, die auf einen möglichen Einfluss Bachmanns hinweist. Bürger interpretiert den Schluss der Erzählung als eine Anlehnung an Bachmanns *Malina*: „Das fiktive Plagiat (Theorie der Drohung), das der Erzähler eingesteht, wird überlagert von einem realen, das – bewußt oder unbewußt – verdeckt bleibt. Der Schluß der Erzählung zitiert den von Bachmanns *Malina*. Dort heißt es, nachdem das weibliche Erzähler-Ich in der Mauer verschwunden ist: „Es war Mord“.“ Bürger: Die Aufhebung der Literatur in der Allegorie. Anlässlich Botho Strauß' *Theorie der Drohung*, a. a. O., S. 143.



dafür:

Betrachte ich zum Beispiel eine Reproduktion des Bildes *Departure*, das von dem kanadischen Maler Alex Colville stammt und mir natürlich besonders nahegeht, seitdem Lea verschwunden ist, so glaube ich ohne jeden einschränkenden Zweifel, daß die Frau, die dort in der einsamen Telefonzelle am leeren Quai steht, mit ihrem Geliebten auf dem Schiff, das man schon in einiger Entfernung abfahren sieht, telefoniert. Ich denke mir nämlich, die beiden haben beim Abschiednehmen kein Ende finden können und werden nun solange miteinander telefonieren, bis das Schiff nicht mehr zu sehen ist oder die Verbindung wegen allzu großer Entfernung abreißt. Nur diese Deutung eines endlos verzögerten Abschiednehmens lasse ich zu – obwohl sie aus verschiedenen Gründen reichlich unwahrscheinlich ist (zum Beispiel ist es ein Frachtschiff, das da ausfährt, man wird es nicht so ohne weiteres aus einer Telefonzelle anwählen können...). Aber nur dies innige Versehen erregt mein Mitgefühl, es läßt Lea und mich auf dem Bild vorkommen, und das Bild selbst, weil es sich nicht rührt, verspricht das ersehnte Halt inmitten einer Trennung, in einem unvergänglichen Augenblick zwischen Noch-Nicht-Verlassensein und endgültiger Abkehr... (TD 97f.)

Der Erzähler ist sich wohl bewusst, dass seine Assoziationen zum Bild von Colville sehr unwahrscheinlich sind. Aber es ist genau diese Vorstellung, die sein Mitgefühl erregt und dadurch ermöglicht, Lea und sich selbst in das Bild hineinzusetzen.<sup>323</sup> Ähnliches gilt für die Hütte. Nicht das Gebäude, so wie es in der Wirklichkeit existiert, ist wichtig, sondern die von Lea geschilderten Eigenschaften der Hütte, die vielleicht etwas Widersprüchliches an sich haben, aber eine andere Sphäre für Lea und den Erzähler eröffnen. Die Einladung Leas an den Erzähler, mit ihr in diese Sphäre einzuziehen, ist also ein Versuch, eine tiefere und innigere Beziehung mit ihm aufzubauen.

---

<sup>323</sup> Auch in diesem Beispiel bilden das Sehen und das Hören einen wichtigen Kontrast. Was man im Bild sieht und logisch erkennt, nämlich dass die Handlung wahrscheinlich nicht der Vorstellung des Erzählers entspricht, ist für ihn eine Nebensache. Das Gefühl zwischen den Figuren dagegen, das für den Erzähler wichtig ist, wird durch das Hören übermittelt (Telefonzelle). Schließlich ist es ein inniges „Versehen“, das den Erzähler entscheidend bewegt. Choi hat in ihrer Studie darauf hingewiesen, dass bei Strauß das Sehen, Versehen und Wiedersehen (im Sinne von neu erkennen) jeweils wichtige Bedeutungen haben: „Strauß unterscheidet das Sehen als Erkenntnisakt vom Sehen im allgemeinen Sinn. Normaler Weise geht man davon aus, dass das Bezeichnende mit dem Bezeichneten identisch ist. Nach der postmodernen Erkenntnis ist jedoch dieser Glaube bloß eine Illusion, weil der Signifikant mit dem Signifikat nicht identisch ist und nur auf einen anderen Signifikanten verweist. Hier spielt die Sprache eine wichtige Rolle, weil sie das grundsätzlich nicht zu Erfassende begrifflich fixiert und wahrnimmt. Einem fixierenden Abbild kann man nach Strauß nur dann entkommen, wenn man das gewohnte Sehen verlernt und durch das Versehen der mythischen Welt begegnet. Dadurch kommt dem Versehen eine zentrale Bedeutung für eine erweiterte Welterkenntnis zu.“ Eun-A Choi: Sehen, Versehen und Wiedersehen: eine Studie zum Sehen als Erkenntnisakt in *Schlußchor* von Botho Strauß. In: Dogil-munhak. Seoul: Koreanische Gesellschaft für Germanistik 44 2003. S. 324.

Aber bevor der Erzähler zu einer solchen Erkenntnis kommt, müssen er und Lea zuerst einsehen, dass sich die Art und Weise des Schreibens, für die Lea steht, nicht langfristig mit dem politischen Engagement oder Schreiben, das Don verkörpert, verbinden lässt. Dies wurde schon durch die gescheiterte gemeinsame Zeit zwischen Lea und Don angedeutet. Obwohl sie früher zusammen in der Hütte wohnten, galt der Fokus der beiden vollständig der realen Welt. In dem Sinne war die Hütte damals nur das wirkliche Hausgebäude.<sup>324</sup> Ein erneuter Versuch des Zusammenseins würde nur zu einer Wiederholung der gescheiterten Vergangenheit führen. Schon auf den Anblick Dons reagiert Lea schockiert:

Don, sagte Lea und verlor ihre Stimme. Sie zog mich am Arm zurück. Mein Gott, das ist Don...  
Sieh nur, Don ist nach Hause gekommen! Laß uns gehen, wir können hier nicht wohnen, laß uns gehen, verstehst du?! (TD 87)

Da mit der Person Dons politisches Engagement in die ideelle sowie ideale Sphäre eingedrungen ist, die Lea mit dem Erzähler teilen wollte, verliert der Ort seine utopischen Eigenschaften. Die Beschreibung des Wegs zur Hütte, in welche Don vor Lea und dem Erzähler eingezogen ist, deutet dies an. Er wird so beschrieben, als würde man die Grenze zum Jenseits überqueren.<sup>325</sup> Dementsprechend verliert Lea ihre „Stimme“. Sie muss mit dem Erzähler Don ‚sehen‘. Demnach scheint Don der Sphäre des Sehens anzugehören. In den Aussagen Leas über ihn geht es weiter um das Sehen. So vermutet sie nach ihrer Freilassung aus der Haft, sie „würde ihn nie wiedersehen“ (TD 89). Nachdem sie dem Erzähler ihre Vergangenheit mit Don erzählt hat, verlässt sie das Hotel, weil sie „Don sehen“ (TD 90) müsse. Dagegen bleibt der Erzähler überwiegend ein Zuhörer Leas. Als Lea und der Erzähler sich in einem Hotel einquartieren, bittet sie ihn, „eine Erklärung von ihr anzuhören“ (TD 88). Diese Erklärung wird durch Leas „schmerzgetönte, halblaute, vorandrängende Redeweise“ (TD 90) begleitet. Anhand der bisherigen Beobachtungen kann man vermuten, dass die Sphäre, in die Lea den Erzähler hineinziehen will, in einer engen Verbindung mit der Stimme und dem Hören steht. Dagegen wird das Sehen in Bezug auf die gezielte Sphäre so

---

<sup>324</sup> Es gibt einen weiteren mythischen Hinweis darauf, dass das gemeinsame Leben der beiden gescheitert ist. Lea behauptet, dass sie insgeheim gefoltert wurde, als sie in Untersuchungshaft saß. Der Tee, den sie im Gefängnis trank, soll ihr Körper verunstaltet haben. Denkt man daran, dass der Körper bei Strauß oft für das Ursprüngliche, Mythische steht (siehe dazu II-1-1.3), sieht sich Lea also durch die Folgen der Beziehung mit Don in ihrer ursprünglichen, mythischen Seite beeinträchtigt.

<sup>325</sup> In der ganzen Ortschaft gibt es in keinem Haus und keiner Kneipe ein Licht. Als Lea das Licht in der Hütte bemerkt, tritt sie heftig auf die Bremse, was mit Wörtern dargestellt wird, die an den Tod erinnern: „Sie wurde sehr unruhig, bremste den Wagen derb und tottretend, so daß wir noch einen Sprung auf den Graben zu machten.“ (TD 87)

weit wie möglich ausgegrenzt. Dieser Kontrast ist in der Erzählung schon sehr früh erkennbar. Die folgende Stelle, die gleich vor der obigen Geschichte aus den ‚Notizen zur Wunschangst‘ zu lesen ist, bietet ein gutes Beispiel dafür. Es handelt sich um einen Anruf von Dr. W., der dem Erzähler mitteilt, dass in seiner Klinik eine Frau ist, die den Namen des Erzählers schreit. Der Erzähler macht sich dazu folgende Gedanken:

Ich weiß nicht, ob ich noch in der Lage war, auf diese langersehnten ‚Geräusche aus der Ferne‘ ohne fantastische Einbildungen zu reagieren – ich glaubte jedenfalls in diesem Verzweiflungsschrei die klanglichen Umrisse meines Namens zu erkennen. Ja, ich hörte diese verletzte Frau meinen Namen brüllen, als müsse sie über einen tosenden Katarakt hinweg mich auf sich aufmerksam machen. (TD 45)

Die Feststellung des Erzählers in der Einführung des ersten Kapitels, dass man die Augen schließen müsse, um die ‚Geräusche aus der Ferne‘ hören zu können, wird im obigen Zitat halbwegs verwirklicht. Der Telefonanruf<sup>326</sup> und der Schrei sind für den Erzähler die ‚Geräusche aus der Ferne‘, auf die er lange gewartet hat. Aber er hat sozusagen die ‚Augen nicht ganz geschlossen‘. Wie er selbst vermutet, wird der Erzähler noch vom Sehen beeinflusst („fantastische Einbildungen“). Deshalb muss das Gebrüll Leas „einen tosenden Katarakt“<sup>327</sup> übertönen, um den Erzähler zu erreichen. Das Konzept, Hören und Sehen jeweils als Verweise auf andere Zielesphären des Schreibens zu benutzen, zeigt sich auch in der Kurzgeschichte aus den ‚Notizen zur Wunschangst‘, die oben schon erwähnt worden ist. Der Erzähler erinnert sich an diese Kurzgeschichte durch das Gebrüll Leas am Telefon, was auf eine mögliche Verbindung hinweist. Der Zustand, in welchem das Schreiben das politische Engagement in idealer Reichweite hält, wird durch die Stimme und die Vermeidung des Sehens erreicht.<sup>328</sup> Obwohl die Vergangenheit Leas nicht glücklich endet wie die Kurzgeschichte, verhält es sich auch bei ihr ähnlich. Als Lea nach ihrer Freilassung vermutet, dass sie Don „nie wiedersehen“ (TD 89) würde, fängt sie an, den Namen des Erzählers zu rufen. Zuerst muss sie die Sphäre des Sehens verlassen, bevor sie in die Sphäre der Stimme und des Hörens eintreten kann. Zu Beginn „plapperte“ (TD 90) sie noch hin, ähnlich wie das

---

<sup>326</sup> Zu seiner Bedeutung bei Strauß siehe: II-1-1.2.

<sup>327</sup> Das Wort ‚Katarakt‘ ist ein weiterer versteckter Hinweis auf das Sehen, das als ein Hindernis zwischen Lea und dem Erzähler existiert. Obwohl dieses Wort im Zusammenhang mit dem Tosen überwiegend auf einen Wasserfall deutet, hat es an sich auch eine andere Bedeutung, nämlich der Graue Star, eine **Augen**krankheit.

<sup>328</sup> Siehe dazu: Fußnote 323.

frühere Schreiben des Erzählers.<sup>329</sup> Das Schreiben muss viele Versuche unternehmen, bis es laut nach dem Erzähler rufen kann und dieser kräftige Ruf ihn schließlich im ersten Kapitel erreichen kann.

Ein Hinweis darauf, worauf die Stimme oder das Hören in *Theorie der Drohung* genau verweist, kann das Verhältnis zwischen den Denkfiguren von Rousseau und Strauß liefern. In den Gedanken des Erzählers bei seinem ersten Anblick Leas<sup>330</sup> kann man z. B. entdecken, dass es in dieser Erzählung mehrere Stellen gibt, die der Vorstellung Rousseaus über den Ursprung der Sprache entsprechen. In dem genannten Beispiel glaubt der Erzähler eine Ähnlichkeit zwischen Leas Gebärden und seinem Schreiben zu erkennen. Er denkt folgendermaßen:

Was uns schreckt, sagte ich mir daraufhin beflissen, kann unmöglich das ganz Andersgeartete oder das Abnorme sein, sondern stets nur das wesentlich Verwandte im Zustand seiner extremsten Erscheinungsform. Zweifellos las ich in Leas Verrücktheit sofort das Schreckensgleichnis auf meine eigenen qualvollen Versuche, mich schreibend auszudrücken. (TD 51f.)

Der Erzähler ‚liest‘ also in Leas Gesten eine Sprache, die laut Rousseau eine in ihrer ursprünglichsten Form ist. Die große Ähnlichkeit zwischen dieser Sprache und dem Schreiben des Erzählers deutet an, dass Rousseaus Denkfigur über die ursprüngliche Sprache ein wichtiger Hinweis auf das Hauptthema dieser Erzählung, das Schreiben, ist. Die ehemaligen Freunde Leas, denen sie und der Erzähler in London begegnen, sind ein anderes Beispiel für die Verbindung zwischen den Denkfiguren von Rousseau und Strauß in der Erzählung. Diese Freunde zeigen ein auffallendes, ungewöhnliches Interesse für die Musik. Es wird mitgeteilt, dass sie alle „von irgendeinem Musikstück sprachen, das sie sofort unbedingt hören wollten“ (TD 83). Die Musik, die einen Zusammenhang sowohl zu der Stimme als auch zum Hören hat, ist bei Rousseau in Form des Liedes die ursprüngliche Sprache. In den Werken von Strauß steht sie meistens für das Mythische.<sup>331</sup> Demnach kann Lea, die den Erzähler durch ihre Stimme in die Sphäre des Hörens hineinzieht, eine Art des Schreibens darstellen, die den Erzähler zum ‚Mythos‘ leitet.

---

<sup>329</sup> Zur Bedeutung des ‚Plapperns‘ bei Barthes siehe Fußnote 292.

