

**Zeit, Literatur und Sinn:
Zu den Poetiken von Botho Strauß und Rainald Goetz**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
am Fachbereich II (Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften)
der Universität Trier

vorgelegt von
Jeongseon Hyeon
aus Busan, Korea

Betreuende: Prof. Dr. Franziska Schöbler

Trier 2020

1. Gutachterin: Prof. Dr. Franziska Schößler

2. Gutachterin: Prof. Dr. Iulia-Karin Patrut

Datum der Disputation: 23.07.2020

Danksagung

Dankbarkeit, das ist ein Gefühl, das mich im Moment sehr glücklich macht. Ich verspüre sehr viel Dankbarkeit gegenüber vielen Personen und Körperschaften, die ich an dieser Stelle zum Ausdruck bringen möchte.

Als Erstes möchte ich meiner Doktormutter Frau Prof. Franziska Schößler herzlich danken, die mich nicht nur akademisch, sondern auch emotional unterstützt hat. Als ich am Anfang meiner Promotionszeit Schwierigkeit mit der Niederschrift des Textes hatte, hat sie mich auf die wärmste Weise ermutigt, indem sie mir zusprach: „Gut Ding will Weile haben“. Dieses Wort ist mir seitdem im Herzen geblieben und hat mich während meines Studiums ermutigt. Dass ich für ihre wertvollen Ratschläge und fachliche Betreuung danke, ist kein Geheimnis. Ebenfalls bedanke ich mich bei Frau. Prof. Iulia-Karin Patrut, die derzeit an der Universität Flensburg tätig ist. Auch sie hat mich sehr unterstützt und das Zweitgutachten gern übernommen. Vielen Dank.

Danken möchte ich auch Lea Gerhards, Lucas Alt und Jana-Maren Schneeweis, die die Korrektur meiner Arbeit übernommen haben, und meiner koreanischen Freundin Jeongmin Yun, die, mir stets gerne geholfen hat, wenn ich Hilfe brauchte. Ein großer Dank geht auch an den DAAD, der mein Studium finanziell unterstützt hat, und an das Akademisches Auslandsamt der Universität Trier, durch das ich individuelle Schreibbetreuung erhalten habe.

Meinen besonderen Dank möchte ich Herrn Prof. Hangkyun Jeong gewähren, der mir zu Beginn meiner Promotion, an der Seoul Natl. University, Anstoß gegeben hat, mich mit den zentralen Autoren meiner Arbeit, also Botho Strauß und Rainald Goetz, zu beschäftigen. Er hat mich immer freundlich empfangen und mich ermutigt, an mich selbst zu glauben. Ihm danke ich ganz herzlich.

Mein letzter und herzlichster Dank gilt meiner Familie, die mich von Herzen unterstützt und geduldig für den erfolgreichen Abschluss meiner Dissertation gewartet hat. Meine Familie ist jeden Augenblick mit mir. Ich danke meiner Mutter, meinem Vater und meinem jüngeren Bruder, dass sie mir immer beistehen und mir Kraft geben.

Hyeon, Jeongseon

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Problemstellung, Erkenntnisinteresse und Ziel der Arbeit.....	1
1.2	Aufbau der Arbeit.....	8
1.3	Forschungsstand und Forschungsaufgabe	12
1.3.1	Botho Strauß	12
1.3.2	Rainald Goetz	20
2	Zeit in der Literatur	31
2.1	Wie erfassen wir Zeit?: Objektive Zeit und subjektive Zeit.....	31
2.2	Existenz und Zeit: Alltägliche Zeit und dauernde Zeit.....	38
2.2.1	Zeit als Mittel und Zeit als Dauer.....	38
2.2.2	Dauernde Zeit in der Literatur: Am Beispiel Goethes und Rilkes.....	43
2.3	Erkenntnis und Zeit: Ästhetischer Augenblick.....	50
2.3.1	Entzeitlichung und Zeitlosigkeit: Erkenntnis des Sinns	50
2.3.2	Plötzlichkeit: Erkenntnis des Schönen	57
3	Literatur als Ort der ‚Begegnung‘ bei Botho Strauß	65
3.1	Schreiben als Erinnerung: Zum Augenblick der Begegnung mit dem Mythos.....	65
3.2	Der vergessene Mythos: <i>Die Zeit und das Zimmer</i> (1989).....	76
3.2.1	Zeit im Alltag: Sinnleere und Abwesenheit der Erinnerung	77
3.2.1.1	Zyklische Zeit: Ewige Wiederkehr des Gleichen	77
3.2.1.2	Kluft zwischen der linearen Zeit und der mythischen Zeit	81
3.2.2	Zeit in der Stille: Ausbruch aus der alltäglichen Zeit.....	86
3.2.2.1	Das Sehen: Inneres Schauen des Künstlers	86
3.2.2.2	Das Hören: Erinnerung an den Urgesang	91

3.3	Zerstörung des Mythos: <i>Angelas Kleider</i> (1991).....	99
3.3.1	Aufklärungskritik und Suche nach Erlösung	100
3.3.1.1	Kritik am Signifikanten ‚Kleid‘: Das ‚unbekleidete‘ Gesicht und die Liebe als Zugang zum Anderen	100
3.3.1.2	Kritik an der Technik: Kunstwerk als Ort der Sinnerfahrung und der ‚realen‘ Gegenwart	106
3.3.2	Suche nach Sinn und Wunsch nach Transzendenz	111
3.3.2.1	Poetischer Sinn und Aporie: ‚Das Unsichtbare sehen‘	111
3.3.2.2	Reiner Augenblick und Ereignis: Das wahre Zeiterlebnis	119
3.4	Aufklärung und Mythos: <i>Das Gleichgewicht</i> (1993).....	122
3.4.1	„Linie“ und „Fleck“: Trennung von vernünftiger und mythischer Welt	124
3.4.1.1	Kritik an der ‚begradigten‘ Zeit: Verfehlte Begegnung mit dem Anderen..	124
3.4.1.2	Kritik am Verlust: Für die Restitution eines Sinns des Metaphysischen	129
3.4.2	Wiedervereinigung von rationaler und mythischer Seinsweise	137
3.4.2.1	Logos und Mythos: Zwei Prinzipien des Menschenseins.....	137
3.4.2.2	Existenz durch „Gleichgewicht“: Begegnung mit dem Anderen in der mythischen Zeit	142
4	Literatur als Ort des ‚Entstehens‘ bei Rainald Goetz	151
4.1	Mythos oder Pop? Grenzziehung oder Grenzschreitung?.....	151
4.1.1	Kunst und Abfall als ‚Nichtkunst‘: Überlegungen zu Sinn und Unsinn am Beispiel von Botho Strauß	151
4.1.2	Abfall, blöder Unsinn?: Zum Augenblick der Entstehung des Neuen.....	157
4.1.3	Pop als offenes Fenster zur Welt: Abfall „UND“ Wahrheit	171
4.2	Schreiben als Rekonstruktionsversuch der Gegenwart: <i>Abfall für alle</i> (1999)	180
4.2.1	Poetik des Jetzt: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“	180
4.2.1.1	Tagebuch-Schreiben: Integration der alltäglichen Zeit, Sprache und der Wirklichkeit in die Literatur	180
4.2.1.2	„REDEN“-Mitschrift: Wunsch nach Weltrezeption und Schreiben als Aufnehmen	188
4.2.1.3	Gegenwart-Mitschrift: Wunsch nach Aktualität und Text als „Geschichte des	

Augenblicks“.....	198
4.2.2 „Abfall“ und „Licht“: Sinnsuche und Sinnerfahrung im Text und im Augenblick	207
5 Schluss.....	219
Literaturverzeichnis	225

1 Einleitung

1.1 Problemstellung, Erkenntnisinteresse und Ziel der Arbeit

Dass der Mensch in der Welt ist, verweist immer auch darauf, dass er in der Zeit ist; das Welt- und Selbstverständnis des Menschen – die Frage der menschlichen Sinnsuche und Sinnerfahrung – ist mit der Zeit bzw. der Zeiterfahrung untrennbar verknüpft.

Die Vorstellung von ‚Sein und Zeit‘, die insbesondere durch Martin Heideggers Schriftwerk bekannt ist, deutet darauf hin, dass die Antwort auf die Frage nach dem eigenen Selbst zusammen mit der Frage nach der Zeit erschlossen werden muss. Der Zeitforscher Karlheinz Geißler meint dazu: „Wenn wir die Zeit erforschen, wollen wir uns selbst erforschen, um uns endlich einmal selbst zu begegnen“¹. Dass man sich selbst erforschen will, anders gesagt, dass man wissen will, was oder wer man ist, schließt die folgende Sachlage mit ein: Mit der Frage nach dem Selbst will man sich selbst ‚verstehen‘ und durch das Verstehen den ‚Sinn‘ des Selbst herausfinden.² Der Mensch wünscht sich, dass eine Sache bzw. eine Sachlage einen bestimmten Sinn habe, und der sinnsuchende Mensch verlangt danach, während seines Lebens etwas Sinnvolles zu schaffen. In Bezug auf die Frage nach der Zeit ist dem Menschen nicht nur die Zeiterforschung, sondern auch die Zeiterfahrung relevant. Der Mensch versucht also die Zeit zu erkennen, weil die Frage nach der Zeit eng mit der Frage nach dem Sinn des Selbst, des Daseins und des Lebens verbunden ist, und sehnt sich nach einer besonderen Zeit, in welcher der Sinn von etwas bzw. etwas Sinnvolles erfahren wird.