<sup>330</sup> Siehe dazu: II-2.

<sup>331</sup> Zum Beispiel ist ein Hauptthema von *Rumor* die Veränderung in der Sprache Bekkers, des Protagonisten, die sich immer mehr einer mythischen Sprache annähert. Dabei wird Bekker oft als eine Sänger-Figur dargestellt. Siehe dazu: II-2-2.3.

Es käme dann aber die Frage auf, ob man das Schreiben, das wegen seiner Beziehung zur Schrift viel mehr an das Sehen erinnert, wirklich mit dem Hören verbinden kann. „Das laute Schreiben“<sup>332</sup>, das Barthes in *Die Lust am Text* erwähnt, gibt womöglich eine Antwort auf diese Frage. Darin erklärt Barthes im letzten Mikrotext, dass es nicht das Ziel des ‚lauten Schreibens‘ ist, eine klare Botschaft zu vermitteln.<sup>333</sup> Diese Eigenschaft entspricht der grundsätzlichen Entwicklungsrichtung des Schreibens in *Theorie der Drohung* (sowie auch dem Schreibkonzept anderer Werke von Strauß<sup>334</sup>), worin der Erzähler sein Schreiben aufgibt, das versucht, eine Art Studie zu verfassen. Weiter erklärt Barthes, das ‚laute Schreiben‘ suche „die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereographie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache“<sup>334</sup>. Diese Beschreibungen haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Kleid-Haut-Körper-Metaphern, die Strauß in einigen anderen Werken verwendet.<sup>335</sup> Auch die darauffolgende Aussage, dass „eine bestimmte Kunst der Melodie“<sup>336</sup> eine Vorstellung von diesem Schreiben hätte geben können, die Melodie aber tot sei, entspricht der Denkfigur von Strauß, die er seinerseits von Rousseau entlehnt hat.

Allerdings scheiden sich die Wege von Barthes und Strauß jenseits dieser Übereinstimmung ganz deutlich. Barthes entdeckt in einem anderen Medium ein Potenzial für die Verwirklichung des ‚lauten Schreibens‘. Er schreibt:

Eine bestimmte Kunst der Melodie kann eine Vorstellung von diesem vokalen Schreiben geben; aber da die Melodie tot ist, findet man sie heute vielleicht am ehesten im Film. Der Film braucht nur den Ton der Sprache von ganz nah aufzunehmen (das ist im Grunde die verallgemeinerte Definition der ‚Rauheit‘ des Schreibens) und in ihrer ganzen Materialität, in ihrer Sinnlichkeit den Atem, die Rauheit, das Fleisch der Lippen, die ganze Präsenz des menschlichen Maules hören zu lassen (die Stimme, das Schreiben müssen nur frisch, schmiegsam, fettglänzend, leicht rau und vibrierend sein wie die Schnauze eines Tieres), und schon gelingt es ihm, das Signifikat ganz weit weg zu rücken und den anonymen Körper des Schauspielers sozusagen in mein Ohr zu werfen: das knirscht, das knistert, das streichelt, das schabt, das schneidet: die Wollust.<sup>337</sup>

---

<sup>332</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97.

<sup>333</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.

<sup>334</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97f.

<sup>335</sup> Siehe dazu den Vergleich zwischen den jeweiligen Körpermetaphern von Barthes und Strauß in III-1-1.2.

<sup>336</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 98.

<sup>337</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 98.

Für Barthes ist es also die elementare, sinnliche Eigenschaft des Schreibens, seine „Rauheit“, die für ihn wichtig ist. Er sieht in der Gegenwart im Film „am ehesten“ die Möglichkeit, eine solche ‚Rauheit‘, das ‚laute Schreiben‘, zu verwirklichen.<sup>338</sup> Obwohl Strauß auch an Filmen interessiert ist, wie man z. B. an den längeren Passagen in *Paare, Passanten* über den japanischen Film *Im Reich der Sinne* erkennen kann, versucht er trotzdem an erster Stelle, das ‚laute Schreiben‘ weiter im Schreiben zu verwirklichen.<sup>339</sup>

Die Formulierungen, die das ‚laute Schreiben‘ beschreiben, werden von Strauß wörtlich für das Schreibkonzept und für die Darstellungen des Mythischen übernommen. Denn man kann die Synästhesie, die die Bezeichnung ‚das laute Schreiben‘ innehält, an mehreren Stellen der *Theorie der Drohung* entdecken, wie z. B. in der Einleitung des ersten Kapitels, die am Anfang von III-2-2.2 erwähnt wurde. Vor allem ist es die Figur Leas, die die Stimme, das Hören und das Schreibkonzept in sich selbst vereint. Daher kann man sie als die Allegorie eines Schreibkonzepts interpretieren, die den Erzähler (und die Leser) zum Mythischen führt. Es sollte noch erwähnt werden, dass weder der Erzähler noch Strauß dieses Schreibkonzept als die einzig richtige und gültige Art und Weise des Schreibens verabsolutieren. In der *Theorie der Drohung* gibt es mehrere Passagen, die auf das Gegenteil verweisen. Ein Beispiel bietet die Szene, nachdem Lea und der Erzähler vor der Hütte kehrtmachen und sich in Lizard in einem Hotel einquartieren. Der Erzähler fühlt, dass sich Leas Einfluss auf ihn sehr weit ausgedehnt hat. Er spürt um sich eine Sphäre, die sie ihm „inzwischen zur Undurchsichtigkeit verdunkelt hatte“ (TD 90). Dennoch ist sie in diesem Moment immer noch vom Anblick Dons erschüttert und verlässt nachts das Hotel, um Don zu „sehen“ (TD 90). Es kann also passieren, dass auch das Schreibkonzept, das auf das Mythische verweist, zwischen sich selbst und dem politischen Engagement schwankt. Dementsprechend macht sich der Erzähler folgende Gedanken, als er allein im Hotel auf Leas Rückkehr wartet:

---

<sup>338</sup> Andererseits ist die Art und Weise des Schreibens, die Barthes selber ausführt, gewissermaßen ähnlich mit dem ‚lauten Schreiben‘, das er beschreibt. Dass er auf diese Weise weiterschreibt, zeigt, dass anscheinend für Barthes das Potenzial im Schreiben, ein ‚lautes Schreiben‘ zu verwirklichen, noch nicht ganz ausgeschöpft ist.

<sup>339</sup> An den Wörtern „Signifikat“ und „Körper“ in diesem Mikrotexat kann man zugleich eine Ähnlichkeit und einen Unterschied zwischen Barthes und Strauß erkennen. Am Ende des Mikrotexates schreibt Barthes über die Eigenschaft des Films, dass es ihm gelinge, „das Signifikat ganz weit weg zu rücken und den anonymen Körper des Schauspielers sozusagen in mein Ohr zu werfen“. Wenn man hier den Signifikaten als ‚Sinn‘ oder etwas wie ‚den Inhalt einer Botschaft‘ versteht, ist der Satz eine Betonung der elementaren Sinnlichkeit des Films. Dann kann eine Ähnlichkeit zwischen Barthes und Strauß festgestellt werden, weil damit eine Distanz zu einem vernunftorientierten Schreiben gemeint ist. Barthes scheint den „Körper“ auch in einem ähnlichen Sinn zu benutzen. Dagegen steht bei Strauß dieses Wort für etwas Ursprüngliches oder Mythisches, wie man v. a. an den Beispielen in *Marlenes Schwester* (siehe dazu II-1-1.3) sehen konnte. Bei Strauß soll das Schreiben genau an diese vergessenen Sphären erinnern. Man kann also anhand dieses Beispiels zusammenfassen, dass Strauß die Denkfigur von Barthes nicht auf eine Weise übernimmt, die dem Original gänzlich entspricht. Er variiert sie, um durch das Äußere der Denkfigur in Wirklichkeit seine Gedanken zum Mythischen darzustellen.

Die Geschichte konnte so oder so ausgehen, es gab nicht die geringste ‚Gewißheit des Gefühls‘, von der man so oft schon gehört hatte. Ich dachte für einen Augenblick an den alten Fontane, der von seinen Büchern gesagt haben soll, schließlich hätte er das alles auch ganz anders schreiben können. (TD 91f.)

Der Erzähler schließt nicht aus, dass Lea und Don wieder zusammenfinden. Leas Rückkehr zum Erzähler ist nicht festgelegt. Es gibt also auch andere mögliche Konzepte des Schreibens, u. a. auch solche, die politisches Engagement als durchaus notwendig empfinden.<sup>340</sup> Das Schreibkonzept (Lea) in *Theorie der Drohung* sucht aber anscheinend nach einem anderen Weg.

Ein weiteres Beispiel für die Relativierung des Schreibkonzepts, das das Mythische als Ziel setzt, ist eine Reaktion des amerikanischen Freundes von Lea auf ihre anderen früheren Freunde. In der Erzählung wird seine Bewertung folgendermaßen geschildert:

[...] während der Amerikaner sich an mich wandte und sagte, sie seien in letzter Zeit alle ein bißchen schüchtern geworden, es sei so etwas wie eine Übergangszeit, jetzt würde von allen Leuten fast nur noch Musik gehört, und es wäre besser, wenn jemand wie Don da sei, der einem ein paar frische Gedanken ins Hirn bläst; denn wenn man selbst, für sich allein anfinge nachzudenken, da käme doch nur ein Spleen heraus, und mit so einem einzelnen Spleen lief ja heute schon fast jeder herum. (TD 84)

Das Hören von Musik, die in einem dichten Zusammenhang zum Schreibkonzept steht, das das Mythische als Ziel setzt, ist in den Augen des amerikanischen Freundes eine Tat der Ratlosen, die ohne ihren politischen Wegweiser nicht wissen, was sie machen sollen. Die Bewertung des amerikanischen Freundes scheint gewissermaßen ein Hinweis darauf zu sein, dass es nicht zum Mythischen führt, wenn man von der Gesellschaft isoliert, nur in sich versunken, nach dem Mythischen strebt. Eine gewisse Verbindung zur Realität (Don) sei auch nötig.<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> Tatsächlich hat sich auch Strauß selbst schon immer mit den politischen Themen seiner Zeit aktiv (jedoch auf seine eigene Art und Weise) auseinandergesetzt. Mehrere Texte, u. a. wie z. B. sein berühmter *Anschwellender Bocksgesang*, zeigen das.

<sup>341</sup> Andererseits muss man auch die Aussagen des amerikanischen Freundes mit Vorsicht aufnehmen, denn die Darstellung seines Äußeren und seines Handelns irritieren den Leser. Er trägt „einen abgewetzten und mit Eidotter bekleckerten schwarzen Cordsamtanzug“ (TD84). Es erweckt den Anschein, dass der Amerikaner entweder sehr ungeschickt und unzuverlässig ist oder dass er eine bizarre Persönlichkeit sein kann, der sich um

In *Theorie der Drohung* distanzieren sich Lea und der Erzähler trotz solcher Einsichten am Ende der Englandreise schließlich von der Sphäre des Politischen. Diese Distanzierung wird durch zwei Szenen am Ende des fünften Kapitels angedeutet. Die erste Handlung stellt die Rückkehr Leas am frühen Morgen und die Abreise der beiden aus England dar. Sie werden folgendermaßen geschildert:

Ich möchte jetzt wieder weg von England, sagte Lea und gähnte. Eigentlich nur die festgeschriebenen Menschen kann man kennen, fügte sie hinzu, die, von denen wir in den Biografien lesen. An einem wirklichen Menschen erlahmt auch das geduldigste Interesse auf die Dauer. Er ist einfach ein zu großes Wissensgebiet. Findest du nicht?

Ich dachte, jetzt redet sie mir aber ganz schön nach dem Mund. Aber weshalb tat sie es? Vom ganz Anderen als ich war nun keine Rede mehr, Don war wie nie erlebt. Ich sah sie an, von der Seite, als wir schon wieder unterwegs waren: sie sah sehr müde aus, ein bißchen zerknittert, aber ohne einen großen Eindruck im Gesicht.

Jetzt war ich mir ganz sicher, daß ich über Lea schreiben würde; und zwar nicht mehr, um mich gegen ihre Lügen zu schützen, sondern weil das Gefühl, Lea zu lieben, nichts anderes war als das Gefühl, ein Buch zu beginnen. (TD 92f.)

Am frühen Morgen entdeckt der Erzähler Lea im Auto auf der Straße vor dem Hotel. Es bleibt unklar, ob sie Don sehen konnte, und wenn ja, was zwischen den beiden geschah. Klar ist aber, dass ihr Interesse an Don gänzlich erloschen scheint. Eine Erklärung für Leas Desinteresse könnte ihre Aussage sein, dass „an einem wirklichen Menschen“ letztendlich „auch das geduldigste Interesse“ verschwindet. Anders als „die festgeschriebenen Menschen“, die man lesen und kennen kann, könne man die wirklichen Menschen nie ganz kennen. Tatsächlich kann das Schreiben in der heutigen Mediengesellschaft unmöglich die vielen Ereignisse und Nachrichten, die politischen inbegriffen, erfassen. Das ist „einfach ein zu

---

solche ‚kleine‘ Dinge nicht kümmert. In beiden Fällen entsteht ein Misstrauen, ob man den Aussagen einer solchen Person über andere alte Freunde wirklich ganz trauen kann. Als dieser Freund erfährt, dass der Erzähler aus Westdeutschland kommt, verhält er sich auffällig albern, was von dem Erzähler folgendermaßen beschrieben wird: „Daraufhin sah mich der Amerikaner mit blödsinnigem Respekt an, er genierte sich anscheinend wegen seines sorglosen amerikanischen Geredes und erkundigte sich bei mir, allen Ernstes und auf deutsch, nach dem gesundheitlichen Befinden von Ernst Bloch“ (TD 84). Die übertriebene Ehrfurcht des amerikanischen Freundes vor Ernst Bloch, der einen ziemlich großen Einfluss auf die Studentenbewegung ausübte, zeigt seinen Respekt vor dem Politischen. Dass er sich anscheinend „wegen seines sorglosen amerikanischen Geredes“ geniert, ist ein Hinweis, wie er zu der nicht-politischen Seite des Lebens steht. So entsteht die Möglichkeit, dass die Aussagen des Amerikaners über die alten Freunde nicht aus einem ganz neutralen Standpunkt kommen, wodurch seine Vertrauenswürdigkeit sinkt. Hiermit wird anscheinend vermieden, dass die Relativierung des Schreibkonzepts, das das Mythische als Ziel setzt, nicht einfach zu einer Bejahung des politischen Schreibkonzepts führt. Eine einfache, gänzliche Unterstützung für ein bestimmtes Schreibkonzept wird vermieden.



großes Wissensgebiet“. Deshalb gilt Leas Interesse, nach all ihren Erfahrungen mit Don und dem Erzähler, wenn sie sich für etwas interessiert, für die Sphäre des Geschriebenen.<sup>342</sup> Diese plötzliche Veränderung Leas verwirrt den Erzähler. Er versucht auf seine frühere Weise, Lea zu verstehen, indem er sie ‚ansieht‘. Der Erzähler kommt dadurch zu keiner neuen Erkenntnis. Aber der bloße Blick auf ihr Gesicht gibt ihm die Gewissheit, dass er Lea liebt.<sup>343</sup> In diesem Moment wird das Liebesgefühl des Erzählers zu Lea identisch mit dem „Gefühl, ein Buch zu beginnen“. Zum einen verstärkt diese Entdeckung die These, dass Lea als eine Allegorie des Schreibens interpretiert werden kann. Zum anderen zeigt diese Stelle, dass der Erzähler wieder bereit ist zu schreiben. Dieses Mal wird er nach dem Schreibkonzept ‚Lea‘ schreiben. Er wird sich also von einem vernunftorientierten, politischen Schreiben distanzieren, und durch das ‚laute Schreiben‘ versuchen, die Sphäre des etwas Ursprünglichen, Mythischen zu erreichen.