Die vorliegende Arbeit, die ursprünglich aus einer Überlegung über den Sinn von Literatur entstanden ist, wurde durch die Frage angeregt, ob die Literatur bzw. die Kunst nicht ein besonderer Ort ist, an dem man den Sinn oder das Sinnvolle erkennt, erfährt und anstrebt, unabhängig davon, ob man ihn als das Wahre, das Schöne, das Neue oder Ähnliches bezeichnet. Die Literatur gilt hier als Möglichkeitsraum der Sinn- und Verstehenserfahrung.³ Diese Arbeit

¹ Karlheinz A. Geißler: Zeit. Weinheim; Berlin 1996, S. 16.

² Hier entspricht der Begriff Sinn im Allgemeinen der lexikalischen Definition; „Ziel und Zweck, Wert, der einer Sache innewohnt“ (Duden Online: „Sinn“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sinn>). In der vorliegenden Arbeit wird dieser vor allem im Zusammenhang mit dem betrachtet, „[w]as im verstehenden Erschließen artikulierbar ist“. Dabei handelt es sich um Heideggers Erklärung über den Sinn: „Der Sinn ist das, was sich Verständlichkeit von etwas hält. Was im verstehenden Erschließen artikulierbar ist, nennen wir Sinn“ (Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen 1967, S. 151).

³ Vgl. in Bezug auf den Konnex zwischen den Begriffen Sinn und Verstehen v. a. Fn. 2.

interessiert sich insbesondere für die Zeiterfahrung in der Literatur, vor allem in der ästhetischen Erfahrung des ‚Augenblicks‘ in der Sprache, in welcher der Sinn oder das Sinnvolle bemerkenswerterweise häufig als etwas Unbeschreibbares und Plötzliches geäußert wird.

Seitdem die Wahrheitsmomente des Ungeahnten durch die Frühromantiker eindrucksvoll in der Unübersehbarkeit des Augenblicks entdeckt wurden, ist die Plötzlichkeit zu einer zentralen Kategorie für das moderne literarische Bewusstsein geworden.⁴ Im Kontext des Wahrheitspotenzials des ‚plötzlichen‘ Augenblicks spricht man weniger von einer Sinnerfahrung in der objektiven, vernunftorientierten (Außen-)Zeit, in welcher das Nichtidentische und das Besondere verschwindet,⁵ als vielmehr von einer Sinnerfahrung im innerlich erfahrenen sprunghaften Augenblick, wo die Kontinuität einer solchen äußeren Zeit unterbrochen wird, d. h. im ästhetischen Bewusstseinszustand des „absolute[n] Präsens“⁶, in welchem das Sinnvolle, das Wahre oder das Schöne – ein ungeahntes Etwas – erst als das Nichtidentische und das Einzigartige erlebt und erkannt wird. Mit dem Begriff „das absolute Präsens“ wird vor allem die Tendenz zur Entzeitlichung, die Hinwendung zum zeitlosen, ästhetischen Bewusstsein in der modernen Literatur evoziert. Bezieht sich Zeitlosigkeit auf die Zeitform der Ewigkeit,⁷ geht es hier nicht um die Ewigkeit im Sinne Platons, die als unveränderliches Sein gegen die werdende Zeit steht, denn in diesem Fall würde die Wahrheit als Sinnvolles nur in der ‚realen‘ Welt der Ewigkeit gesucht, nicht aber in der ‚scheinbaren‘ Zeit als defiziente Abbildung der Ewigkeit. Die Zeit wird dagegen vor allem in der modernen

⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M. 1981, S. 7 u. S. 21. Im Folgenden zitiert als Pl. Bohrer erklärt, dass die Plötzlichkeit als „Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und Nichtidentischem“ (Pl 7) „nicht bloß Kategorie für die Phänomenalität des Kunstwerkes in wirkungsästhetischer Rücksicht [ist], „sondern [...] auch die Sperre gegen einen geschichtsphilosophisch oder systemtheoretisch entstellten Zeitbegriff [markiert]“ (Pl 9f.).

⁵ Im Kontext der Frage der Aufhebung des Nichtidentischen in die Identität ist namentlich von Hegels Identitätskonzept die Rede. Vgl. zu Hegels identitätsphilosophischem Konzept Claude Bertemes: Alles nichts – Oder? Systematische Rekonstruktion und Vergleich ausgewählter Paradigmen zur Fernsehunterhaltung. Münster 2006, S. 186: „HEGELs Figur der konkreten Identität bleibt [...] trotz ihrer dialektischen Formulierung als ‚Identität von Identität und Nichtidentität‘ ein im Grundsatz identitätsphilosophisches Konzept: Identität fungiert als übergeordneter Begriff, dem das Nichtidentische subsumiert wird. Dies zeigt sich auch daran, daß in HEGELs dialektischem Dreischritt – These, Antithese, Synthese – Negation letzten Endes identitätslogisch in Position übergeht. Genau dies markiert den entscheidenden Bezugspunkt von Adornos HEGEL-Kritik und die Scheidelinie zwischen seiner negativen Dialektik und HEGELs, wenn man will, ‚positiver‘ Dialektik“. Negative Dialektik richtet sich nämlich auf eine „permanente[] Denkbewegung ruhelosen Oszillierens ohne letzte Fixpunkte“ (Bertemes: Alles nichts – Oder?, S. 186). In diesem Zusammenhang gilt es zu beachten, dass nicht Hegel, sondern Adorno einen festen Bezugspunkt für Botho Strauß und Rainald Goetz bildet.

⁶ Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt/M. 1994. Im Folgenden zitiert als AP.

⁷ Vgl. zur Interpretation über den Begriff Zeitlosigkeit etwa Hans Meyerhoff: Time in Literature. Berkeley; Los Angeles 1960, S. 54: „Eternity [...] means timelessness, not infinite time – a quality of experience which is beyond and outside physical time“.

Literatur oft als etwas Bedeutendes thematisiert, was auf ihrer unleugbaren Wirklichkeit als Erfahrenes beruht. Die Ästhetizität des Augenblicks, der nicht nur ‚plötzlich‘, sondern auch ‚flüchtig‘ ist, besteht primär darin, dass das in einem Augenblick Erlebte – der (im Alltag „von Vernunft gut unterdrückte[]“⁸) Sinn – durch logische Vernunft und Sprache nicht erklärbar ist. Ein gewisses Etwas, das man in einem Augenblick ästhetisch wahrnimmt, offenbart sich allein in seiner absoluten Andersheit, ohne sein geheimnisvolles Wesen zu enthüllen. Der entscheidende Verständnis- und Erkenntnismoment bzw. der Augenblick der Sinnerfahrung bleibt somit ein unfassbares ‚Ereignis‘. Dieses Ereignis ähnelt dem Phänomen des Feuerwerks,⁹ „das um seiner Flüchtigkeit willen und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen Blicks gewürdigt wurde“¹⁰. Besonders bedeutungsvoll erscheint dabei, dass man ein solches Ereignis in der Literatur und zwar in der Sprache erfahren, erkennen und anstreben kann.

Davon ausgehend konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die Poetiken der zeitgenössischen Schriftsteller Botho Strauß und Rainald Goetz. Die beiden Schriftsteller scheinen auf den ersten Blick sehr gegensätzlich zu sein, da der eine die Kunst und die Literatur von der Masse und der Massenkultur abgrenzt und behauptet, „Kunst ist nicht für alle da“¹¹, während der andere für das Populäre und Alltägliche plädiert und sich zum „Abfall für alle“¹² bekennt. Es ist interessant zu beobachten, dass die scheinbar schwer zu vereinbarenden Stellungen der beiden Schriftsteller zur Frage, was Literatur denn sei oder sein muss, vor allem auf ihren unterschiedlichen Einschätzungen der alltäglichen Zeit und der Sprache beruhen. Besonders aufschlussreich ist, dass Botho Strauß und Rainald Goetz trotz ihrer gegensätzlichen Positionen zu Ideen und Formen, welche die Literatur anstreben sollte, diese grundlegend als einen Möglichkeitsraum der Sinnerfahrung und -verwirklichung betrachten und die Wahrheitsmomente der Literatur unter anderem im engen Verhältnis von Literatur und Zeit, Sprache und Sinnerfahrung sowie Sinn- und Zeiterfahrung zu finden versuchen.

⁸ Rainald Goetz: Rainald Goetz über Botho Strauß: „Paare, Passanten“. In: Spiegel Online vom 19.10.1981. Heft 43/1981, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14339823.html>.

⁹ Theodor W. Adorno legt in seiner Kunsttheorie dar, dass „[j]edes Kunstwerk [...] ein Augenblick [ist]“ (Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss und K. Schultz. Frankfurt/M. 2003, S. 17. Im Folgenden zitiert als ÄT). Dabei gleicht das Kunstwerk Adorno zufolge dem Phänomen des Feuerwerks. Hier geht es um das Kunstwerk als „Erscheinung“. Vgl. dazu ÄT, S. 126: „Nicht durch höhere Vollkommenheit scheidet sich die Kunstwerke vom fehlbaren Seienden, sondern gleich dem Feuerwerk dadurch, daß sie aufstrahlend zur ausdrückenden Erscheinung sich aktualisieren. Sie sind nicht allein das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein Anderes“. Was den Ausdruck der Kunstwerke angeht, geht es um die „aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt“ (ÄT 125).