Die zweite Passage, die die Distanzierung der Hauptfiguren von dem Politischen darstellt, erfolgt nach der Heimkehr des Erzählers. In der Universitätsbibliothek entdeckt der Erzähler in einer Broschüre ein Buch, das denselben Titel wie seine Arbeit trägt. Es stellt sich heraus, dass durch das Buch „der Verfasser, ein dem westdeutschen Kapital nahestehender Wirtschaftswissenschaftler, Mitglied des katholischen Unternehmerverbands, seine Freunde über Psychologie und Strategie organisierter Massenstreiks unterrichten wollte“ (TD 93f.). Auf diese Überraschung reagiert der Erzähler folgendermaßen:

Ausgerechnet diese Hetzschrift trug meinen Titel! Es war mir klar, daß ich diesen höhnischen Zufall als Anspielung auf die unausweichliche Totalität des politischen Bedeutens begreifen mußte, der sich selbst der abgeschiedenste Gedanke, die einfachste Nervenanspannung nicht zu entziehen vermögen. [...] Nun, mitunter will man das alles lieber nicht wahrhaben; wie soll man sich auch noch um die Lektüren und Bedeutungsfolgen seines eigenen, ohnehin kaum schreibbaren Textes sorgen? Ich beschloß deshalb, trotz meiner ekelhaften Entdeckung, an dem Titel Theorie der Drohung festzuhalten und ihn auch für meine Geschichte über Lea zu benutzen. (TD 94)

Es zeigt sich, dass der Erzähler von diesem Zufallsfund entsetzt ist. Der Grund für seine

---

<sup>342</sup> Zugleich kann diese Stelle eine Ankündigung sein, dass Lea in der Zukunft den Erzähler verlassen kann, denn er ist innerhalb der Erzählung auch ein ‚wirklicher Mensch‘. Ob ihr Verschwinden vor dem Erzähler von gleicher Eigenschaft ist, wie ihre Distanzierung zu Don wird man später sehen können.

<sup>343</sup> Das ‚Gesicht‘ steht bei Strauß oft für die ‚Wiederbelebung der starken Gefühle‘ oder die ‚Wiedererinnerung an etwas Fernes, Vergessenes‘ (siehe dazu z. B. die Interpretation von einer Stelle aus *Untenstehende auf Zehenspitzen* in I-2-2.3).

Abneigung rührt aber nicht nur daher, dass die „Hetzschrift“ denselben Titel wie seine Arbeit trägt. Obwohl ein wenig Übertreibung im Unterton vorhanden sein mag, trägt vor allem die „unausweichliche Totalität des politischen Bedeuten“ zur Aufregung des Erzählers bei. Er distanziert sich von dieser Übermacht des Politischen. Sein Ton zeigt deutlich, dass dem Erzähler die Dominanz des Politischen in der Deutung gar nicht gefällt. Zugleich sieht der Erzähler ein, dass er daran grundsätzlich nichts verändern kann. So bleibt er nur dabei, einen gewissen Abstand zu dem Politischen zu halten, indem er trotz seiner „ekelhaften Entdeckung“ den Titel seiner Arbeit beibehält und ihn für seinen eigenen Zweck des Schreibens benutzt. Es fällt auf, dass ausgerechnet durch diese Szene das fünfte Kapitel abgeschlossen wird, in welchem es sehr viel um das Verhältnis zwischen dem Schreiben und dem Politischem ging. Sie wirkt gewissermaßen wie eine Zusammenfassung: In dem Schreiben und in der Deutung des Schreibens wird das Politische immer mehr oder wenig vorhanden sein; aber der Erzähler und Lea als sein Schreibkonzept werden einen gewissen Abstand von ihm halten.

Im sechsten Kapitel stellt der Erzähler die letzte Phase seines Schreibens dar. So wie er sich im fünften Kapitel vorgenommen hat, schreibt er über Lea, und zwar nach ihrem Schreibkonzept. Auf den ersten Blick scheint dieses Schreiben im Widerspruch mit dem zu stehen, wonach der Erzähler und Lea bisher im Schreiben strebte. In der Einführung des sechsten Kapitels beschreibt der Erzähler folgendermaßen, wie sich sein Schreiben auf die Beziehung zwischen ihm und Lea auswirkte:

Doch kann man nicht in Ruhe miteinander auskommen, wenn der eine sich entschließt, über den anderen zu schreiben, weil er darin und nur darin seine Liebe zu ihm zu erkennen vermag. Zwar kam es zwischen Lea und mir nie zu Streit oder auch nur zu geteilten Meinungen oder anderen unsinnigen Geräuschen. Aber eine vollkommene Lautlosigkeit, wie sie jede Liebesfreundschaft, wenigstens für Sekunden, kennt, wenn die Gesichter hilflos aneinanderlehnen, die gab es zwischen mir und Lea zu keiner Zeit. Denn alles, alles, was mit uns geschah, wurde von meinem Schreiben tönend gemacht, und Lea mußte fürchten, daß selbst noch ihre Blicke lärmten... (TD 95)

Dem Erzähler zufolge hat sein Schreiben die Beziehung zwischen ihm und Lea eher belastet als gefördert. Das Problem sei gewesen, dass er durch sein Schreiben alles „tönend“ gemacht habe, was zwischen ihnen geschah. Wenn man an die Einführung des ersten Kapitels denkt, scheint es etwas schwer verständlich, dass ‚Töne‘, die das Schreiben verursacht haben, in

diesem Kontext eher als Hindernisse dargestellt werden. Denn im ersten Kapitel ist davon die Rede, dass man auf das eine einzige „Geräusch aus der Ferne“ (TD 43) hoffen soll. Das Ende der Einführung des ersten Kapitels gibt eine mögliche Antwort. Es heißt dort, dass man „zu Bett gehen und den Lärm im Traum erhoffen“ (TD 43) muss, um „ein einziges Geräusch aus der Ferne“ (TD 43) zu hören. Demnach könnte für den Erzähler seine letzte Phase des Schreibens, ‚der Lärm im Traum‘, ein Umweg sein, der ihn zum ‚einzigsten Geräusch aus der Ferne‘ führt. Das sechste Kapitel wäre dann die Darstellung dieses Umwegs. Im sechsten Kapitel gibt es eine Stelle, an der es auch um den ‚Schlaf‘ und ‚Töne‘ geht. Der Erzähler beschreibt darin seinen Traum folgendermaßen:

Während ich neben Lea schlief, träumte ich von ihr; ich träumte nicht mehr als das, was war: daß sie nämlich über meinen Schlaf wache... Was tun meine Hände im Schlaf, Lea? Ballen sie sich zur Faust? Dann, bitte, öffne sie. Oder krallen sie sich gar ins Laken? Bitte, laß es nicht zu. Ich möchte, daß sie offen und erschöpft neben mir liegen, in dieser trägen Mittagsruhe... Schlucke ich nicht viel zu oft? Aber was frage ich denn, den aufgesperrten Mund ins Kissen gedrückt, sie kann es nicht verstehen. Meine Stimme hüllt sich um jedes Wort, und so klingt es nach nichts, wenn ich spreche. (TD 98)

Wie die Einführung des ersten Kapitels andeutet, bieten der Schlaf und der Traum eine Möglichkeit, mehr über das einzige „Geräusch aus der Ferne“ (TD 43) zu erfahren. Dementsprechend lässt der Traum des sechsten Kapitels dem Erzähler erkennen, wie das Verhältnis zwischen ihm und Lea in der Traumsphäre aussieht. In dieser Sphäre liegt der Erzähler unter dem Obhut Leas. Der Erzähler überlässt ihr, wie er sich im Schlaf verhalten oder aussehen soll. Um auf das Mythische („Geräusch aus der Ferne“) zu treffen, sollte man sich vorher dem Weg anvertrauen, der dafür geeignet ist. Lea, die durch ihre Stimme und ihre Nähe zum Hören auf das Mythische, Ursprüngliche verweist, verkörpert in der Erzählung als diesen Weg. In diesem Sinne entspricht der Traum des Erzählers bis zu diesem Punkt seinem Entschluss kurz vor dem Ende des fünften Kapitels, über Lea und nach dem Prinzip Leas zu schreiben. Dagegen ist die Erkenntnis des Erzählers, dass seine Sprache Lea letztlich nicht erreichen wird, eine Art Vorahnung, dass sein Schreiben auf Grenzen stoßen wird. Es ist seine „Stimme“ im Traum, die wie sein ‚tönendes Schreiben‘ eine Verbindung zwischen dem Erzähler und Lea hindert. Man kann also zusammenfassen, dass der Erzähler im sechsten Kapitel durch sein Schreiben sehr weit in die Sphäre des Mythischen eindringen, aber nicht

fortwährend darin verweilen wird.

Der tatsächliche Kontakt des Erzählers mit dem Mythischen beginnt mit der Auflösung Leas und endet mit seiner Verschmelzung mit ihr. An den Anfang des ganzen Prozesses, eine Szene aus dem Alltag, erinnert sich der Erzähler folgendermaßen:

Als ich Lea zum letzten Mal in ihrer vollständigen Gestalt wahrnahm, griff sie mit einer brennenden Zigarette zwischen den Fingern in den Kühlschrank und holte einen Becher Fruchtejoghurt hervor. Von diesem Augenblick an, der wie die Durchbrechung eines Naturgesetzes in mich eindrang, verlor sie an Sichtbarkeit von Stunde zu Stunde. [...] Leas Griff in den Kühlschrank: die siebenhundert Grad Hitze der Zigarettenglut und die achtzehn Grad Kälte des Eisschranks, die beiden extremen Temperaturen nebeneinander, in unmittelbarer Berührung, waren in meiner Vorstellung plötzlich nicht mehr auszuhalten. Es war der Anblick einer längst verschollenen Furcht, einer Unbegreiflichkeit aus der Vorgeschichte des zivilisierten Denkens, einer wilden Empfindung, der mich erschütterte und blendete. Und doch bin ich fest davon überzeugt, daß nicht mit mir von nun an die größte Veränderung vor sich ging, sondern vielmehr mit Lea selbst. Ihre stetig abnehmende Erscheinung fand nicht in mir und einem gestörten oder nachlassenden Sehvermögen ihre Ursache. (TD 98f.)

Wie in den meisten Werken von Strauß wird aus einem harmlosen, zufälligen Geschehen im Alltag ein mythischer Moment.<sup>344</sup> Nach all dem unbewussten Streben des Erzählers durch sein Schreiben kommt das Mythische, „der Anblick einer längst verschollenen Furcht, einer Unbegreiflichkeit aus der Vorgeschichte des zivilisierten Denkens, einer wilden Empfindung“, plötzlich auf ihn zu. Es gibt keine genaue Erklärung, warum ausgerechnet dieser Aufprall unterschiedlicher Temperaturen den Erzähler erschüttert, sodass er für einen Augenblick das Mythische empfinden kann. Es mag daran liegen, dass das Mythische sich den Erklärungen der Vernunft entzieht. Dementsprechend „blendet[]“ der Anblick des Mythischen den Erzähler, während sein Sehvermögen für alle anderen Dinge ungestört bleibt. Nur Lea kann er allmählich nicht mehr sehen. Lea gehörte schon vorher halbwegs zu einer Sphäre der Stimme und des Hörens, der Sphäre, die dem Mythischen und dem Ursprünglichen verwandt ist. Nach dem Kontakt des Erzählers mit dem Mythischen scheint sie durch ihre Auflösung ganz in eine

---

<sup>344</sup> Siehe dazu die Interpretation zu einem Beispiel aus dem *Schlußchor* in der Fußnote 58. Auch in *Theorie der Drohung* spielt der Zufall an einigen Stellen eine wichtige Rolle, wie z. B. im ersten Kapitel, als der Erzähler auf einen Telefonanruf „von irgendwem, von draußen, von irgendwoher“ (TD 44) wartet. In seiner Ungeduld hebt er den Hörer ab, um den Anschluss des Telefons zu prüfen. In dem Moment hört der Erzähler „pünktlich zufällig“ (TD 44) die Stimme von Dr. W., durch den er Lea kennenlernt. Also begann seine Annäherung zum ‚Mythos‘ mit einem Augenblick des Zufalls.

andere Sphäre hinüberzutreten. Dieser Prozess der Auflösung wird von mehreren hässlichen Wahrnehmungen begleitet, die der Erzähler folgendermaßen beschreibt:

Das Letzte, was ich von ihr sah, waren zwei Fingerspitzen, die einen Haufen toter Fliegen auf ein Butterbrot streuten.

Die Scheibe Brot verschwand irgendwohin, in ein unsichtbares Mundloch, und es war gräßlich genug, sich vorstellen zu müssen, daß Lea so etwas Ekelhaftes aß! Ich glaube, den Verlust ihrer Sichtbarkeit begleitete ein Prozeß der Verwahrlosung und Zerstörung ihrer Selbstkontrolle. Nachdem ich sie schon mehrere Tage nicht mehr gesehen hatte, geschah es noch ein- zweimal, daß ich auf der Toilette ihren liegengebliebenen Kot vorfand, weil sie offenbar vergessen hatte, die Wasserspülung zu ziehen. (TD 100f.)