¹⁰ ÄT, S. 125.

¹¹ Botho Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1986. Frankfurt/M. 1987, S. 252.

¹² Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt/M. 1999.

Botho Strauß, der die Seinsweise des modernen Menschen nachhaltig kritisiert, die eng mit dem linearen, zweck- und vernunftorientierten Zeitbegriff verflochten ist, sehnt sich nach einem ‚wahren‘ Zeiterlebnis, wo der im Alltag verlorene (Ur-)Sinn wiedererkannt wird. Strauß gelten die Uhr und die Uhrzeit als Inbegriff der sinnentleerten Zeit.¹³ Seine scharfe Kritik an der getakteten Zeit enthält die Sehnsucht nach einer ‚mythischen‘ Zeit, nach einem „[u]nverletzliche[n] Einst, das auf der langen Wanderung, auf der Suche nach Wohlsein verloren und vergessen wurde“¹⁴. In einer solchen Sehnsucht schimmert die Auffassung durch, dass der Mensch den Sinn (von etwas) – „ein in der Seele liegendes, verschüttetes, vergessenes Wissen“¹⁵ – erst in der ‚reinen‘ Zeit erfahren kann, in der man dem Ursprünglichen, dem Wesen von etwas, begegnet. Strauß findet den allerhöchsten Ort des wahren Zeiterlebnisses in der ‚geistigen‘ Sprache der Literatur und widmet sich am Anfang der 1990er Jahre einer ‚sakralen‘ Poetik; der Sinn, der rational nicht erschließbar sei und der nichts anderes als die reale Gegenwärtigkeit der Gottheit sei,¹⁶ offenbart sich demnach allein im ‚heiligen‘ Kunstwerk, in dessen geheimster Sprache. Angesichts von Strauß’ elitärem Kunstbegriff scheint es nicht verwunderlich, dass er den Künstler auffordert, die Literatur und die Kunst – das Sinnvolle und das Wertvolle – gegen die Leere des Alltags und zwar gegen die totale Herrschaft der ‚sinnlosen‘ alltäglichen Zeit und Sprache in Schutz zu nehmen.

Die Möglichkeiten der Sinnerfahrung und Sinnfindung sind bei Rainald Goetz nicht notwendigerweise mit der Transzendierung des Alltags verbunden. Dass man in der Bewegung der Zeit ist,¹⁷ dass man eben die Gegenwart ‚leben‘ muss,¹⁸ gilt Goetz als „Vergnügen“ (Afa 14). Goetz begeistert sich für die Idee des Pop, der sich zur Gegenwart – zum Hier und Jetzt – affirmativ verhält, nicht für den Mythos im Sinne irgendeiner ursprünglichen, wahren (Vor-)Zeit und Welt. Die Aufgabe des Schriftstellers besteht für Goetz darin, alle konkreten

¹³ Vgl. dazu: „Zeit Zeit Zeit. 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“ (Der junge Mann. München 1997, S. 7. Im Folgenden zitiert als DjM).

¹⁴ Strauß: Die Erde - ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. In: ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München 2012, S. 23-35, hier S. 28.

¹⁵ Gerhard Kurz: Aus dem Buch des Homer. Zu Botho Strauß’ *Ithaka*. In: Stephanie Wodianka/Dietmar Rieger (Hrsg.): Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform. Berlin 2006, S. 157-168, hier S. 161.

¹⁶ Vgl. Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. In: ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München 2012, S. 37-53, hier S. 41. Im Folgenden zitiert als AW.

¹⁷ Vgl. dazu: „time time time – time marches on –“ (Afa 16), „1556 jetzt | geht also dieser ZIFFERNWAHNSINN wieder los | und mit welchem Vergnügen | für mich“ (Afa 14).

¹⁸ Rainald Goetz vertritt die Meinung, „daß man die [Vergangenheit] nur beobachten kann, die Gegenwart aber selber nur sein kann, leben muß“ (Afa 93): „Die Gegenwart ist ein Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD“ (ebd.).

Augenblicke des Lebens – die Gegenwart – schriftlich zu rekonstruieren¹⁹ und damit einen Erfahrungsraum für „das absolut jenseitslose Jetzt“ (Afa 328) zu schaffen, in dem man „denk[t], leb[t], schreib[t]“²⁰, liest und unversehens das Sinnvolle als etwas Neues entsteht. Für die literarische Rekonstruktion der Gegenwart richtet sich Goetz nicht auf die ästhetische Gestaltung der esoterischen Sprache des genialen Dichters, dessen Blick wie etwa bei Strauß auf die Wiederbelebung des Sinns des Ursprünglichen bzw. auf das Unsagbare gerichtet ist, sondern auf die gegenwärtige Mitschrift des sprachlichen ‚Abfalls‘, d. h. der im Alltag real gesprochenen Sprache, die bisher als Unkünstlerisches und Sinnloses außer Acht gelassen wurde. Im Kontext der Frage nach einem Textsinn ist das Wesentliche dabei nicht ein in ‚heiligem‘ Text versteckter Sinn, der entziffert werden muss, sondern ein Text, der seinen Bezug zur empirischen Lebenswelt nie verliert und dessen Sinn prinzipiell in der mehrdeutigen, „vielfältige[n] Schrift“²¹ durch die eigene Lektüre des Lesers²² entsteht.

Strauß’ Poetik, welche die Literatur – für die Bewahrung des Sinns von Literatur – prinzipiell von Alltäglichem abzutrennen versucht, und Goetz’ Position, welche die Literatur – auf der Suche nach dem Sinn von Abfall sowie von Literatur – möglichst mit dem Alltag zu verbinden versucht, bilden einen klaren Antagonismus. Wichtig ist jedoch der Umstand, dass die Poetiken der beiden Schriftsteller einen wesentlichen Berührungspunkt haben, wenn sie sich mit ‚Zeit und Sprache‘ auseinandersetzen, um die Literatur als Möglichkeitsraum der Sinnerfahrung zu gestalten. Hier geht es um das Verlangen nach der ästhetischen Erfahrung der sinnerfüllten Zeit, welche sich eben in der Sprache verwirklicht. Ihre unterschiedlichen Einstellungen zum Verhältnis von Literatur und Abfall stellen die Grenze zwischen Sinn und Unsinn sowie zwischen Literarischem und Nicht-Literarischem in Frage und werfen die Frage auf, was denn Literatur sei. Die Berührungspunkte ihrer Poetiken deuten darauf hin, dass die Wahrheitsmomente der Literatur auf jeden Fall mit einem ‚Ereignis‘ des Erkennens, des Verstehens und der Sinnerfahrung eng verbunden sind. So strebt Strauß in seinen Texten den Augenblick des Erkennens an, in dem man dem vergessenen Sinn des Ursprünglichen wieder ‚begegnet‘, und Goetz orientiert sich für das Erkennen und Verstehen an der Potenzialität des

¹⁹ Hier ist vor allem von Rainald Goetz’ tagebuchartigem Roman *Abfall für alle* die Rede.

²⁰ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

²¹ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 191.

²² Zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit nur die männliche Form verwendet, die jedoch die weibliche Form stets mit einbezieht.

Augenblicks, in dem alles, auch das Sinnvolle, immer neu ‚entsteht‘ und entstehen kann, und zielt somit auf einen Text, welcher nichts anderes als eine „Geschichte des Augenblicks“²³ ist.

Wie angedeutet geht die vorliegende Studie davon aus, dass der Versuch der beiden Schriftsteller, den Moment der Sinnerfahrung vorzugsweise in der Sprache – im Text – zu suchen, grundlegend mit der Frage des Selbstverständnisses und der Existenz des Menschen verknüpft ist, der vor allem ‚in der Welt‘, ‚in der Zeit‘ und ‚in der Sprache‘ existiert. Es handelt sich um ein ‚Individuum‘, das sich in der verfließenden Zeit nach einer erfüllten oder glücklichen Zeit sehnt. Deutlich ist, dass für die Erfahrung von Sinn bzw. Sinnvollem eine existenzielle Verantwortung des Individuums gefordert wird. Der Existenzphilosophie nach, die sich „nicht mit dem Menschen im Allgemeinen, sondern mit dem konkreten Individuum“²⁴ beschäftigt, bedeutet ‚Existenz‘ nicht, dass der Mensch bloß vorhanden ist, sondern dass er aktiv nach seinem Sein fragen muss, um im eigentlichen Sinne sein zu können. Der verstehende, erkennende, sinnerfüllte Augenblick bezieht sich damit nicht auf die Erkenntnis der Wahrheit als Allgemeines wie im Hegelianismus, sondern auf die Erfahrung des plötzlichen Ereignisses, auf die Erfindung oder Empfindung der Fülle, welche die einzelne Person bei der Anstrengung um den Sinn Gewinn in ihrem Leben verwirklichen und vollziehen wird.²⁵

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, die scheinbar völlig gegensätzlichen Poetiken von Botho Strauß und Rainald Goetz unter dem gemeinsamen Thema Zeit, Literatur und Sinn anhand ausführlicher Textanalysen zu rekonstruieren, und zu beleuchten, wie beide Schriftsteller sich auf ihre jeweilige Art und Weise mit Zeit und Sprache auseinandersetzen, um im Text Momente des Sinnvollen herzustellen. Bei diesem Versuch geht es um die grundlegende Absicht, den Sinn von Literatur, wie zu Beginn angedeutet wurde, vorzugsweise im inneren Zusammenhang von Literatur und Zeit, von Sprache und Sinnerfahrung sowie von Sinn- und Zeiterfahrung zu suchen. Diese Arbeit ist zu guter Letzt mit der Hoffnung verbunden, die Überlegungen der beiden Schriftsteller zum engen Konnex zwischen Literatur, Zeit und

²³ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

²⁴ Alexander Lohner: *Der Tod im Existentialismus. Eine Analyse der fundamentaltheologischen, philosophischen und ethischen Implikationen*. München 1997, S. 9.

²⁵ Diese Ansicht gilt in der vorliegenden Arbeit, auch wenn Goetz den „blöde[n] Sausinn“ (Goetz: *Subito*. In: ders.: *Hirn*. Frankfurt/M. 1986, S. 19. Im Folgenden zitiert als Su) ablehnt, welcher im etablierten Literaturbetrieb sowie im Sinn- und Metaphysik-gerichteten Kunstbegriff angestrebt wird. Dies liegt darin begründet, dass Goetz auf seine eigene Weise im *Abfall* das Wahrheitspotenzial sucht und sich damit auf den Augenblick der Vergegenwärtigung von Sinnfülle richtet. Goetz bezeichnet sein Tagebuch-Projekt *Abfall für alle*, in dem er die Gegenwart selbst mitzuschreiben versucht, als „Existenz-Experiment“ (Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext). Unverkennbar ist, dass es bei diesem Buch um die existenzielle Konfrontation des „Schreiber-Ichs“ (ebd.) mit der Welt geht, „in der der Mensch“ (Afa 864) ist.

Sinnerfahrung für die Frage eines jeden ‚Individuums‘ nach (dem Sinn von) Literatur, Zeit, Sprache und Leben fruchtbar zu machen.

1.2 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist wie folgt aufgebaut:

Bevor in den Kapiteln 3 und 4 den Poetiken von Botho Strauß und Rainald Goetz nachgegangen wird, handelt das Kapitel 2 von Reflexionen und Theoremen über die Zeit und die besondere Zeiterfahrung in der Kunst, um sich den Fragen anzunähern, was das Besondere an der Zeit in der Sprache bzw. in der Literatur ist. Das zweite Kapitel kann einerseits als ein Exkurs zu den Themen Zeit, Zeit und Literatur sowie Zeit und Sinn gelesen werden, andererseits scheint eine Auseinandersetzung mit diesen Themen notwendig zu sein, da die vorliegende Untersuchung die besondere Zeiterfahrung in der Sprache als einen wesentlichen Schlüssel zur Frage ansieht, wie Literatur für Schriftsteller und Leser, für den Menschen, der seinem Wesen nach sinnorientiert ist,²⁶ zu einem Möglichkeitsraum der Sinnerfahrung werden kann. Unverkennbar ist, dass über die Poetiken von Botho Strauß und Rainald Goetz, in welchen die Zeit, die Sprache und die Frage des Sinns eng miteinander verflochten sind, auch über die besondere Zeit- und Sinnerfahrung in der Kunst nachgedacht werden kann.

Das Kapitel 2.1 beginnt mit Gedanken von Aristoteles und Augustinus, um zu überlegen, was Zeit ist, und um die theoretische Opposition von objektiver und subjektiver Zeit zu entfalten. In der Zeittheorie von Aristoteles wird die Zeit, die in der Natur vorliegt, als quantitativ und messbar gedacht. Dagegen eröffnet Augustinus die Möglichkeit, den ursprünglichen Ort des Phänomens Zeit im menschlichen Geist zu finden. In der Annahme, dass moderne Menschen zuweilen ihre eigene Zeit verlieren, indem sie sich der fortschreitenden Geschwindigkeit der linearen Zeit ohne Reflexion hingeben, wird im Kapitel 2.2 die Bedeutung der Dauer, deren Begriff vor allem von Henri Bergson geprägt ist,²⁷ und der dauernden Zeit in

²⁶ Vgl. etwa Wolfram Kurz: Der Mensch in der Entfremdung von sich selbst. In: ders./Franz Sedlak (Hrsg.): Kompendium der Logotherapie und Existenzanalyse. Bewährte Grundlagen, neue Perspektiven. Tübingen 1995, S. 17-38, hier S. 19.

²⁷ Bergson hat den Begriff Dauer als eigentümliche Qualität des Inneren zum Ausdruck gebracht, um physikalische und mathematische Zeitbegriffe zu kritisieren. Demnach wird die Zeit in den physikalischen Theorien als ein Punkt im Raum betrachtet, sodass Zeit messbar und teilbar ist. Indem alle ‚verräumlichten‘ Zeitpunkte der linearen Zeit voneinander isoliert zerrinnen, fehlt in der Kontinuität der physikalischen Zeit die Dauer. Die innere Dauer dagegen ermöglicht es jedem Individuum, die Zeit, die, so Bergson, nichts anderes als die Veränderung selbst ist, als ununterbrochenen Fluss zu erfahren, in dem alle Momente unteilbar sind und einander durchdringen. Vor Bergson wird die Dauer, die sich als Sukzession in stetigen Veränderungen aufbaut, insbesondere in dem Titel des Gedichtes *Dauer im Wechsel* (1806) von Goethe angedeutet. In diesem Gedicht wünscht sich das lyrische Ich, den gegenwärtigen Moment der vorherbstlichen Landschaft festhalten zu können, während es sehr wohl weiß, dass man nicht zweimal im selben Fluss schwimmen kann. Gedanken zur Flüchtigkeit der Zeit wurden seit Heraklit wiederholt thematisiert, jedoch geht das lyrische Ich einen Schritt weiter, indem es die Dauer als Unvergängliches in der vergänglichen Mannigfaltigkeit der Welt anschaut. Sinnvoll erscheint dabei, dass die Ahnung von der „Dauer im Wechsel“ nichts anderes ist als das, was der Dichter für seine künstlerische Existenz benötigt.

Hinsicht auf die existenzielle Verantwortung des Daseins für die Zeit genauer dargelegt bzw. Versuche unternommen, die Lücke zwischen der Zeit und dem eigentlichen Sein bzw. zwischen der historischen Zeit und dem menschlichen Leben zu schließen. Dafür werden Texte von Johann Wolfgang von Goethe und Rainer Maria Rilke herangezogen. Das Kapitel 2.3 nähert sich der ästhetischen Erfahrung des besonderen Augenblicks in der Kunst, in dem man den Sinn (des Seins) bzw. das Sinnvolle erkennt; die Kunst habe hier eine existenzielle Bedeutsamkeit für das Leben.²⁸ Vor dem Hintergrund, dass die Auffassung einer solchen ästhetischen Erfahrung im Zuge der Reflexionen über die Erkenntnis des Schönen bzw. über die Seinsweise der Kunst entwickelt wurde, wird in diesem Abschnitt vor allem der philosophisch-ästhetische Gedankengang Arthur Schopenhauers und Theodor W. Adornos beleuchtet. Dabei treten Begriffe wie Entzeitlichung, Kontemplation und Plötzlichkeit in ihrer Beziehung zur Erkenntnis von Sinn als Unfassbares und Unsichtbares hervor. Das Kapitel 2.3 lehnt sich in hohem Maße an Karl Heinz Bohrer an, der das Phänomen der Plötzlichkeit und die Tendenz zur Entzeitlichung in der modernen Literatur vorbildlich analysiert hat.

In den Kapiteln 3 und 4 werden die Poetiken von Botho Strauß und Rainald Goetz anhand ausführlicher Textanalysen präzisiert. Die Schwerpunkte der Analysen von Botho Strauß' und Rainald Goetz' Texten werden im folgenden Kapitel 1.3 erläutert und hier wird eine Übersicht über die zentrale Herangehensweise der Analyse aufgeführt. In der Analyse sollen Literatur und literarische Produktion als Möglichkeitsraum der Erfahrung von Sinn bzw. der ästhetischen Erfahrung des Augenblicks genauer bestimmt werden, wobei die Poetik von Botho Strauß in Hinblick auf die Literatur als ‚Ort der Begegnung‘²⁹ und die Poetik von Rainald Goetz hinsichtlich der Literatur als ‚Ort des Entstehens‘³⁰ untersucht werden sollen. Das Wort Begegnung als das Wiedersehen bzw. das Wieder-Sehen berührt den Kern der Strauß'schen Poetik der ‚Erinnerung‘, welche den Menschen dazu auffordert, das im Alltag ‚vergessene‘ Ursprüngliche bzw. den Sinn des Ursprünglichen wiederzuerkennen, und das Wort Entstehen charakterisiert Goetz' Poetik des ‚Jetzt‘, bei welcher es weniger um die Erinnerung an eine ursprüngliche, mythische Vorzeit als vielmehr um das Vergessen, um die Rekonstruktion der Gegenwart, geht, die für Goetz der einzige Ort des ‚Geschehens‘ von allem Möglichen,

²⁸ Vgl. Eva Maria Stöckler: Musik hören – Zeit für den Augenblick haben. Ästhetische Wahrnehmung, Erfahrung und Bildung in der digitalen Gegenwart. In: Magazin Erwachsenenbildung.at. Ausgabe 22 (2014), S. 1-9, hier S. 2.