Das Hässliche, Ekelhafte kommt in den Werken von Strauß nicht selten vor. Meistens verweist es auf das Mythische, das in der Gegenwart ihre ursprüngliche Gestalt verloren hat und nur kümmerlich existiert.<sup>345</sup> Dementsprechend hat der Erzähler recht, wenn er die Auflösung Leas als „Prozeß der Verwahrlosung und Zerstörung ihrer Selbstkontrolle“ deutet, denn sie ist hier im Begriff, ganz aus der Sphäre des normalen Alltagslebens herauszutreten. In *Rumor* gibt es eine ähnliche Szene. Sie stellt das Zusammenleben von Grit und Bekker dar. Die Beziehung zwischen den beiden, die kurz vor ihrem Ende steht, wird folgendermaßen beschrieben:

Schon einige Male ist es in letzter Zeit passiert, daß sie abends nach Hause kommt und ein gemein verstunkenes Badezimmer betreten hat, weil der Vater vergaß, seinen Kot hinunterzuspülen. Daß er sich immer mehr gehenläßt, sich wahrhaftig in eine unwürdige Kreatur verwandelt, erregt nicht bloß ihren Abscheu; es bestürzt sie vielmehr, daß sich dieser gehütete Gestank ja auf irgendeine Weise an sie oder gegen sie richtet, eine verschlüsselte Botschaft, ein schon aus dem Tierischen wirkendes Signal, das der verstummte Mann aus furchtbarer Entfernung ihr sendet. Denn alles, was er anstellt in seinem trägen Brüten, scheint nur um ihretwillen getan und scheint mit ihr doch sprechen zu wollen. (R 224f.)

Wie Lea nähert sich auch Bekker im Verlauf des Romans immer mehr der mythischen Sphäre an. Je mehr er dieser Sphäre näherkommt, weicht er von den normalen, alltäglichen

---

<sup>345</sup> Die obdachlose Frau in *Rumor* ist ein gutes Beispiel dafür. Diese Frau, die als ‚Stinkfee‘ bezeichnet wird, erinnert z. T. an Loreley. Siehe dazu: II-2-2.3.

Ordnungen der Gesellschaft ab. Diese Umwandlung erscheint, genau wie bei Lea in *Theorie der Drohung*, als etwas Hässliches und Ekelhaftes. Interessanterweise nimmt Grit dieses Hässliche und Ekelhafte als „eine verschlüsselte Botschaft“ wahr. Obwohl sie die Bedeutung dieser ‚Botschaft‘ nicht entziffern kann, fühlt Grit darin einen Kommunikationsversuch, einen Versuch einer Verbindung, der die verstummte Sprache Bekkers ersetzt. In *Theorie der Drohung* wird nicht klar ausgesagt, ob das Hässliche und Ekelhafte in der Erzählung auf dasselbe abzielt. Aber auch in *Theorie der Drohung* wird ein ähnlicher Versuch geschildert, worin inmitten einer Umwandlung zum Mythischen eine Art ‚Botschaft‘ ausgesendet wird. Der Erzähler scheint sie während der Auflösung Leas zu fühlen, die er folgendermaßen darstellt:

Dann, noch einmal, am frühen Morgen, kurz vor dem Erwachen, hörte ich, wie auf meinem Gesicht ein Fingernagel entlangstrich. Auf meiner hellhörigen, ausgetrockneten Haut vernahm ich das kratzende Geräusch des Schreibens – Leas Abschiedsworte, dachte ich und schlief vor Kummer wieder ein.

Danach kein Laut, keine Berührung, keine Ansicht mehr von ihr, nichts. Nichts – außer diesem Geruch eines italienischen Quittenparfums, das sie sich jeden Morgen hinter die Ohrläppchen tupfte. Dieser täglich frische Duft blieb das einzige und letzte Indiz für Leas unablässige Anwesenheit, und seine Quelle befand sich in einer so unmittelbaren, bisher nie empfundenen Nähe, daß ich mir einbildete, Lea habe vielleicht nur deshalb ihre Körpergestalt aufgegeben, um auch diese letzte Entfernung noch, die zwischen unseren Körpern, zu überwinden und zu beseitigen. (TD 101)

Obwohl der Erzähler es nicht bemerkt, scheint an dieser Stelle aus der Auflösung Leas eine Verschmelzung Leas mit dem Erzähler geworden zu sein. Was er selbst nur als eine Einbildung einschätzt, nämlich dass Lea ihre „ihre Körpergestalt aufgeben“ hat, um auch die letzte materielle Entfernung zwischen den Körpern zu überwinden, ist mit großer Wahrscheinlichkeit eine Tatsache. Nicht nur die Schlusswendung der Erzählung, dass die Gestalt Leas die des Erzählers ersetzt, weist darauf hin. Die eigenartige Synästhesie, die an diesem Moment des ‚Abschieds‘ auffällt, ist ein weiterer Hinweis. Der Erzähler ‚hört‘ das Entlangstreichen eines Fingernagels, was er eigentlich durch den Tastsinn seines Körpers empfinden sollte. Auch nennt er seine Haut „hellhörig“. Das sind Wahrnehmungen, die früher eher bei Lea zu erwarten waren. Der Gehörsinn wird auch nach der wahrscheinlich erfolgten Verschmelzung indirekt betont. Der Erzähler glaubt die Anwesenheit Leas durch den Geruch

des Quittenparfums zu bemerken, „das sie sich jeden Morgen hinter die Ohrläppchen tupfte“. In seiner Erinnerung sind es also die Ohrläppchen Leas, die dem Erzähler bis zuletzt auffallen und als die stärkste Verbindung zwischen ihm und ihr übrig bleiben. Der Erzähler scheint diesen Duft vielleicht deshalb „in einer so unmittelbaren, bisher nie empfundenen Nähe“ zu empfinden, weil seine Gestalt schon durch die Leas ersetzt worden ist. In diesem Fall hat er dadurch die Ohren Leas übernommen, was dem Erzähler eine gleiche Wahrnehmung wie die Leas ermöglicht. Dagegen ist das Empfinden, geschrieben zu werden, ein Gefühl, das man eher von Lea erwartet. Es besteht also die Möglichkeit, dass der Erzähler an dieser Stelle durch die Verschmelzung mit Lea ihre Empfindungen nachfühlt. Mit der „hellhörigen, ausgetrockneten Haut“, die gewissermaßen an ein Blatt Papier erinnert, vernimmt der Erzähler die Geräusche des Schreibens. Das wäre eine Beschreibung, die zu Lea als eine Allegorie des Schreibens passen würde.

Im sechsten Kapitel gibt es einige Stellen, worin sich die Gedanken des Erzählers über diese Verschmelzung mit Lea – und somit über die letzte Phase seines Schreibens – widerspiegeln. An der ersten Stelle, die sich der Einführung des Kapitels anschließt, erläutert der Erzähler seine Gedanken folgendermaßen:

Und jetzt, da ich mit dem letzten Abschnitt meiner Arbeit beginne, der zweifellos vom Verscheuchtsein handelt, wie Lea es beschworen hatte, jetzt weiß ich, daß sie den Sirenenrufen ihres Beschriebenwerdens nicht widerstehen konnte; ihr Körper, zusammenstürzend, kraftlos, aufgelöst zu Schrift, hat sich ganz in meine Obhut begeben, und so, mit mir vereinigt, hat sie auch mich zu einem anderen gemacht, dessen unentwegtes Schreiben nichts anderes zu erreichen sucht, als uns wieder zu teilen, die alte Trennung wiederherzustellen – damit wir uns wieder sehen können! Deshalb nur schreibe ich noch und werde immer weiter schreiben bis zum letzten Seufzer meiner Erinnerung. (TD 96)

Diese Passage beginnt mit einer Art Zusammenfassung des Erzählers über die Endphase seines Schreibens. Im sechsten Kapitel handelt es sich vorerst um den letzten Abschnitt der Arbeit des Erzählers. Er beschreibt darin die letzte Phase seines Schreibens. So bezieht sich das „Verscheuchtsein“ nicht nur auf ihn selbst, sondern auch auf sein Schreiben. Demnach wäre die Auflösung Leas und die Verschmelzung des Erzählers mit Lea, die er an dieser Stelle voraussagt, ein Teil dieses ‚Verscheuchtseins‘. Die Beschreibung des Erzählers über seine Verschmelzung mit Lea entspricht einer Denkfigur von Barthes. In *Die Lust am Text*

vergleicht Barthes die Beziehung des Textes zum Autor mit der Beziehung des Spinnennetzes zu einer Spinne. Während der Text/das Netz sich immer mehr erweitert, löst sich der Autor/die Spinne darin auf und wird ein Teil davon. Dementsprechend macht der Erzähler Lea durch sein Schreiben zu „Schrift“ (zu einem Text), mit der er sich „vereinigt“ und sich „zu einem anderen“ verändert. Man kann also annehmen, dass der Erzähler durch sein Schreiben und seiner Verschmelzung mit Lea eine mythische, ursprüngliche Sphäre erreicht hat. Mit dem Wort ‚Verscheuchtsein‘ macht er aber klar, dass das Erreichen einer mythischen Sphäre nicht der Endzustand seines Schreibens ist. Diese Erfahrung des Mythischen ist etwas, was nur für eine kurze Zeit weilt. Der nächste und der wirklich letzte Schritt des Erzählers in seinem Schreiben zielt auf die „alte Trennung“ zwischen ihm und Lea. Er möchte den Zustand vor der Verschmelzung mit Lea wiederherstellen, damit sie einander „wieder sehen können“. Dieses ‚Sehen‘ kann sich erstens auf den Zustand beziehen, dass der Erzähler nach der Verschmelzung mit Lea sie nicht mehr sieht, sowie andere Leute ihn nicht mehr erkennen. Das könnte zugleich ein versteckter Verweis auf die Beziehung zwischen dem Text und dem Autor sein, die sich allerdings etwas von der obigen Denkfigur von Barthes unterscheidet. Der Text und der Autor verschmelzen, sodass man sie schwer voneinander trennen oder unterscheiden kann. Barthes sah darin ein Potenzial zu einer Bereicherung des Textes.<sup>346</sup> Dagegen kann das Streben des Erzählers nach einer Wiederherstellung einer früheren, getrennten Beziehung zwischen ihm und Lea darauf hinweisen, dass eine Differenzierung zwischen dem Autor und dem Text vielleicht auch einen Sinn hat. Das würde der Denkfigur von Strauß entsprechen, die dem Autor die einzigartige Fähigkeit zuschreibt, das Mythische zu bemerken und darauf aufmerksam zu machen. Um diese Fähigkeit zu benutzen, braucht der Autor eine Art Sonderstellung, und somit eine gewisse Distanz zum Text. Zweitens kann sich das ‚Sehen‘ auf die normale, vernünftige Sphäre des Alltags beziehen. Lea und der Erzähler bedienen sich während ihrer Verschmelzung einer eigenen ‚Sprache‘ wie z. B. des Hässlichen und Ekelhaften oder des Geruchs- und Tastsinns anstelle der üblichen, allgemeinen Sprache. Das Endziel des Erzählers ist, durch sein Schreiben sich und Lea füreinander wieder ‚sichtbar‘ zu machen. Das kann also bedeuten, dass der Erzähler versuchen wird, das Mythische in die allgemeine Sprache zu ‚übersetzen‘. Die „Erinnerung“, die er am Schluss der Passage erwähnt, unterstreicht diese Interpretation. Über das ‚Erinnern‘ schreibt der Erzähler an einer anderen Stelle im sechsten Kapitel noch einmal:

---

<sup>346</sup> Siehe dazu: III-1-1.1.



Sie hatte mir vorgeschlagen, sich besonders ruhig zu verhalten, während ich über sie schrieb, damit nicht immer neue Eindrücke und Impulse von ihr mich ereilten, mit denen mein schwerfälliges Schreiben nicht hätte Schritt halten können. Und es mag sein, daß in der Reibung dieser vollkommen gegensätzlichen Zeitschichten, ihrer Gegenwartserstarrung und meines voranschreitenden Erinnerns, jener tödlich gemischte Dunst entstand, in dem Lea bei lebendigem Leibe verwitterte und zerfiel. (TD 100)

Wie der Erzähler in dem kurzen Moment, als Lea mit einer brennenden Zigarette in ihrer Hand den Kühlschrank öffnete, das Mythische erblickt, trifft man auf das Mythische nur für einen Augenblick. Dagegen braucht das Schreiben viel mehr Zeit, um diesen Augenblick zu beschreiben. Es kann nicht „Schritt halten“ mit dem Mythischen. So bleibt das Mythische an den Moment fixiert („Gegenwartserstarrung“), während der Beobachter dieses Mythischen über seine Erinnerung an diesen Moment immer weiterschreibt, um ihn irgendwie festzuhalten. Diese Vorstellung entspricht Strauß' Vorstellung von der Aufgabe des Künstlers. Er behauptet, dass der Künstler seine Erinnerung an das Mythische immer wieder belebt und sie an andere Menschen vermittelt. Für die Vermittlung dieser wiederbelebten Erinnerungen müsste man letztlich wieder die übliche, allgemeine Sprache aufgreifen.

Es ist also nicht allzu überraschend, dass der Erzähler kurz nach seiner Verschmelzung mit Lea von unangenehmen Gefühlen geplagt wird, da sein Schreiben versucht, wieder in die alte Sphäre zurückzukehren. Er beschreibt diesen schwierigen Zustand folgendermaßen:

Und doch fühlte ich mich in dieser neuen Nähe, die fast einer Durchdringung gleichkam, nicht recht wohl, nein, ich fand sie sehr bald ganz unerträglich. Sie behinderte meine Arbeit. Sie unterband die Ausflüge meiner Erinnerung, denn dieser starke Geruch schuf eine unausweichliche, betäubende Gegenwart, die mir das Weiterschreiben schließlich unmöglich machte. Ich ersuchte Lea, in laut ausgesprochenen Worten, sich wieder ein wenig von mir zu entfernen. Natürlich bekam ich keine Antwort, und meine Bitte wurde auch nicht stillschweigend erfüllt. Ich litt nun an furchterlichen Kopfschmerzen, Schwindelanfällen, Brechreiz und, was das schlimmste war, an einem qualvollen Verlangen nach einem fremden Körper, nach Körperberührungen, Körperumklammerungen, Körperkämpfen. [...] Ich fuhr mit dem Bus nach F. und dann mit der Bahn hinaus zum Flughafen. Dort erst faßte ich den Plan, nach Kopenhagen zu fliegen, um S. zu treffen. Ich könnte mit ihr ‚unser Werk‘ besprechen... Ich hatte plötzlich ein großes Bedürfnis, sie zu sehen, sie zu umarmen. (TD 101f.)

Deutlich betont der Erzähler, wie sehr die „unausweichliche, betäubende Gegenwart“, die der Geruch Leas vermittelt, seine Versuche, sich an sie zu erinnern, stört. Während der Geruch Leas ihn peinigt, können seine Worte sie nicht erreichen. Die Kluft zwischen den jeweiligen ‚Sprachen‘ des Mythischen und der normalen, alltägigen Sphäre wird hervorgehoben. Bis hierhin sind die Darstellungen des Erzählers über seinen drückenden Zustand gewissermaßen eine andere Version der Selbsteinschätzung seines eigenen Schreibens. Es ist nun die Frage, wie man das „Verlangen nach einem fremden Körper“ interpretieren kann, und in welchem Zusammenhang es mit der letzten Phase seines Schreibens steht. Eine mögliche Erklärung könnte eine Denkfigur von Barthes bieten. In *Die Lust am Text* vergleicht Barthes an vielen Stellen den Text mit dem Körper und den Reiz des Textes mit der Erotik des Körpers. Wenn man das „Verlangen nach einem fremden Körper“ als ein ‚Verlangen nach einem Text‘ interpretiert, verweist die obige Passage darauf, was der Erzähler beim Austreten von der mythischen Sphäre sozusagen im letzten Moment auf der Schwelle spürt. Er möchte in die Sphäre der normalen Sprache zurückkehren. Allerdings kann dieses „Verlangen nach einem fremden Körper“ zugleich eine mythische Eigenschaft behalten, da bei Strauß, wie schon oft erwähnt, der Körper oft auf das Mythische und das Ursprüngliche verweist. Auch diese Deutung passt in diese Konstellation, weil der Erzähler durch sein Schreiben seine Erinnerung an das Mythische vermitteln will. Es ist durchaus möglich, dass das Wort ‚Körper‘ in diesem Kontext auf beides zugleich, auf den Text und das Mythische, verweist. In diesem Zusammenhang kann man verstehen, warum der Erzähler S. wiedersehen und über sein Schreibprojekt sprechen will. An mehreren Stellen der Erzählung versucht Lea, in die Lücken einzuspringen, die S. im Leben des Erzählers hinterlassen hat. In vielerlei Hinsicht bilden sie zunächst einen Gegensatz. Da nun Lea verschwindet, ist nun der Platz vorhanden, in welchem S. sie ablösen kann. Kann man Lea als eine Allegorie des vor allem mythischen Schreibens interpretieren, so erscheint S. dagegen als eine Allegorie für das frühere, unreife Schreiben des Erzählers. Demzufolge könnte man das Bedürfnis des Erzählers, S. wiederzusehen, poetologisch verstehen: Der Erzähler macht durch sein Schreiben über das Mythische (Lea) eine mythische Erfahrung, kann aber in der mythischen Sphäre nicht immerfort verweilen. So nimmt er sich vor, seine Erinnerung an das Mythische (Lea) wachzuhalten, wozu er die Schreibweise von früher (S.), mithin seine normale Sprache, wieder braucht.

In *Die Widmung* erschien das Schreiben Schroubeks als ein Scheitern, vor allem weil es sich größtenteils auf seine Eigenliebe gründete. Dagegen rückt beim Schreiben des Erzählers in

*Theorie der Drohung* der ‚Mythos‘ immer mehr ins Zentrum. Sein Schreiben über das Mythische bleibt unvollendet. Obwohl er und sein Schreiben sich von der mythischen Sphäre ablösen, bleibt der Versuch, durch die Erinnerung auf das Mythische zu verweisen, ungebrochen. In diesem Sinn bildet *Theorie der Drohung* ein gutes Beispiel dafür, wie man das Mythische durch das Schreiben darstellt.

## Schlusswort

An den meisten seiner Werke und an seinen wenigen Interviews und Zeitungsartikeln kann man erkennen, dass Strauß sehr kritische Ansichten zu verschiedenen Aspekten der Gegenwart hat. Er beschreibt oft, wie die Gesellschaft der Gegenwart mit ihrer Tradition und Vergangenheit bricht. Strauß kritisiert die heutigen Medien, die einen solchen Bruch verschärfen. Er trauert um die Oberflächlichkeit der Beziehungen und die Armut der Gefühle. Im Gegensatz zu vielen anderen, die eine Lösung solcher Probleme im politischen Bereich und in der Zukunft suchen, ist Strauß auf den Bereich der Kunst und auf den ‚Mythos‘ fokussiert. Die Sprache und die Schrift (oder das Schreiben) sind Themen, die solche Interessensfelder verbinden. Vor allem in seinen frühen Werken, darunter besonders in seinen Prosawerken, die im Vergleich zu den späteren Werken wenig erforscht sind, sind diese Themen essenziell. Diese Untersuchung zeigt, dass die Denkfiguren von Derrida, Rousseau und Barthes einen großen Anteil an diesen Themen haben. Selbstverständlich hat Strauß als ein sehr belesener Autor auch viele andere Quellen, die er für sein Schaffen benutzt. Deshalb gibt es viele andere mögliche Interpretationen über dieselben Werke. Dennoch bleibt der ‚Mythos‘ ein Schlüsselwort zu den meisten Werken von Strauß. An mehreren Beispielen lässt sich bestätigen, dass Strauß auch in den späteren Werken immer wieder versucht, das Mythische mithilfe der Themen Sprache und Schrift darzustellen und zu gestalten. Dabei kann man u. a. Spuren anderer Denkfiguren entdecken, die in den früheren Werken noch nicht oder nur wenig existierten.<sup>347</sup> Dagegen gibt es auch Beispiele, in welchen bekannte Spuren aus den früheren Werken, manchmal auf eine etwas veränderte Art und Weise, wieder auftauchen.

Während das Motiv des Kontrasts zwischen dem Körper und dem Kleid in der frühen Prosa noch in einer etwas beschränkten Weise überwiegend auf die Sprache verweist, wird es in den Werken seiner späteren Schaffensphase auch in einem etwas erweiterten Sinne verwendet, um die Beziehung zwischen dem Ursprünglichen und dem Sekundären anzudeuten. Trotzdem sind darunter nicht wenige Beispiele, in denen dieses Motiv weiterhin als ein Verweis auf das Wesen der Sprache, das der Denkfigur von Strauß entspricht, dient. Unter mehreren Beispielen für das Körper vs. Kleid Motiv in der späteren Schaffensphase fällt vor allem das

---

<sup>347</sup> Zum Beispiel weist die Forschung oft darauf hin, dass *Wohnen Dämmern Lügen* von Strauß, wie die Ähnlichkeit zwischen den beiden Titeln ahnen lässt, wahrscheinlich von Martin Heideggers Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* beeinflusst worden ist. Siehe dazu: Arend, a. a. O., S. 207. Oder: Stefan Willer: *Botho Strauß zur Einführung*, S. 119ff.

Drama *Angelas Kleider* auf, da in diesem Werk besonders intensiv das An- und Ausziehen von Kleidern geschildert wird.<sup>348</sup> Zu Beginn des Dramas bringt Angela (die wegen der Ähnlichkeit ihres Namens mit dem Wort Engel auf eine höhere Instanz oder ein höheres Wesen hinzuweisen scheint) die Protagonistin, Melanie, dazu, die von Angela angefertigten Kleider anzuziehen.<sup>349</sup> Dadurch wird Melanie eine Gefangene in einer Art surrealen Welt, wo viele andere Vorgänger schon vor ihr gefangen gehalten sind. Jedes Mal, wenn Melanie ein neues Kleid anzieht, ändert sich dadurch ihre Identität und auch der ganze Hintergrund dieser Welt. Man könnte diesen Vorgang so deuten: Unabhängig davon, wie das wahre Wesen des Signifikats aussieht, wird er nie so wahrgenommen werden können, wie er an sich wirklich ist, weil die tatsächliche Wahrnehmung immer durch einen Signifikanten verdeckt wird. Diese Täuschung wird sogar so weit gehen, dass durch eine solche verbogene Wahrnehmung das Signifikat immer mehr die Kraft verliert, seine eigentliche Gestalt zu behaupten.<sup>350</sup> In diesem Drama folgen noch weitere Beispiele. Während Melanies Gefangenschaft kommt es zu einer Art von Befreiungsversuch, als Ulrich, den sie vor ihrer Gefangenschaft geliebt hatte (sowie er sie auch), ihr in diese surreale Welt folgt. Obwohl dieser Versuch durch das Eingreifen von anderen Gefangenen scheitert, versucht Melanie, sich vor Ulrich zu entblößen. Diese Szene, die auf dem ersten Blick wie eine sexuelle Koketterie aussieht, könnte man in der tieferen Bedeutungsebene so verstehen, dass Melanie, indem sie Ulrich ihren nackten Körper zeigt, so wahrgenommen werden will, wie sie an sich (als Signifikat) ist. Das Ende dieses Dramas

<sup>348</sup> Einen Prototyp dieses Motivs gab es schon in dem ersten Drama von Strauß, *Die Hypochonder*. In dem Drama verhüllen sich die Figuren oft mit verschiedenen Kleidungsstücken. Mäntel, Hüte, Schleier und Schuhe werden während der Handlung an- und ausgezogen. Es gibt auch eine Szene, in welcher die Protagonistin von dem Protagonisten bis zu ihrer Nacktheit entkleidet wird. Allerdings scheint das An- und Ausziehen von den Kleidern in diesem Drama nicht mit einer Deutlichkeit wie in *Marlenes Schwester* auf die Beziehung zwischen dem Signifikat und den Signifikanten, oder wie in *Angelas Kleider*, auf die Beziehung zwischen dem Ursprünglichen und dem Sekundären zu verweisen. In *Die Hypochonder* scheinen die Kleider eher auf die psychische Distanz zu anderen Menschen und das sich Abschirmen gegen diese anzudeuten.

<sup>349</sup> Zu den Namen der beiden Figuren schreibt Enghart: „Angela als Symbol einer Heilsverkünderin, als das Helle, Engelhafte, steht Melanie gegenüber, deren Namen auf das Dunkel hinweist, auf die Fremde.“ Enghart, a. a. O., S. 271.

<sup>350</sup> Insgesamt interpretiert Enghart dieses Drama in eine ähnliche Richtung, zeigt aber auch einige Unterschiede. Erstens weist er darauf hin, dass auch Angela gewissermaßen in der gesamten Handlung gefangen ist. Er schreibt: „Angela spiegelt sich in den Wörtern, kann ihnen aber niemals entkommen, da sie aus ihnen besteht.“ Enghart, a. a. O., S. 271. Es ist eine durchaus plausible Interpretation, die an das ‚Spiel aufeinander verweisender Signifikanten‘ bei Derrida erinnern. Zweitens behauptet er, dass Angelas durch ihre Kleider Melanie am Ende nicht mehr im Griff hat: „Die Kleider, die Texte, die Angela Melanie überstülpt, sind nur abstrakte Ideen, die der unendlichen Komplexität der anderen nicht gerecht werden. Und so verläßt Melanie auch jedes der Kleider, der Identitäten, der Ideen möglichst schnell wieder, bevor die Idee erstarrt und in das Negative umschlägt.“ Ebd. Wenn man die Beziehung zwischen Angela und Melanie aufgrund verschiedener Motive, Kleid-Signifikant-(hell) Sehen-Sekundäres vs. Körper, Signifikat-dunkel sein (Blindheit)-Ursprüngliche vergleicht, scheint auch diese Interpretation der allgemeinen Tendenz von Strauß zu entsprechen. Allerdings geht Enghart nicht auf das Ende des Dramas ein, das möglicher Weise einen anderen Eindruck als seine Interpretation erwecken könnte.

betont nochmals das Verhältnis zwischen dem Kleid (Signifikant) und dem nackten Körper (Signifikat). Melanie bleibt als eine erstarrte Figur in Angelas Besitz, die nun erklärt, dass Melanie eine Darstellung des Fräulein Else (von Arthur Schnitzler) sei. Dieses Bild, ein Mantel direkt auf dem nackten Körper, mit der Erstarrung der Protagonistin, zeigt noch einmal, dass es für den Signifikat kein Entkommen davor gibt, von einem Signifikanten bedeckt zu werden. Schon diese erstarrte Darstellung selbst ist wiederum ein Verweis auf Schnitzlers Fräulein Else. Der Schluss verdeutlicht, dass man das Wesentliche an sich nie erreichen kann. Ein kleiner Hoffnungsschimmer bleibt aber doch: Obwohl Ulrich sie vorher vergessen hatte, bleibt er dennoch vor ihr stehen, und sie sieht ihn an, während ihr Gesicht „hell wie ein kleiner Mond in dem dunklen Gebüsch“ (AK 513) erscheint. Indem man einander ins Gesicht schaut, bietet sich also eine winzige Möglichkeit, über alle Hindernisse und Verkleidungen hinweg doch noch das Wesentliche an sich (in diesem Fall die Liebe?) zu erkennen.<sup>351</sup>

Ein anderes beeindruckendes Beispiel des Körper vs. Kleid Motivs (in diesem Fall eher Blut vs. Haut) kann man in einer Geschichte von *Wohnen Dämmern Lügen* finden. Der Erzähler, der im Medienbereich arbeitet, bekommt eines Tages eine Nachricht von einer Frau namens Loredana, die einst in seinem Reportagefilm aufgetreten ist. Loredana fragt ihn, ob sie beide sich am Wochenende treffen wollten, da sie in seine Stadt komme. Die Frau jedoch, die zum Treffen erscheint, ist eine ganz andere. Diese gesteht ihm, dass sie Loredana ermordet und aufgegessen habe. Obwohl sie dem Erzähler durch Filmaufnahmen ihre Tat glaubhaft beweist, kann er sich trotz seiner großen Abneigung gegen sie nicht endgültig von ihr distanzieren. Der Grund für diese unentschlossene Haltung ist, dass der Erzähler die Behauptung der Frau, sie wollte Loredana durch ihre Tat vor der Verwesung retten, seltsamerweise nachvollziehen kann. So dringt sie immer mehr in sein Leben ein, und der Erzähler gewinnt immer mehr Einsicht von ihrem mythischen Denken. Schließlich wird angedeutet, dass nun der Erzähler sie ermordet und aufgegessen hat.