²⁹ Strauß zufolge ist das alltägliche Leben voll von Abschieden, dagegen vermittelt die Literatur die Begegnung mit dem ewigen Mythos.

³⁰ Dem Neuen sollte daher in Goetz' literarischem Versuch *Abfall für alle* einige Beachtung geschenkt werden: „Und zugleich aber weiß, daß das genau der Ort und die Position ist, wo es passiert. Wo das Entstehen sich ereignet“ (Afa 194).

inklusive des Sinnvollen, ist.

Die Analyse der Poetiken von Botho Strauß und Rainald Goetz fußt auf der Prämisse, dass die beiden Schriftsteller die Literatur bzw. die Sprache als den genuinen Ort ansehen, an dem man ein gewisses Etwas als Sinn oder als Sinnvolles plötzlich, abgetrennt vom gewöhnlichen Zeitbewusstsein, erkennt und erfährt. Zentral ist dabei die Potenzialität des ästhetischen Augenblicks, den die Literatur entstehen lässt. Wenn das Wesen des Kunstwerkes Heidegger zufolge „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“³¹ ist, erscheint das Kunstwerk als das höchste Medium, an dem das Seiende dem Wahren, der wahren Welt, begegnen kann. Was in Bezug auf das Wesen des Kunstwerkes von Bedeutung ist, ist demnach schlechthin das Geschehen der Wahrheit.³² Strauß und Goetz vertreten dieses Wahrheitspotenzial der Kunst bzw. der Literatur ebenfalls. Beiden Schriftstellern geht es um das Ereignis des Erkennens der Wahrheit, welches nirgendwo sonst als in der Sprache im Augenblick geschieht, somit um die Sprache als Ort der Sinnsuche und Sinnerfahrung. Das, was den Gehalt ihrer Texte ausmacht, ist dabei nichts anderes als die Überlegung zum Umgang des Ichs mit der Sprache und der Welt, zum ‚Sich-in-die-Sprache-Setzen der Wahrheit der Welt und des Seins‘.

In den Kapiteln 3.2, 3.3 und 3.4 wird die Textanalyse ausgewählter Dramen – *Die Zeit und das Zimmer* (1989), *Angelas Kleider* (1991) und *Das Gleichgewicht* (1993) – vorgenommen, wobei Strauß’ Appell zur Erinnerung an den vergessenen bzw. zerstörten Mythos grundlegend im ontologischen bzw. ethischen Sinne verstanden wird. Das ‚Geschehen der Wahrheit‘ – „die Erfahrung von Sinn“ (AW 41) – ist bei Strauß im Kontext der heutigen Sinnkrise, vor allem der Situation des Fehlschlags des Wiedergewinnens des Sinns des Daseins, mit dem entscheidenden Seinsereignis, mit dem (Wieder-)Erkennen des sinnstiftenden Ursprungs, eng verbunden.³³ Das Erkennen von Sinn ist dabei nur in dem Augenblick möglich, in dem man von der „Totalherrschaft der Gegenwart“³⁴ ‚versehentlich‘ herausbricht und den Zustand der

³¹ Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: ders.: Holzwege. Frankfurt/M. 1980, S. 1-72, hier S. 21. Im Folgenden zitiert als UK.

³² In Anbetracht der Auslegung des griechischen Wortes ἀλήθεια – Unverborgenheit – ist das, was am Wahrheitsbegriff von Heidegger von Bedeutung ist, die Ereignishaftigkeit der Wahrheit: „D[a]s Seiende tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus“ (UK 21). Ausführlich zu Heideggers Wahrheitsbegriff und seiner Kritik am metaphysischen Kunstbegriff als Repräsentanz der Wahrheit vgl. AP, S. 95-99. Hier erklärt Bohrer Heideggers Kunstphilosophie, dass sich im Kunstwerk nichts Vorgegebenes abbilde, etwas noch nicht Vorgegebenes ereigne; Heidegger nennt das, was sich ereignet, die Wahrheit (vgl. ebd., S. 96).

³³ Strauß geht davon aus, dass die modernen Menschen in ihren Herzen vor dem Ursprung ihrer Existenz und Welt keine wahren Ängste haben. Er kritisiert das heutige Übermaß an zunehmend Anschaulichem, weil dieses einen großen „Mangel an *Wesen*“ bedeute (vgl. Strauß: Paare, Passanten. München 2007, S. 113f. Im Folgenden zitiert als PP). In diesem Sinne berührt seine Poetik Heideggers ontologische Fragestellung der ursprungslosen ‚dürftigen‘ Zeit (vgl. Heidegger: Wozu Dichter. In: ders.: Holzwege. Frankfurt/M. 1980, S. 265-316).

³⁴ Strauß: Anschwellender Bocksgesang. Im Folgenden zitiert als AB. In: ders.: Der Aufstand gegen die

Erinnerungsunfähigkeit überwindet. Im Kapitel 4.2 dient *Abfall für alle* (1999), ein Roman in Form eines Internettagebuches, als Grundlage, um Goetz' Poetik des Jetzt zu analysieren. Das ‚Geschehen der Wahrheit‘ bezieht sich bei Goetz auf das Ereignis des Entstehens des ungeahnten Neuen. Diese Wahrheit ist wie ein „Edelstein“ (Afa 491), welcher der Literatur bzw. dem Text innewohnt und der nicht durch das Entziffern eines vom Autor gegebenen Sinns, sondern allein durch die Vergegenwärtigung des Geschriebenen, im bewegten Gedankengang eines jeden einzelnen Menschen, verwirklicht werden kann. Die Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung von Sinn – „ein Moment der Wahrheit“ (Afa 621) – besteht in diesem Fall primär in der „sich realisierende[n] Gegenwart von Denken“ (ebd.), im „Atem in der Gegenwart“ (Afa 197). Strauß hingegen erwartet nicht, dass die ästhetische Erfahrung den ‚dummen‘ Massen möglich ist;³⁵ für ihn bleibt die Erinnerung Aufgabe des ‚elitären‘ Künstlers.

sekundäre Welt. München 2012, S. 55-78, hier S. 62.

³⁵ Es scheint Strauß unwahrscheinlich, dass zehn Millionen RTL-Zuschauer zu Heideggerianern würden, zudem würde die kulturelle Gleichheit, die allen Dingen den gleichen Wert erteilt, das Bewusstsein verwüsten. Vgl. Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, S. 68, auch vgl. PP, S. 196. Goetz kritisiert im Gegenteil den elitären Kunstbegriff Strauß' und hält Unterscheidungsversuche, die im Zeitalter der Moderne die Masse als Gegenbegriff der Elite versteht, für sinnlos.

1.3 Forschungsstand und Forschungsaufgabe

1.3.1 Botho Strauß

Die bisherige Strauß-Forschung hat vorwiegend das Ziel verfolgt, auf die poetische Figur des Verlusts in Strauß' Werk aufmerksam zu machen und die Texte unter dem Gesichtspunkt einer Poetik der Erinnerung an den ‚Mythos‘, welcher als Kernbegriff in Strauß' Poetik als Träger eines ‚verlorenen‘ Sinns im ‚ursprungslosen‘ Zeitalter zu verstehen ist, zu durchleuchten.

Somit wendet sich die vorliegende Arbeit mit dem Begriff Mythos im Grunde weniger dem Mythos im engeren Sinne zu, also der Erzählung der Götter und Helden der griechischen Antike,³⁶ als vielmehr dem Mythos, der zusammen mit dem Logos als eine der beiden Modi des menschlichen Bewusstseins verstanden wird.³⁷ Es handelt sich um den Mythos, der dem Menschen eine tiefere Welterklärung bietet.³⁸ In diesem Punkt folgt diese Arbeit der Meinung von Irmgard Scheitler: „Der Mythos ist verschwistert mit Irrationalität, Unerklärlichkeit: [...] Mythos setzt dort ein, wo die Erklärung aussetzt: [...] Der Mythos setzt Wirkung frei, existenzielle Deutung, er bietet Erklärung an, ohne selbst erklärlich zu sein“³⁹. Von diesem Standpunkt ausgehend stimmt die vorliegende Arbeit im Wesentlichen auch der Meinung von Michael Wiesberg zu:

Strauß deutet [...] eine notwendige Aufbereitung mythischen Wissens an. Es wird deutlich, warum er in seinen Gegenentwürfen zur allgemeinen Auflösungstendenz der Moderne auf den Mythos stoßen mußte. Warnende Stimmen gegen diesen Prozeß der ‚Auflösung aller Totalitäten‘ hat es, vor allem durch die Dichter und Theoretiker der Poesie [...] gegeben. [...] Lessing wollte zwar nicht hinter die Leistungen der Aufklärung zurückgehen, war aber der Überzeugung, daß diese insgesamt einer neuen Totalität unterworfen werden müsse. Hier liegt [...] der Ansatzpunkt der deutschen Romantik, deren Vertreter der Auffassung waren, daß das Legitimationsdefizit der analytischen Vernunft durch die Poesie ausgeglichen werden könnte.⁴⁰

Andreas Enghart vergleicht den Mythos, oder anders ausgedrückt, das, was Strauß in seiner Poetik der Begegnung bzw. der Erinnerung sucht, vor allem mit den „absoluten Metaphern“ Hans Blumenbergs:⁴¹ „Absolute Metaphern beantworten jene [...] prinzipiell

³⁶ Vgl. zum Mythos als Erzählung, in der das Unbekannte mit der Götterwelt verknüpft wird, um die Welt zu erklären und Ängste zu kontrollieren, etwa Patricia Jantschenwsky: Die griechische Mythologie in ihrer Bedeutung für die Literatur des Schreckens. In: Andreas J. Haller/Bettina Huppertz/Sonja Lenz (Hrsg.): Spannungsfelder. Literatur und Mythos. Frankfurt/M. 2002, S. 157-164, hier S. 159f.