Diese Geschichte, die auf dem ersten Blick wie eine Beschreibung, Rechtfertigung oder gar

---

<sup>351</sup> Vgl. I-2-2.3. Kaußen legt eine andere Interpretation von *Angelas Kleider* dar, die auf eine vage Ähnlichkeit zwischen diesem Dram und *Theorie der Drohung* hinweist. Sie behauptet, besonders in Bezug auf die letzte Szene von *Angelas Kleider*, dass Melanie sich „als Allegorie der Verfertigung einer komplexen Textgestalt“ enthüllt. Dementsprechend müsse „Angela, die den Zuschnitt des Textgewebes unter Kontrolle hat und die die Verwandlung vom Material zum Opus bewerkstelligt, als Allegorie des Autors gedeutet werden.“ Das würde bedeuten, „daß Botho Strauß in *Angelas Kleider* wie schon elf Jahre zuvor in der *Theorie der Drohung* nicht nur die Produktion von Literatur, sondern auch die eigene Rolle als Produzent reflektiert.“ Siehe dazu: Helga Kaußen: Obskure Text-Gestalten. Figuren ‚sakraler Poetik‘ in *Angelas Kleider* von Botho Strauß. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauß. Zweite Auflage: Neufassung. München 1998, S. 107.

Verherrlichung mythischer Gewalt aussieht, ist im Grunde noch eine weitere Darstellung von Strauß, wie das Mythische in den Alltag der Gegenwart eindringt. Zugleich ist sie auch eine Darstellung in die umgekehrte Richtung, nämlich die Suche der Menschen in der Gegenwart nach dem Ursprünglichen. Deshalb werden in dieser Geschichte immer wieder mehrere bekannte Merkmale und Motive aus *Marlenes Schwester* benutzt, um den Bereich des Sekundären und dem Mythischen zu gestalten. Ein Beispiel sind die Orte der Handlung, das Hotel und das Haus, die in *Marlenes Schwester* jeweils für das Sekundäre und das Ursprüngliche standen. Gemäß der Handlung, die sich vom Sekundären zum Mythischen hinbewegt, ist der Ort der Handlung anfangs noch das Hotel, in dem sich die Kannibalin befindet, und wechselt über zu ihrem Haus. Je mehr der Erzähler in die Sphäre des Mythischen einbezogen wird, finden die Ereignisse in seiner eigenen Wohnung statt. Auch die Methode der Kommunikation weist auf diese Bewegung innerhalb der Handlung. Ganz am Anfang sind „nur ein paar Zeilen“ (WDL 49), also die Schrift, der Auslöser der ganzen Handlung. Die Kannibalin hat die gleiche Handschrift wie ihre Originalperson, hat also das Äußerliche ihres Opfers übernommen, was man damit vergleichen könnte, wie Marlenes Schwester die Kleider Marlenes angezogen hatte, um ihre Identität zu übernehmen. Im Verlauf der Handlung aber wird das Phonetische in der Kommunikation zwischen dem Erzähler und der Kannibalin häufiger eingesetzt, denn es wird erwähnt, dass sie den Erzähler regelmäßig anruft.<sup>352</sup> Dies entspricht dem Verweis Derridas auf den Phonozentrismus, den Strauß auch in *Marlenes Schwester* benutzt hatte, um die Nähe der Figuren zum Ursprünglichen darzustellen.<sup>353</sup> Ein weiteres Beispiel, das an die Verwendung von Derridas Denkfigur bei Strauß erinnert, ist die Beschreibung der Kannibalin, wie sie die Leiche Loredanas bearbeitet hat:

Ich fragte mich, ob sie auch geschwitzt hatte, als sie Loredanas Fleischhemd auftrennte. Und ob es Angstschweiß oder Arbeitsschweiß war. Sie sagte Fleischhemd statt Leiche, Leichnam, und es kam vom althochdeutschen lih-hamo, hamo gleich Hemd. (WDL 52)

---

<sup>352</sup> „Sie reiste ab, sie telefonierte mit mir, telefonierte zwei-, dreimal in der Woche, so daß die Kinder aufmerksam wurden und meiner geschiedenen Frau erzählten, ich hätte eine neue Geliebte.“ (WDL 52)

<sup>353</sup> Noch eine weitere Art von Kommunikation in dieser Geschichte sind die Interviewaufnahmen mit Loredana und die Videoaufnahmen der Kannibalin. In diesem Fall gehören sie aber zu einer etwas anderen Themenkategorie, nämlich der Medienkritik und der Darstellungsweise der Realität (und wie weit man ihr vertrauen kann). Sie waren auch Themen, die Strauß schon sehr früh beschäftigten (wie z. B. in *Die Widmung*).

Wie man an dieser Stelle erkennen kann, wird die Tat der Kannibalin an mehreren Stellen, genauso wie in *Marlenes Schwester*, in einer Kleid-Körper Beziehung dargestellt. Den Mord und die Übernahme der Identität von Loredana versteht die Mörderin als eine mythische „Verjüngung“ (WDL 53). So ist die Auftrennung der Leiche Loredanas eine Art Befreiung vom sekundären Teil ihrer Existenz, weshalb hier das Wort Hemd gebraucht wird. Den wesentlichen Teil Loredanas übernimmt die Mörderin, so glaubt sie, auf, weshalb sie nach vollbrachter Tat von einer „*Einverleibung*“ (WDL 51) des Körpers spricht.

Wenn man aber in dieser Geschichte weitere Beispiele dieses Motivs beobachtet, kann man feststellen, dass der Versuch der Kannibalin, einen mythischen Akt nachzuahmen, misslingt. Dieser Misserfolg ist schon im Vollzug ihrer Tat erkennbar. Der Kopf des Opfers, den die Kannibalin mit dem „Haupt des Osiris“<sup>354</sup> (WDL 53) vergleicht, soll nach ihrer Aussage, „nackt, unverhüllt“ (WDL 53) in einer Nylontasche davongetragen worden sein. Da der Kopf aber in einer Tasche ist, ist er eben doch verhüllt. Ihre mythische Tat ist also nicht gänzlich von einem sekundären Teil befreit gewesen. Bei einem anderen Versuch der Kannibalin, Mythisches (in diesem Fall die Sage der heiligen Katharina) wiederzubeleben, trägt sie einen Teil „vom Leib der Ersten“ (WDL 53). Auch diesmal bleibt ihre Version des Mythischen nicht frei vom Sekundären, weil sie selbst den Erzähler „mit einem Sturzbach hagiographischen Plunders überschüttet“ (WDL 53), sodass der eigentliche Sinn ihres Versuchs für ihn undurchdringbar wird. Ein entscheidender Hinweis auf einen Misserfolg der ‚Einverleibung‘ der Kannibalin sind ihre ungleichen Arme.

Eines Tages, spät genug, entdeckte ich etwas an ihr, das mich ein letztes Mal erschauern und einen letzten Versuch unternehmen ließ, mich von ihr zu entfernen. Ihre rechte Hand hatte schlanke feingliedrige Finger, die langen Nägel waren matt lackiert und hatten spitze weiße Ränder. Die linke aber, das sah ich nun zu meinem Entsetzen, war von ganz anderer Gestalt. Kurze Knubbelfinger mit abgenagten verstümmelten Nägeln streckten sich aus einer runden geschwollenen Handfläche! Es sah aus, als wären beide Hände nicht an ein und demselben

---

<sup>354</sup> Es ist interessant, dass der Kopf des Opfers mit dem Kopf des Osiris verglichen wird. In den ägyptischen Mythen ist Osiris ein Gott, der von seinem jüngeren Bruder Seth enthauptet und dessen Körper zerstückelt wird. Isis, die Frau von Osiris, liest die Stücke wieder auf und bringt Osiris wieder zum Leben. Anhand dieses Ursprungs kann man vermuten, dass der Vergleich zwischen den Köpfen von Loredana und Osiris auf die Hoffnung der Mörderin auf eine Art Auferstehung verweist. Es kann auch eine Andeutung von Strauß sein, dass das Mythische wieder zum Leben kommen kann, wenn man den zerstückelten Körper findet und richtig verbindet. Wie es sich aber am Beispiel der Kannibalin herausstellen wird, ist eine Wiederbelebung des Mythischen in einer identischen Form eine unlösbare Aufgabe.



Körper gewachsen. Eine von beiden schien nicht zu diesem Menschen zu gehören, die schlanke oder die plumpe, als wäre sie ihrem Arm angestückt worden! (WDL 55)

Obwohl die Kannibalin versucht, alles Wesentliche von Loredana zu übernehmen, scheitert sie daran, wirklich ein Leib mit ihr zu werden, was man an den unterschiedlich aussehenden Armen erkennen kann. Es besteht die Möglichkeit, dass die Mörderin sich dieser Ungleichheit bewusst ist, denn man erfährt vom Erzähler, dass sie immer ihre Arme verschränkt hält.<sup>355</sup> Wenn sie tatsächlich an ihrem eigenen Körper bemerkt, dass sie das Wesentliche von Loredana nur teilweise übernommen hat und dies wissentlich zu verbergen sucht, wird die Echtheit des Mythischen an ihr umso mehr zweifelhafter.

In vieler Hinsicht erinnert diese Geschichte an die Geschichte der Vampirgesellschaft in *Marlenes Schwester*. In beiden Fällen wird versucht, das Mythische, Ursprüngliche wiederzubeleben. In beiden Fällen spielt dabei die Entgegenstellung von Kleid und Körper oder Haut und Blut eine wichtige Rolle. Wie die Vampire das Blut von anderen Mitgliedern saugen, isst der Erzähler schließlich die Kannibalin auf und wird selbst zu einem Kannibalen. Und beide Geschichten enden damit, dass der Wiederbelebungsversuch des Mythischen scheitert, denn auch in dieser Geschichte wird der Erzähler verhaftet. Diese Geschichte erinnert zum einen daran, dass das Mythische, Ursprüngliche immer noch irgendwo in unserer Gegenwart vorhanden ist und dass es jederzeit zufällig in den Alltag einbrechen kann. Zum anderen zeigt die Geschichte, dass das eingebrochene Mythische den Alltag der Gegenwart unmöglich ersetzen kann und ihm nicht ewig standhalten kann. Man kann nur die Schlussfolgerung von *Marlenes Schwester* bestätigen: Das Mythische, auf das man zufällig gestoßen ist, lässt sich nur für eine kurze Zeit festhalten, danach muss versucht werden, die Erinnerung an den ‚Mythos‘ neu zu beleben und daraus Kraft schöpfen.

Unter den Spuren von Denkfiguren in Bezug auf die Themen Sprache und die Schrift (oder das Schreiben) hat nicht nur das Kleid vs. Körper Motiv bis in die spätere Schaffensphase Strauß' überlebt. Ein Beispiel davon, wie Rousseaus Denkfigur auch in den späteren Werken von Strauß vorhanden ist, liefert *Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle*. Florian Lackner, der Protagonist, besucht die Familie seiner Geliebten Nadja. Er hat Schwierigkeiten mit dieser Familie zu kommunizieren, die gegen die Außenwelt weitgehend abgeschlossen scheint und

---

<sup>355</sup> „Sie stand ja immer mit diesen hängenden, über dem Bauch verschränkten Armen da und versteckte ihre Hände unter den Ellbogen...“ (WDL 56)

sich auf eine ziemlich eigenartige Art verständigt. Ein längeres Gespräch zwischen Nadja und Romero, den Lackner für einen ehemaligen Geliebten Nadjas hält, zeigt einige Aspekte, die Rousseaus Vorstellung von der ursprünglichen Sprache entsprechen. Aber besonders im folgenden Zitat der beiden Figuren vor dem Gespräch kann man Parallelen zwischen diesem Werk und Rousseau entdecken:

Nadja und Romero hingegen hatten auf meinen Ausruf mit einer halben Wendung des Körpers reagiert, gleichzeitig und unwillkürlich, so daß sie nun zueinander ausgerichtet standen. Sie blickten sich – wie es unter den Zurückgezogenen sonst eher vermieden wurde – geradeaus in die Augen. Doch lag kein Lächeln, kein Schimmer einer heimlichen Verständigung in ihrem Blick. Er war vielmehr kalt und fachmännisch wie der sichere Griff, der ein Akrobatenpaar verkoppelt, das hoch über der Manege schwingt. Suchten sie etwa Halt aneinander?

Zumindest für den Augenblick, der meinem ungeschickten Zwischenruf gehörte.

Romero, überrascht von dem unverhofften Aug-in-Aug mit seiner Verflorenen, sonderte wie im Reflex den Lockstoff einer Huldigung ab. Mir kam der Verdacht, zwischen den beiden genüge eine bestimmte Körperwendung oder Konstellation, um sie in eine unwillkürliche Erregung zu versetzen und zu gemeinsamen Gesängen anzustiften. (UB 21)

Wie bei Rousseaus Vorstellung vom Ursprung der Sprache üben Körpergesten an dieser Stelle einen starken Eindruck auf den Empfänger aus. Durch die Bewegung, die fast wie ein Augenblick auf einer Theaterbühne beschrieben wird, fühlen sich Nadja und Romero gegenseitig angezogen. Das Erblicken des Partners erinnert an die von Rousseau imaginierte Alltagsszene an einem Brunnen, den er als den Entstehungsort der Sprache erklärt.<sup>356</sup> Weiter entwickelt sich bei Rousseau aus diesen ersten Liebesbeziehungen die erste Sprache, die wie Lieder klingt. Dass sich der Protagonist als den nächsten Schritt nach dem Austausch der Blicke zwischen Nadja und Romero ausgerechnet gemeinsame Gesänge vorstellt, entspricht dieser Denkfigur Rousseaus. Selbstverständlich ist die Beziehung zwischen Nadja und Romero nicht so innig wie bei der Rousseaus frühmenschlicher Idylle. Zum einen mag es daran liegen, dass die beiden eine solche Liebesbeziehung schon hinter sich haben, zum

---

<sup>356</sup> Rousseau schildert die Entstehung mehrerer Liebesbeziehungen am Brunnen, die mit dem Aneinander-Erblicken beginnt, folgendermaßen: „Dort auch bildeten sich die ersten Familienbande, dort kam es zu den ersten Rendez-vous der beiden Geschlechter. Die jungen Mädchen kamen, um Wasser für den Haushalt zu holen, die jungen Männer, um ihre Herden zu tränken. Dort begannen die Augen, die von Kindheit an immer die gleichen Gegenstände zu sehen gewohnt waren, reizendere Dinge zu erblicken.“ Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, a. a. O., S. 133.

anderen, weil in der Gegenwart nur verzerrte Spuren einer solchen Vergangenheit existieren, zu der man nicht zurückkehren kann.

Als der Protagonist dem Bruder Nadjas, Albrecht, seine Verwirrung und Hilflosigkeit wegen des Gesprächs zwischen Nadja und Romero klagt, schildert dieser ihm seine Vorstellung von der Sprache, die den Denkfiguren Rousseaus entspricht. Er antwortet folgendermaßen:

Die Sprache mahnt den Sprachhörigen unentwegt zur größten Vorsicht, sich in ihr nicht wie in seinem Element zu fühlen.

Oder wie ein Philosoph – es war Rosenstock-Huessy – einst schrieb: Wir sprechen, um einander zu sagen, wohin der Weg führt. Die Sprache ist durchaus kein Verständigungsmittel. Sie ist überhaupt kein Mittel. Sie bestimmt uns zu unserer Bestimmung. Denn sie ist der Einbruch des Herzens in den Stumpfsinn des Verstands. So meinte er.

Wir sprechen, um wie bei der Flurprozession der Römer, den Rogationen, den Acker unserer Zeit zu umschreiten. Ambarvaler, Flurumschreiter, Zeitumschreiter sind wir, wenn wir sprechen. Auch die Zeit wird eine blühende Flur, wenn wir sprechen. Ambarvaler, Flurumschreiter, feierlicher Umzug, um Fruchtbarkeit für die Fluren zu erbitten. Rogationen. Inter-Rogationen: Befragung, Erkundigung, Wechselbitten. Die Frage bittet um Antwort. Die Antwort bittet um Frage. Das Zwiebitten. So wird es dir bei uns ergehen. Wir widersprechen einander nicht. (UB 26)

Für Albrecht ist die Sprache vor allem ein „Einbruch des Herzens in den Stumpfsinn des Verstands“. Wie für Rousseau gehört sie an erster Stelle zu der Sphäre des Gefühls und nicht zu der der Vernunft. Wichtig ist der Austausch, die „Inter-Rogation“ der Gefühle. Dass die Mitglieder der Gruppe einander nicht widersprechen, bedeutet, dass sie nicht wirklich daran interessiert sind, den Gesprächspartner mit der eigenen Logik zu überbieten. Dementsprechend laufen viele Gespräche der Gruppe, die auf den ersten Blick kontrovers erscheinen, in die Leere. Sie dienen eher als Austausch der Gefühle. Dieser Gefühlsaustausch verläuft jedoch nicht so ideal wie bei Rousseaus Vorstellung der utopischen Vergangenheit. Die veränderten Umstände der Gegenwart führen dazu, dass die Mitglieder der Gruppe nicht miteinander kommunizieren können, ohne immer einen gewissen Druck zu spüren. Der Protagonist empfindet die Situation der Gruppe folgendermaßen:

Ja, waren sie nicht wie Puppen an den Fäden einer Reflexion, die über ihren Köpfen und nicht in ihnen stattfand? Jeder flüchtige Gedanke, jede innere und äußere Regung, die den einzelnen beschäftigten, hing an den Strippen einer vorrangigen Gemeinsamkeit und leitenden Sympathie.

Man muß es sich vorstellen wie ein Ektoplasma – eine Ausstülpung ihres zu fünft bewegten Geistes. Und dieses aus ihnen hervorgetretene Gebilde *ließ* sie denken, ließ sie auf den Wellen des Bewußtseins tanzen, als wären sie Marionetten in der Hand eines launenreichen Spielers. (UB 28)

Im Unterschied zu Rousseaus idealer Vergangenheit kann ein wirklicher Gefühlsaustausch nicht mehr stattfinden, weil in der Gegenwart das Denken und Fühlen der Einzelnen von „einer vorrangigen Gemeinsamkeit“ abhängig ist. Alles, was man noch in einer solchen Gegenwart unternehmen kann, ist für Strauß das Erinnern an den ‚Mythos‘, um es zumindest für einen kurzen Moment wiederzubeleben. Deshalb ist das Schreiben ein sehr wichtiges Thema für ihn, denn es ist für ihn der Künstler (der Schriftsteller), der durch seine Kunst (sein Schreiben) auf das Mythische verweist.

Auch in der späteren Schaffensphase von Strauß sind der Autor und sein Schreiben, der Text und der Leser wichtige Themen. Nicht selten entdeckt man darin, wie in seiner frühen Prosa, Parallelen zwischen den Werken von Strauß und entsprechenden Denkfiguren von Barthes. Ein gutes Beispiel ist *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*. Als erstes fällt an dieser Erzählung auf, dass der Protagonist Aminghaus oft als ‚der Leser‘ bezeichnet wird. Er ist in der ganzen Handlung zugleich ein Erzähler und ein Leser.

Als Erzähler fällt Aminghaus besonders im zweiten Teil der Erzählung auf. Er erzählt abwechselnd mit anderen Teilnehmern der Gruppe Geschichten. Stocker weist aber darauf hin, dass ein Wechsel von einer schriftlichen zu einer mündlichen Sprache schon im ersten Teil aufgefördert wird. Er schreibt folgendermaßen:

Kongreß belässt es jedoch nicht beim energischen Verweis auf die Medialität des Lesens, sondern die Buchfee fordert den Leser auf, das Buch zu schließen und endlich zu sprechen, wieder „auf Stimmen zu hören und in Bildern zu leben, ohne Trennung von nah und fern, von außen und innen, alles glaubend und allem gehorsam“. Auch in diese Gegenüberstellung von Lesen und Sprechen, Schrift und Mündlichkeit ist eine kulturgeschichtliche Dimension eingeschrieben. Der von der Buchfee geforderte Medienwechsel hat seinen Fluchtpunkt nämlich in der Rückkehr in eine orale, mythische Kultur. Mit der Schrift wären dort auch elementare kulturelle Funktionen verschwunden, etwa die „Trennung von nah und fern“, also die Fähigkeit von Schrift, Sprache Wort für Wort über räumliche und zeitliche Distanzen zu bewahren.<sup>357</sup>

---

<sup>357</sup> Stocker: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945, a. a. O., S. 238.

Laut Stocker wäre die Erzählrunde im zweiten Teil von *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* eine Verwirklichung dessen, wozu die Buchfee den ‚Leser‘ im ersten Teil aufgefordert hatte. Durch die „Rückkehr in eine orale, mythische Kultur“ kommt die ganze Gruppe der mythischen Sphäre näher.

Das abwechselnde Erzählen der Figuren ist eine Art buchstäbliche Umsetzung des ‚lauten Schreibens‘, das Barthes in *Die Lust am Text* erwähnt. Barthes erklärt, dass „nicht die Klarheit der *messages*, das Schauspiel der Emotionen“<sup>358</sup> das Ziel des ‚lauten Schreibens‘ sei. Eher suche es „vielmehr (im Streben nach Wollust) die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.“<sup>359</sup> Diese Denkfigur könnte ein Grund sein, warum die Figuren in der Erzählung sich ständig gegenseitig Geschichten erzählen, anstatt sie zu schreiben. Tatsächlich geht es in den Geschichten, die die Figuren in *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* erzählen, weitgehend um erotische Beziehungen. Wenn man daran denkt, dass Barthes in *Die Lust am Text* den Text oft mit dem erotischen Körper vergleicht, ist das wechselseitige Erzählen von den äußerst erotischen Geschichten in *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* eine Art weitere literarische Umsetzung von Barthes’ Text- und Schreibkonzept. Die Grenze zwischen dem Erzählen und das Schreiben verschwimmt. Die erzählenden Figuren in *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* sind also im Grunde zugleich Autoren. Deshalb wird Aminghaus, den man im strengen Sinne eigentlich als den ‚Hörer‘ bezeichnen sollte, bis zum Schluss zu Recht der ‚Leser‘ genannt. Trotz solcher Ähnlichkeiten gibt es aber einen Unterschied zwischen der Denkfigur von Barthes und dem *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*. Während Barthes die „bestimmte Kunst der Melodie“, die „eine Vorstellung von diesem vokalen Schreiben geben“ kann, als „tot“<sup>360</sup> hält, bleibt in der Erzählung eine andere Möglichkeit offen. Im zweiten Teil von *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* fordert Aminghaus Hermetia mit einer leidenschaftlichen Rede auf, sich weiter munter gegenseitig erotische Geschichten zu erzählen. Die Rede lautet folgendermaßen:

Daher bitte ich dich: fahren wir fort, uns Bilder und Szenen einer abrupten und augenblicklichen

---

<sup>358</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97.

<sup>359</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 97f. Siehe dazu mehr in III-1-1.1.

<sup>360</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 98.

Nacktheit zu entwerfen! Laß uns Figuren wählen, die nicht allzu schwer an ihrer Vergangenheit schleppen. Entkleiden wir sie gewaltsam ihrer Geschichte! Lassen wir ihre traurige Seele nicht mehr sein als die Träne am Phallus! Ja, diese möge uns schließlich als Wahrzeichen dienen, Wahrzeichen für unsere erzählerischen Begierden in den Stunden der leiblichen Entbehrung und Enthaltbarkeit. Denn was suchte seit je die erredete Schamlosigkeit anderes zu sein als Mythologie des verbotenen Augenblicks! [...] Berühren wir einander mit kunstgerecht ausgesprochenen Schamlosigkeiten, als wären sie Hände oder Lippen und führen entdeckend über unsere Körper. (K 99f.)

In dieser Rede kann man wieder das Körper vs. Kleid Motiv entdecken („Nacktheit“, „Entkleiden“), das aus den früheren Kapiteln dieser Arbeit schon bekannt ist. Es geht also um die Suche nach dem Ursprünglichen, Mythischen. Die „erredete Schamlosigkeit“ könnte man auch als das Niederschreiben eines Textes verstehen, wenn man die Wörter auf die Art und Weise von Barthes austauschen würde; das ‚Niederschreiben‘ mit ‚lautem Schreiben‘, den ‚Text‘ mit dem ‚erotischen Körper‘. Es wird angedeutet, dass ein solches Schreiben, wenn es geschickt ausgeführt ist („mit kunstgerecht ausgesprochenen Schamlosigkeiten“), zu einer augenblicklichen Entdeckung des Mythischen führt („Mythologie des verbotenen Augenblicks“). Anschließend erzählt er eine Geschichte, in der er sich auf den Geschlechtsverkehr mit einer Verkäuferin eines Elektrogeschäfts einlässt. Es fällt auf, dass diese junge Verkäuferin einen Tag zuvor die Aufnahmeprüfung zu einer Gesangsschule bestanden hat und plant, in naher Zukunft den Laden zu verlassen. Diese Aufnahme in die Gesangsschule könnte ein Hinweis auf die „bestimmte Kunst der Melodie“ bei Barthes sein, die „eine Vorstellung von diesem vokalen Schreiben geben“<sup>361</sup> kann. Anders als Barthes, der an den Tod dieser „Kunst der Melodie“ glaubte, gibt es in dieser Erzählung eine Möglichkeit, dass sie in der Gegenwart irgendwo doch überlebt hat. Das, was überlebt hat, erscheint aber in einer grotesken Gestalt. Die Verkäuferin besteht darauf, dass sie den Auftritt ihres Gesanglehrers, der abends im Fernsehen übertragen wird, keinesfalls versäumen möchte. So warten Aminghaus und die Verkäuferin in ihrem Zimmer, bis ihr Gesanglehrer auf dem Bildschirm erscheint, um erst dann den Geschlechtsverkehr zu beginnen. Sogar während des Koitus bleibt der Blick der Verkäuferin auf den Bildschirm fokussiert. Das Mythische, das die ‚lauten Schreiber‘, die nach ihm suchen, zu sich führen könnte, erscheint in der Gegenwart nur in verzerrten, schwer wieder erkennbaren Formen.

---

<sup>361</sup> Ebd.

Jedes Mal, wenn Aminghaus auf die Geschichten anderer Teilnehmer hört, ist er eine Art ‚Leser‘. Die Kette der Geschichten im *Kongreß* besteht darin, dass ein Mitglied eine Geschichte erzählt, worauf das nächste kommentiert, um im Anschluss eine Variante der ersten Geschichte zu erzählen und so fort. Eine solche Beziehung zwischen dem Text und dem Leser entspricht dem Konzept von Barthes in *Der Tod des Autors*, insofern das ‚Werk‘ durch die vielfältigen Interpretationen der Leser zum ‚Text‘ erweitert wird. In diesem Prozess wird die Rolle des traditionellen Autors aufgelöst und auf viele verschiedene Leser verteilt. Durch diese neue Einordnung wird jeder Leser gewissermaßen zum Teilautor eines unendlich expandierenden Textes. Auf die unendliche Ausbreitung des Textes wird in der Erzählung dadurch verwiesen, dass Aminghaus womöglich das Ende des Buches nicht liest. Als Aminghaus eine Stelle aus dem Buch mit dem Titel *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* liest, erfährt er, dass alles Geschehen in der Gruppe im Buch schon aufgezeichnet ist. Diese Entdeckung macht Aminghaus wütend und enttäuscht ihn, weil er annehmen muss, dass sein vergebliches Bemühen, Hermetia für sich zu gewinnen, schon vorgeschrieben und festgesetzt ist. Trotzdem wird Aminghaus neugierig, wie das Buch sein Ende schildert, wird aber gerade im Moment der Lektüre von Tithonos unterbrochen. Deshalb gelingt es Aminghaus nicht, das Ende des Buches zu lesen. Nach der letzten, von Tithonos erzählten Geschichte wird geschildert, wie Aminghaus „sein Buch“ (K 151) schließt. Es bleibt aber unklar, ob diese und die folgenden letzten Darstellungen am Schluss der Erzählung sich im selben Erzählrahmen wie die Geschichten der Gruppe befinden, denn als die Geschichte von Tithonos beendet ist, wechselt die Szene abrupt. Von Tithonos bleibt keine Spur, nur Aminghaus, der am frühen Morgen alleine an das Fenster eines Gebäudes tritt, wird beschrieben. Was mit Tithonos und den anderen Figuren, mit denen Aminghaus im zweiten Teil zusammen die Zeit verbracht hatte, geschehen ist, wird nicht geschildert. Es bleibt auch unklar, ob er sich noch in demselben Gebäude wie dem im zweiten Teil der Erzählung befindet, und ob das Buch, das Aminghaus schließt, dasselbe Buch wie das obige Buch ist, in dem alles Geschehen der Gruppe aufgezeichnet war. Des Weiteren kann man nicht klären, ob Aminghaus das Buch wirklich zu Ende gelesen oder einfach mittendrin aufgehört hat, weiter zu lesen. Demnach bleibt das Ende bis zum Schluss offen, was im gewissen Sinne auf einen unbeendeten Charakter des Textes verweist.