³⁷ Vgl. Raimundo Panikkar: Rückkehr zum Mythos. Frankfurt/M. 1985, S. 129.

³⁸ Vgl. hierzu Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit.

³⁹ Irmgard Scheitler: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen; Basel 2001, S. 190f.

⁴⁰ Michael Wiesberg: Botho Strauss. Dichter der Gegen-Aufklärung. Hrsg. von Karlheinz Weißmann und Götz Kubitschek. Dresden 2002, S. 90.

⁴¹ Vgl. dazu Andreas Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes. Botho Strauß' Theaterstücke 1972-1996. Tübingen 2000, S. 80f.

unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz ganz einfach darin liegt, daß sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als im Daseinsgrund gestellte vorfinden“.⁴² Dabei könnte man sagen, dass für Strauß niemand sonst als der Dichter diesen absoluten Metaphern nahe steht.

Strauß' Texte der 1970er Jahre⁴³ wurden zwar unter dem Aspekt des Mythos insgesamt nur wenig analysiert, doch wegweisend ist hier die bereits 1980 erschienene Arbeit von Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff, in welcher die Autoren bereits in Strauß' früheren Dramen die „verlorene metaphysische Bedeutsamkeit der heilsgeschichtlichen Überbleibsel“⁴⁴ ausmachen. In Bezug auf Strauß' Rückgriff auf den Mythos, der mit dem Antikenprojekt der Schaubühne im Zeitraum von 1970 bis 1975 seinen Ausdruck fand, stellt Wolfgang Emmerich in seinem 2002 erschienenen Aufsatz die damalige Strömung der Mythos-Rezeption dar, die mit der Zivilisationskritik im engen Zusammenhang steht.⁴⁵ Ihm zufolge ist der Zeitraum zwischen 1970 und 1975 für Strauß durch die Wiederentdeckung der griechischen Antike gekennzeichnet.⁴⁶ Es ist zu vermuten, dass Strauß als Dramaturg an der Schaubühne im Umgang mit Regisseuren wie Peter Stein, Klaus Michael Grüber und Luc Bondy einen

⁴² Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn 1960, S. 19.

⁴³ In den frühen 1970er Jahren erschienen Strauß' erstes Theaterstück *Die Hypochonder* (1972) und sein zweites Theaterstück *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (1974). Strauß' Dramen wurden aufgrund ihrer „rätselhaft unwirklichen Handlungen und realitätsfern outrierte[n] Sprache privaten Lebens“ (Horst Denkler: *Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens*. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): *Deutsche Dramen*. Bd. 2. Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Weinheim 1981, S. 237-252, hier S. 239) vom damaligen Publikum, das an das soziale und politische Theater der 1960er Jahren gewöhnt war, kaum gelesen. Dies lässt sich, so Horst Denkler, durch den „verstreute[n] Abdruck [der Dramen] in Jahrbüchern, Zeitschriften, Programmheften und ihre verspätete Buchausgabe beweisen“ (Denkler: *Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens*, S. 239f.). Erst mit seinem dritten Theaterstück *Trilogie des Wiedersehens* (1976) sowie dem vierten *Groß und Klein* (1978) kommt Strauß beim breiten Publikum und den Kritikern an. Diese Dramen erhielten eine gute Presse, vor dem Hintergrund, dass sie sich der schwer verständlichen Darstellung der früheren Strauß'schen „Rätselspiele“ (Hans Wolfschütz: *Botho Strauß*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2. München 1978, S. 6) entzogen und ihren Blick „vom Bizarren-Exzentrischen ins Alltäglich-Banale“ (Wolfschütz: *Botho Strauß*, S. 6) wandten.

⁴⁴ Gerhard vom Hofe/Peter Pfaff: *Botho Strauß und die Poetik der Endzeit*. In: dies.: *Das Elend des Polyphem*. Königstein 1980, S. 109f.

⁴⁵ Vgl. 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; New York 2002, S. 321-341, hier S. 323-325. Emmerich argumentiert in Bezug auf die Mythos-Rezeption bei Autoren seit Ende der 1960er Jahre: „Seit Ende der siebziger Jahre werden die griechisch-antiken Mythen gerade von Theaterleuten, Autoren und Regisseuren, immer häufiger [...] als Texte aus der Frühgeschichte der eigenen, der abendländischen Zivilisation gelesen, in denen sich verdrängte, unbewältigte, nur ‚verschobene‘ Traumata spiegeln; [...] man kann davon ausgehen, daß auch er [d. i. Botho Strauß] in jenen frühen siebziger Jahren diesem Amalgam aus Zivilisationskritik und gesellschaftlicher Utopie nicht fern stand, das, an entscheidender Stelle von antiker Tragödie und Mythos inspiriert, dem Theater unter anderem die Aufgabe zuwies, den eigenen Körper und seine Sinne wiederzuentdecken, sie zu üben und zu kultivieren, um ihnen so, eine zukünftig bessere Kultur antizipierend, einen ‚richtigen‘ Ort zu geben, den sie derzeit nicht haben“ (Emmerich: „Eine Phantasie des Verlustes“, S. 325).

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 323.

entscheidenden Anstoß für die Beschäftigung mit dem (antiken) Mythos erhalten hat.⁴⁷ Sigrid Berka betrachtet in ihrer Arbeit *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß* (1991) Strauß' Mythos-Rezeption, z. B. in seinem Roman *Der junge Mann* (1984), im Hinblick auf die Reaktualisierung des Mythos in den 1980er Jahren, die im Zeichen einer Kritik der Postmoderne steht.⁴⁸ Berka zufolge tritt die Mythos-Diskussion, der vor allem von Ernst Bloch, Th. W. Adorno und Max Horkheimer vorangetriebenen worden war, in eine neue Phase ein, indem „etwa die Ansätze Hans Blumenbergs, Manfred Franks, Peter Bürgers und Jürgen Habermas [...] in eine weitreichende Debatte um die Wertestruktur unserer Gesellschaft eingebettet“⁴⁹ werden. Diese Kritiker, welche „die Struktur des Denkens im Zeitalter der Postmoderne“⁵⁰ zur Sprache bringen, „nehmen die romantische Beschäftigung mit einer ‚Neuen Mythologie‘ wieder auf, die nun mit den Bestrebungen Blochs und Adornos verbunden wird, den Mythos aus seiner Vereinnahmung durch den Faschismus zu reißen“⁵¹: „Die ‚helle‘, poetische Seite der Mythenrekonstruktion wird von ihrer ‚dunklen‘ Seite herausgefordert“⁵². Berka hält fest, dass das Spezifische ihrer Theoreme darin liegt, dass in ihr mythische und wissenschaftliche Redeweise – „Fiktion“ und „Theorie“ bzw. „Kritik“ – nicht mehr getrennt werden können, und vertritt die Meinung, dass die mythische Rede in Strauß' Texten „entweder mythologisch gestützt oder als allegorische Anders-Rede theoretisch aufgeladen [wird]“⁵³. Sie weist allerdings auch darauf hin, dass in diesen Texten gleichfalls moderne Autoren wie Rainer Maria Rilke auftauchen.⁵⁴ Bemerkenswert ist hierbei, dass in der Forschung über Strauß'

⁴⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸ Vgl. Sigrid Berka: *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*. Wien 1991, S. 14. Der Roman *Der junge Mann* gilt als einer der wichtigsten Texte, der eindrucksvolle Ansätze in Bezug auf Strauß' Mythos-Rezeption und deren Zusammenhang mit der Romantik und der Postmoderne aufweist. *Kalldewey*, *Farce* (1981), *Der Park* (1983), *Die Fremdführerin* (1986) und *Ithaka* (1996), in denen die antiken Mythen eine große Rolle spielen, zählen zu den meistbehandelten Stücken bei der Analyse des mythischen Denken in Strauß' Poetik.