Als zweites gibt es Parallelen zwischen *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* und der Spinnen-Metapher von Barthes. In dieser Metapher erklärt er, „daß der Text durch ein

ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet“<sup>362</sup>. Barthes fügt hinzu, dass sich das Subjekt in diesem Gewebe „wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge“<sup>363</sup>, auflöst. Kurz vor dem Schluss von *Kongreß. Die Kette der Demütigungen* verwirklicht sich die Rolle des ‚Lesers‘ im wörtlichen Sinne, da Aminghaus ein Buch liest, in welchem das ganze Geschehen in der Gruppe mitsamt ihren Geschichten geschrieben steht. Also ist jedes Mitglied und jede ihrer Geschichten, wie bei der Spinnen-Metapher, im Netzwerk des Textes verstrickt. Am Schluss verliert Aminghaus sein Bewusstsein, was als eine Art Auflösung des Subjekts bei der Spinnen-Metapher gedeutet werden kann.<sup>364</sup>

An diesen Beobachtungen kann man sehen, dass die Denkfiguren Barthes‘ über Autorschaft, Text und das Schreiben, wie die Denkfiguren von Derrida und Rousseau, auch in der späteren Schaffensphase von Strauß Spuren hinterlassen haben. Es gibt also eine gewisse Einheit und Kontinuität zwischen der frühen und der späteren Schaffensphase von Strauß. Seine Denkfigur über den ‚Mythos‘ und seine Ansicht, das Mythische könne nicht einfach in der Gegenwart wiederbelebt werden, schlägt sich schon in seinen frühen Werken nieder. Es lässt sich bestätigen, wie man in diesem Schlusswort mitverfolgen konnte, dass beides, seine Denkfigur und seine Ansicht, in späteren Werken von Strauß in einer ähnlichen Struktur zu entdecken sind. Die Themen Sprache und Schrift funktionieren sowohl in der frühen als auch in der späteren Schaffensphase als ein wichtiger Anschlusspunkt für die Interpretation der Texte von Strauß. In dem Sinne mag diese Arbeit als Beitrag dienen, um weitere Themen und Darstellungen in den Werken von Botho Strauß zu entdecken.

---

<sup>362</sup> Barthes: *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 94.

<sup>363</sup> Ebd.

<sup>364</sup> Der Ohnmachtsfall von Aminghaus wird mit dem folgenden Satz beschrieben: „Kurz darauf verlor er das Bewußtsein und sackte zu Boden.“ (K151) Dieser Satz ist tatsächlich der letzte Satz der gesamten Erzählung und verstärkt dadurch das Gefühl einer Auflösung des Subjekts als ein Endresultat von *Kongreß. Die Kette der Demütigungen*.



## Literaturverzeichnis

### 1. Primärliteratur von Botho Strauß

Strauß, Botho: Allein mit allen: Gedankenbuch. Hrsg. von Sebastian Kleinschmidt. München 2014.

Strauß, Botho: Anschwellender Bocksgesang. In: Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München 2004. S. 55-78.

Strauß, Botho: Beginnlosigkeit. München 1992.

Strauß, Botho: Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle. In: Botho Strauß: Theaterstücke 1. Band. München 1991. S. 67-110.

Strauß, Botho: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. In: Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München 2004. S. 37-53.

Strauß, Botho: Der Geheime. Über Dieter Sturm, Dramaturg an der Berliner Schaubühne. In: Botho Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Frankfurt am Main 1987. S. 247-255.

Strauß, Botho: Der junge Mann. München 1984.

Strauß, Botho: Der Untenstehende auf Zehenspitzen. München 2004.

Strauß, Botho: Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt. In: Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München 2004. S. 5-22.

Strauß, Botho: Die Erde - ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. In: Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München 2004. S. 23-35.

Strauß, Botho: Die Fehler des Kopisten. München 1997.

Strauß, Botho: Die Hypochonder. In: Botho Strauß: Theaterstücke 1. Band. München 1991. S. 7-66.

Strauß, Botho: Die Nacht mit Alice, als Julia ums Haus schlich. München 2003.

Strauß, Botho: Die Unbeholfenen. Bewußtseinsnovelle. München 2007.

Strauß, Botho: Die Widmung. München 1977.

Strauß, Botho: Die Zeit und das Zimmer. In: Botho Strauß: Theaterstücke 2. Band. München 1991. S. 319-357.

Strauß, Botho: Gedankenfluchten. Hrsg. von Volker Hage/Barbara Hoffmeister. München 1999.

Strauß, Botho: Kongreß. Die Kette der Demütigungen. München 1989.

Strauß, Botho: Lichter des Toren. München 2013.

Strauß, Botho: Marlenes Schwester. In: Botho Strauß: Marlenes Schwester/Theorie der Drohung. München 1975. S. 7-39.

Strauß, Botho: Niemand anders. München 1987.

Strauß, Botho: Paare, Passanten. München 1981.

Strauß, Botho: Rumor. München 1980.

Strauß, Botho: Schlußchor. In: Botho Strauß: Theaterstücke 2. Band. München 1991. S. 411-464.

Strauß, Botho: Theorie der Drohung. In: Botho Strauß: Marlenes Schwester/Theorie der Drohung. München 1975. S. 41-105.

Strauß, Botho: Trilogie des Wiedersehens. In: Botho Strauß: Theaterstücke 1. Band. München 1991. S. 311-402.

Strauß, Botho: Vom Aufenthalt. München 2009.

Strauß, Botho: Wohnen Dämmern Lügen. München 1994.

## 2. Sekundärliteratur

Achtner, Wolfgang/Kunz, Stefan/Walter, Thomas: Dimensionen der Zeit. Darmstadt 1998.

Adelson, Leslie A.: Botho Strauss Pays Tribute to the Bomb: On *Paare*, *Passanten* and Collective Survival. In: The German Quarterly. Vol. 57. No. 2 1984. S. 250-268.

Adelson, Leslie A.: Subjectivity Reconsidered: Botho Strauss and Contemporary West German Prose. In: New German critique. Durham, NC 1983, S. 3-59.

Anz, Thomas: Modern, postmodern? Strauß' *Paare*, *Passanten*. In: The German Quarterly. Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German 1990, S. 404-411.

Arend, Helga: Mythischer Realismus – Botho Strauß' Werk von 1963 bis 1994. Trier 2009.

Arend, Helga: Mythischer Realismus in *Paare*, *Passanten* von Botho Strauß. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre: 56. Jahrgang. Heft 2. Trier 2006. S. 237-246.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Ditzingen 2000. S. 185-197.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974.

Barthes, Roland: Vom Werk zum Text. In: Stephan Kammer (Hrsg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005. S. 40-51.

Becker, Peter von: Die *Minima Moralia* der achtziger Jahre: Notizen zu Botho Strauss' *Paare*, *Passanten* und *Kalldewey, Farce*. In: Merkur. Heft 404. Stuttgart 1982. S. 150-160.

Berka, Sigrid: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß. Wien 1991.

Bürger, Christa: Die Aufhebung der Literatur in der Allegorie. Anlässlich Botho Strauß' *Theorie der Drohung*. In: Wolfgang Klein (Hrsg.): Sprache und Ritual. Göttingen 1987. S. 140-143.

Bürger, Peter: Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: Peter Kemper (Hrsg.): Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt am Main 1988, S. 294-312.

Choi, Eun-A: Sehen, Versehen und Wiedersehen: eine Studie zum Sehen als Erkenntnisakt in *Schlußchor* von Botho Strauß. In: Dogil-munhak. Seoul: Koreanische Gesellschaft für Germanistik 44 2003. S. 303-324.

Coseriu, Eugenio: Geschichte der Sprachphilosophie. Tübingen und Basel 2003.

Daiber, Jürgen: Poetisierte Naturwissenschaft. Zur Rezeption naturwissenschaftlicher Theorien im Werk von Botho Strauß. Frankfurt am Main 1996.

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

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt am Main 1983.

Derrida, Jacques: Die *différance*. In: Jacques Derrida: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart 2004.

Drews, Jörg: Über einen neuerdings in der deutschen Literatur erhobenen vornehmen Ton. In: Merkur. H. 1. Stuttgart 1984, S. 949-954.

Edler, Markus: Der spektakuläre Sprachursprung: zur hermeneutischen Archäologie der Sprache bei Vico, Condillac und Rousseau. München 2001.

Emmerich, Wolfgang: „Eine Phantasie des Verlustes“. Botho Strauß' Wendung zum Mythos. In: Bernd Seidensticker/Martin Vöhler (Hrsg.): Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin 2002. S. 321-343.

Englhart, Andreas: Im Labyrinth des unendlichen Textes. Botho Strauß' Theaterstücke 1972-1996. Tübingen 2000.

Ette, Ottmar: Roland Barthes zur Einführung. Hamburg 2011.

Fuß, Dorothee: Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß. Bielefeld 2001.

Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß und Robert Schneider. Stuttgart 1996.

Hage, Volker: Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß (1980 und 1986). In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen. München 1987. S. 188–216.

Heraklit: Fragmente. Hrsg. von Bruno Snell. Zürich und München 1983.

Hofmannsthal, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos. Ditzingen 2019.

Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß, Wien 1993.

Jeong, Hang-Kyun: Die Ästhetik des Aion in *Der junge Mann* von Botho Strauß. In: Büchner und moderne Literatur. Vol. 23. Koreanische Büchnergesellschaft 2004. S. 261-293.

Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Ditzingen 2017.

Kappes, Christoph: Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg 2006.

Kaußen, Helga: Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen 1991.

Kaußen, Helga: Obskure Text-Gestalten. Figuren ‚sakraler Poetik‘ in *Angelas Kleider* von Botho Strauß. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. Zweite Auflage: Neufassung. München 1998. S. 100-111.

König, Siegfried: Jacques Derrida. Einführung und Werküberblick. [o. O.] 2017.

Laemmle, Peter: Von der Notwendigkeit, böse zu sein. In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen. München 1987. S. 253-257.

Leroy, Robert/Pastor, Eckart: Inniges Versehen, Wege in die Kunst, Spielräume der „neuen Subjektivität“: die *Theorie der Drohung* von Botho Strauß. In: Colloquia Germanica. Tübingen 1984. S. 265-288.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Darmstadt 1965.

Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg 2011.

Mansfeld, Jaap /Primavesi, Oliver (Hrsg.): Die Vorsokratiker. Stuttgart 2012.

McGowan, Moray: Schlachthof und Labyrinth. Subjektivität und Aufklärungszweifel in der Prosa von Botho Strauß. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. München 1984. S. 55-71.

Meyer, Anneke: Zeichen-Sprache. Modelle der Sprachphilosophie bei Descartes, Condillac und Rousseau. Würzburg 2008.

Michaelis, Rolf: Stimmen – Meer im Kopf. Zu *Marlenes Schwester*. In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen. München 1987. S. 228-231.

Nietzsche, Friedrich: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hrsg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1. München 1999.

Oberender, Thomas: Die Wiedererrichtung des Himmels. Die ‚Wende‘ in den Texten von Botho Strauß. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. Zweite Auflage: Neufassung. München 1998. S. 76-99.

Parry, Christoph: Der Aufstand gegen die Totalherrschaft der Gegenwart. Botho Strauß' Verhältnis zu Mythos und Geschichte. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. Zweite Auflage: Neufassung. München 1998. S. 54-64.

- Parry, Christoph: Geschichtsbild und Mythos: Botho Strauss und das mythische Substrat bundesdeutscher Identität. In: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur; [4]. Edgar Platen/Martin Todtenhaupt (Hrsg.): Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. München 2007.
- Pause, Johannes: Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wien 2012.
- Richter, Anja Maria: Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik. Frankfurt am Main 2010.
- Rothmann, Kurt: Botho Strauß. In: Kurt Rothmann: Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1985. S. 340-346.
- Rousseau, Jean-Jacques: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Stuttgart 2008.
- Rousseau, Jean-Jacques: Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: Jean-Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Peter Gülke. Leipzig 1989. S. 99-168.
- Rüger, Walter: Die Vermessung des Innenraumes. Zur Prosa von Botho Strauß. Würzburg 1991.
- Schärer, Hans-Rudolf/Schärer, Peter: Das „Haut-Ich“ und die Schrift. Narzissmus, Schreiben und literarische Form in Botho Strauß' Erzählungen *Die Widmung*, *Marlenes Schwester* und *Theorie der Drohung*. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 31 1999. H.1. S. 8-77.
- Schauberger, Sebastian: Jetzt war immer schon. Studien zum Theater von Botho Strauß, Hamburg 2015.
- Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt 2003.
- Smerilli, Filippo: Botho Strauß' *Anschwellender Bocksgesang*: Politik, Ästhetik und Theodor W. Adorno – eine Spurensuche. In: Wirkendes Wort. Trier 2003. S. 85-114.

Stocker, Günther: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Wien 2007.

Svendsen, Lars Fr. H.: Mythos und Erlösung. In: Thomas Oberender (Hrsg.): Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. Theater der Zeit 2004. S. 204-210.

Terao, Itaru: Die Liebe ohne Dialektik. Eine Bemerkung über *Paare, Passanten* von Botho Strauß. In: Nobuhiko Adachi u. a. (Hrsg.): Sprachproblematik und ästhetische Produktivität in der literarischen Moderne. München 1994. S. 89-96.

Wefelmeyer, Fritz: Worauf bei Botho Strauß zu blicken wäre. Hinweise zur Rezeption. In: Text + Kritik Heft 81. Botho Strauss. München 1984. S. 87-95.

Wendt, Ernst: Botho Strauß: Rumor. In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß lesen. München 1987. S. 250-252.

Wilhelm, Raymund: Die Sprache der Affekte. Tübingen 2001.

Willer, Stefan: Botho Strauß zur Einführung. Hamburg 2015.

Windrich, Johannes: Das Aus für das Über. Zur Poetik von Botho Strauß' Prosaband *Wohnen Dämmern Lügen* und dem Schauspiel *Ithaka*. Würzburg 2000.

#### Internet Links

Botho Strauß: Der letzte Deutsche. <https://www.spiegel.de/kultur/der-letzte-deutsche-a-479af9c8-0002-0001-0000-000139095826?context=issue> (10. 3. 2022)

Aschaffenburg Stadt Internetseite: [https://www.aschaffenburg.de/Kultur-und-Tourismus/Stadtportrait/Typisch-Ascheberg/DE\\_index\\_3893.html](https://www.aschaffenburg.de/Kultur-und-Tourismus/Stadtportrait/Typisch-Ascheberg/DE_index_3893.html) (10. 3. 2022).

Main Echo: <https://www.main-echo.de/regional/stadt-kreis-aschaffenburg/moi-ascheberg-berch-bersch-art-2530447> (10. 3. 2022).