⁴⁹ Berka: *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, S. 15.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. dazu ebd., S. 20: „Besonders im *Jungen Mann* und in *Fragmente der Unendlichkeit* spricht intertextuell wieder ein moderner Autor: Rilke, in dessen Werk sich vorbildlich ein Umschlag vom Negativen zum Positiven als ein mythisches Sprechen abgezeichnet hatte. So bestätigt auch Strauß' nachträglicher Blick zurück auf die mythischen Grenzüberschreitungen Genets und Nietzsches, die allegorische Ausleerung Baudelaires oder die erotische Transzendenz Batailles, daß der Autor, den etwa Hans Egon Holthusen [...] der Postmoderne zurechne[t], noch mit einem Bein in der Moderne steht“. Dabei hält Berka fest: „Strauß' Roman verdeutlicht, daß in seinem Fall die Postmoderne als eine Radikalisierung einer ganz bestimmten Art von Moderne gelesen werden muß“ (ebd.). Laut Berka ist das Jahr 1981 hinsichtlich des Entwicklungsprozesses des Strauß'schen philosophisch-ästhetischen Konzepts vor allem als „Übergang von Moderne in die Postmoderne“ (ebd., S. 16) zu sehen, insofern Strauß mit dem Erscheinen seines essayistischen Prosabands *Paare, Passanten* Adornos Dialektik absagt und sich einer Philosophie der Bejahung wie der Nietzsches zuwendet (vgl. ebd.). Vgl. zum Strauß' Absage an Adornos Negative Dialektik PP, S. 115: „Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümmere; aber es muß sein: ohne sie!“. Hier findet die Ansicht von Sabine Georg besondere Beachtung, dass Strauß'

Werke der 1980er und 1990er Jahre nicht nur die Postmoderne, sondern auch die Moderne diskutiert wird. Pia-Maria Funke unterstreicht beispielsweise in ihrem 1997 erschienen Buch *Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß* zunächst die Schwierigkeit des Versuchs, eine deutliche Grenze zwischen den Begriffen Moderne und Postmoderne zu ziehen, und betrachtet das Erbe der Moderne in Strauß' späteren Werken, die im Zeichen der Postmoderne stehen. Herwig Gottwald erklärt, dass sich der Versuch, Strauß' Werk im Zeichen der Moderne und der Postmoderne zu lesen, nur als sinnvoll darstelle, solange er „zur interpretativen Erhellung von Texten überhaupt beitr[agen]“⁵⁵ könne.

Botho Strauß beginnt sein literarisches Konzept des Mythos erst in den 1980er Jahren ernsthaft zu entwickeln.⁵⁶ Die Forschung hat gezeigt, dass die Sehnsucht nach dem Ursprung, die gegen die totale Herrschaft der ‚aufgeklärten‘ Weltbilder steht, für Strauß mit ontologischen und ethischen Fragestellungen eng verknüpft ist; so wurde Strauß' Antwort auf die anstehende Krise, nämlich den Zustand der ‚Vergessenheit‘ des Seins und des ‚Verschwindens‘ des Anderen, vor allem in Anlehnung an die Heidegger'sche und Lévinas'sche Philosophie näher beleuchtet. Zur wichtigsten Forschungsliteratur in diesem Zusammenhang zählt die 2000 erschienene Arbeit *Im Labyrinth des unendlichen Textes* von Andreas Enghart, in der Strauß' sämtliche Theaterstücke bis 1996 nach bestimmten Entwicklungsschritten des philosophisch-ästhetischen Denkens des Autors umfassend analysiert werden. Enghart erklärt, dass für Strauß die Welt ein Text sei, der „mehr Anklang an den Ursprung besitzen“⁵⁷ sollte; dabei sei weniger die diskursive Vernunft als vielmehr „der mythische Text [...] dem uneindeutigen, undifferenzierten Ursprung näher“⁵⁸. Enghart sieht in Strauß' Texten einen engen Bezug zu Heidegger, der den Menschen mit der Metapher des Hörens auf die Stimme des Seins dazu

„Bezug auf Adorno und Horkheimer jedoch auch nach dem Abgesang auf die Dialektik in Hinblick auf die Zivilisationskritik noch deutlich entzifferbar [ist]“ (Sabine Georg: Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre. Aachen 1996, S. 288).

⁵⁵ 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, S. 98.

⁵⁶ Die Forschung über Strauß' jüngere Werke hat vordergründig Themen wie die Widersprüchlichkeit der Figuren bzw. deren Lebensalltags, wie z. B. die Oberflächlichkeit der Beziehungen, das Scheitern an der Kommunikation und die so entstehende Isolation des Einzelnen, so Strauß' poetische Figur der Anwesenheit bzw. des Verlusts, behandelt. Hervorzuheben sind dabei: Andreas Enghart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*. Tübingen 2000. Ursula Kapitza: *Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß*. Frankfurt/M. 1987, Zsuzsa Breier: *Rücken und Gesichter in Botho Strauß' „Trilogie des Wiedersehens“*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. 1993, S. 21-32, Katrin Kazubko: *Der alltägliche Wahnsinn. Zur Trilogie des Wiedersehens*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text+Kritik*. H. 81, München 1984, S. 20-30. Die Themen der früheren Strauß'schen Werke gelten auch in den Werken der 1980er und 1990er Jahre, in denen der Autor die Suche nach dem Verlorenen bzw. die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen weiter ausgestaltet.

⁵⁷ Enghart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 80.

⁵⁸ Ebd.

aufruft, die Ursprungslosigkeit im heutigen Zeitalter zu bedenken. Ebenfalls zentral erscheinen Michael Wiesbergs Studie *Botho Strauss. Dichter der Gegen-Aufklärung* (2002) und Stefan Willers Text *Botho Strauß zur Einführung* (2000)⁵⁹, die einen eindrucksvollen Überblick zu den ästhetischen Tendenzen des Strauß'schen Werkes und der werkgeschichtlichen Entwicklung bieten. Die Thematik des Mythos handelt Herwig Gottwald in seiner Arbeit *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur* (1996) überzeugend ab, wobei ein besonderes Augenmerk auf Strauß' Suche nach Sinn und die gnostische Zuwendung des Autors zum Mythos aus der Perspektive traditioneller Denkstrukturen des Gottesverlusts gelegt wird.⁶⁰ Wesentlich geht es bei den oben genannten Arbeiten um das Erlösungspotenzial der Kunst in Strauß' Poetik angesichts der existenziellen Krise im heutigen Zeitalter des Verlusts. Pia-Maria Funke setzt sich in ihrem bereits erwähnten Buch *Über das Höhere in der Literatur* mit Strauß' Appell zur „Demut vor dem Kunstwerk“⁶¹ auseinander, welcher mit „Fragen der Erkenntnis und der Existenz“⁶² assoziiert wird; Funke versteht besonders die Erinnerung und die Sehnsucht nach dem Ursprung, die Strauß' gesamte Werke durchziehen, als „ein ontologisches Problem“⁶³. Dabei beschäftigt sie sich damit, wie die Figur der Abwesenheit bei Strauß mit der Erzeugung der poetischen Sprache in Beziehung steht, in der man am tiefsten mit dem „Rätsel des Seins“⁶⁴ konfrontiert wird. Funke befürwortet Strauß' Plädoyer für einen „höheren' Eigenwert“⁶⁵ der Literatur und geht von einem „erkenntnistiftende[n] Eigenwert“⁶⁶ der Literatur und der Kunst aus, an den sich die vorliegende Arbeit grundlegend anschließt.

Die Publikation von Herbert Grieshop beschäftigt sich mit dem Themengebiet Zeit und Sprache. In seiner Studie *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß* (1998) widmet sich Grieshop dem Sujet Augenblick und Botho Strauß, wobei er vor allem Strauß' Theaterstück *Schlußchor* (1991) zu interpretieren versucht. In dieser Studie findet sich ein wesentlicher Aspekt, welcher auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. Grieshop vertritt die Meinung, dass die „Analogie von Emergenz und ‚Ganz Anderem‘ [...] für die Überlegung von Strauß [zentral ist]“⁶⁷: „Das emergente Ereignis

⁵⁹ Stefan Willer: *Botho Strauß zur Einführung*. Hamburg 2000.

⁶⁰ Vgl. dazu Gottwald: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur*, S. 88-148.

⁶¹ Pia-Maria Funke: *Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß*. Würzburg 1996, S. 7.

⁶² Funke: *Über das Höhere in der Literatur*, S. 233.

⁶³ Ebd., S. 86.

⁶⁴ Ebd., S. 99.

⁶⁵ Ebd., S. 233.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Herbert Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und*

stellt qua definitione einen Augenblick da[r], in dem ein Unerwartetes und Unvorhersehbares erscheint, etwas, das absolut neu und aus bisher Bekanntem nicht ableitbar ist, kurz: ein ‚Ganz Anderes‘⁶⁸. Grieshop profiliert dabei „d[e]n von Strauß angestrebte[n] nicht-diskursive[n] Zugang zu einem emergenten Ereignis“⁶⁹, die zeitliche Modalität, in der ein solches Ereignis geschieht, sowie den „Wahrheitsanspruch, der damit vertreten wird“⁷⁰; er liest Strauß’ Texte als einen „Diskurs über nichtsprachliche Formen der Repräsentation des Unaussprechlichen“⁷¹.

Textauswahl und Forschungsschwerpunkte

Die vorliegende Arbeit befasst sich für die ausführliche Textanalyse hauptsächlich mit drei Dramen, die in der bisherigen Forschung zur Strauß’schen Poetik nur wenig Beachtung fanden. Von Interesse erscheinen die drei Stücke *Die Zeit und das Zimmer* (1989), *Angelas Kleider* (1991) und *Das Gleichgewicht* (1993) nicht nur, weil sie in poetologischer und inhaltlicher Hinsicht wenig erforscht sind, sondern auch, weil sie einen Zeitraum berühren, in dem Strauß nach seiner Absage an Adornos Dialektik im Jahr 1981 in *Paare, Passanten* eine eigene Lösung für die Verbesserung bzw. Veränderung der Welt in der Öffentlichkeit anzudeuten versucht. Statt weiterhin dialektisch zu denken tritt nun die Idee der Plötzlichkeit im Strauß’schen Denken zutage, wie es in seinem 1991 erschienenen Essay *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* heißt:

Wir haben Reiche stürzen sehen binnen weniger Wochen. [...] Das Unvorhersehbare hatte sich sein Recht verschafft [...]. Es belehrte alle, daß es der Geschichte sehr wohl beliebt, Sprünge zu machen, ebenso wie der Natur. [...] »Emergenz« bezeichnet: etwas Neues, etwas, das sich aus bisheriger Erfahrung nicht ableiten ließ, trat *plötzlich* in Erscheinung und veränderte das »Systemganze«, in diesem Fall: die Welt. (AW 39)

Über die Frage, ob der Umsturz 1989 für Strauß auch eine ästhetische Wende herbeigeführt hat oder nicht, ist man sich in der Strauß-Forschung nicht einig.⁷² Deutlich wird aber, dass der Fall

Botho Strauß. Würzburg 1998, S. 187.

⁶⁸ Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 187.

⁶⁹ Ebd., S. 188.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 232.

⁷² Vgl. Franziska Schößler: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen 2004, S. 142, v. a. Fn. 29. Zu den unterschiedlichen Meinungen bezüglich der Frage, ob die historische Zäsur 1989 in Strauß’ Werken eine ästhetische Zäsur markiert oder nicht, gibt Franziska Schößler einen Überblick: Stefan Willer z. B. ist der Meinung, dass die Zäsur 1989 eine „Hilfskonstruktion“ ist, und betont dabei „die Kontinuität in Strauß’ Schaffen“ (ebd.). Er hält fest, „[d]ass solche Einteilungen immer mehr mit der Ordnung von Bibliotheken zu tun haben als mit der Wörtlichkeit von Texten [...]. Ebenso offenkundig ist die Schwierigkeit, [...] den Epochenschnitt durch das Schreiben eines einzelnen Autors zu legen und so für

der Mauer für Strauß auf eine geschichtliche Erscheinungsform der „Emergenz“ verweist, die das ganze System der Welt „plötzlich“ zu verändern vermag. So gilt die Plötzlichkeit bzw. die unvorhersehbare Veränderung, wie Pia-Maria Funke darlegt, als „ästhetische Alternative zum Modell dialektischer Prozessualität“⁷³.

Strauß selber situiert sich in der Tradition der Ästhetik des Augenblicks, insofern er sich für „lichte Augenblicke“ (AW 49) – den Erfahrungs- und Erkenntnismoment von Sinn – interessiert und diese mit der plötzlichen Anwesenheit des Göttlichen in der geheimnisvollen, „unergründliche[n]“ (AW 45) Sprache des Kunstwerkes in Verbindung bringt. Unabhängig von Strauß’ Absage an die Dialektik sind Adornos Reflexionen der *Ästhetischen Theorie* für die vorliegende Arbeit relevant, um die Begriffe Plötzlichkeit und ästhetischer Augenblick zu verstehen, ebenso die Forschungsergebnisse des Literaturtheoretikers K. H. Bohrer, der seinen Begriff „das absolute Präsens“ im Rahmen der Untersuchung zur Plötzlichkeit als ästhetische Kategorie in der modernen Literatur entfaltet. Die vorliegende Arbeit sieht in den ausgewählten Dramen interessante Potenziale für die Analyse der Plötzlichkeit als ästhetisches Prinzip, und teilt darin die grundlegende Erkenntnis von Franziska Schößler, wenn diese in ihrem 2004 erschienenen Buch *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre* bemerkt, „dass Strauß im Kontext der ‚historischen Zäsur‘ 1989 [...] die Suche nach Plötzlichkeit als ästhetisch verdichtete Augenblickserfahrung und ‚Intensivstation‘ des Daseins [fortführt], wie es in Strauß’ frühem Liebestagebuch *Die Widmung* heißt“⁷⁴. Stefan Willer, der das Charakteristische der Strauß’schen Ästhetik des Anderen durch einen Vergleich mit der „plötzlichen Liebesbegegnung“⁷⁵ mit einer vorübergehenden Frau – mit dem Anderen – in Baudelaires’ Gedicht *À une Passante* illustriert, bietet ebenso bedeutsame Anregungen, wenn er in Strauß’ ästhetischem Denken der Plötzlichkeit nicht nur die Flüchtigkeit der Zeit, sondern auch die Dauer erkennt. Die vorliegende Arbeit teilt den Gedanken, dass es Strauß darum geht, „die Zeitlichkeit der Dauer mit der Zeitlichkeit des Augenblicks zusammenzuspannen“⁷⁶.

Der vorliegenden Studie liegt ein Konzept von Literatur bzw. Kunst als ausdrucksstarke Möglichkeitsform der Erfahrung von Sinn zugrunde, wobei das Erkenntnispotenzial vor allem auf ein spezifisches Zeiterlebnis zurückgeführt werden kann, welches sich im literarischen Text

ihn ein Vorher und ein Seither zu konstruieren“ (Willer: *Botho Strauß zur Einführung*, S. 113). Schößler unterstützt diese Ansicht. Als Gegenbeispiel nennt sie z. B. Thomas Oberender, der 1989 als „Wendejahr“ für Strauß’ Schreiben bezeichnet (vgl. Schößler: *Augen-Blicke*, S. 142).

⁷³ Funke: *Über das Höhere in der Literatur*, S. 224.

⁷⁴ Schößler: *Augen-Blicke*, S. 140.

⁷⁵ Willer: *Botho Strauß zur Einführung*, S. 105.

⁷⁶ Ebd., S. 106.

– in der Sprache – auf besondere Weise vollzieht. Vor diesem Hintergrund besteht das Hauptziel dieser Arbeit zum einen darin, zu ergründen, wie die literarische Gestaltung des ‚wahren‘ Zeiterlebnisses bzw. der Begegnung mit dem Mythos im Augenblick in Strauß’ Poetik mit der Erfahrung von Sinn zusammenhängt. Zum anderen gilt es herauszustellen, wie die mythische Zeit bzw. die Zeit des Dichters für Strauß als ästhetische Alternative zur ‚sekundären‘ Welt, in der eine vernunftorientierte Zeitauffassung vorherrscht und die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, also Erinnerung und Überlieferung, grundlegend unterbrochen ist, zur Geltung gebracht wird. Zudem soll deutlich werden, dass Strauß der Literatur und Kunst große Bedeutung zumisst, da er fest davon überzeugt ist, dass der Sinn als das Unsichtbare bzw. das Unsagbare allein in der poetischen Sprache auf momentane und ereignishafte Weise erfahren werden könne. In diesem Zusammenhang gilt es zu berücksichtigen, dass bei Strauß eine deutliche Linie zwischen Massen und Künstler gezogen wird, Alltäglichem und Heiligem, der alltäglichen und der poetischen Sprache und zwischen der alltäglichen und der mythischen Zeit. Die ersteren Determinanten werden dabei mit der „Erzeugung von Unsinn und Schein“⁷⁷ assoziiert, während die letzteren mit dem „Unvermittelte[n]“⁷⁸, also mit dem Sinn als das Unsichtbare und das Unbeschreibbare in Verbindung gebracht werden. In der bisherigen Forschung wurde die Zeit-Erfahrung in Strauß’ Poetik zwar behandelt, das Thema Zeit und Literatur sowie Zeit und Sinnerfahrung selbst als ursprünglicher Ausgangspunkt der Problemstellung für das Verstehen der Strauß’schen Poetik jedoch wenig beachtet. Die vorliegende Arbeit versucht deshalb, Strauß’ poetisches Konzept von Mythos und Erinnerung vor allem im Rahmen einer Überlegung zur besonderen Zeiterfahrung in der Literatur bzw. in der Sprache in den Blick zu nehmen.

Die vorliegende Arbeit versucht überdies, eine eigene Interpretation der drei genannten Dramen zu entwickeln, was vor allem durch die Berücksichtigung der essayistischen Prosa-Werke des Autors wie *Paare*, *Passanten* (1981) und *Beginnlosigkeit* (1992) sowie poetologisch-theoretischer Essays *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* (1991) und *Abschwellender Bocksgesang* (1993) geleistet wird. Bei beiden Erzählbänden, die fragmentarisch strukturiert sind und jeweils den Anschein erwecken, aus unzusammenhängenden Abschnitten zu bestehen, stößt man auf Schwierigkeiten, insbesondere wenn man sich mit ihren rätselhaften Anspielungen konfrontiert sieht. Jedoch ist zu vermuten, dass alle Teile des Textes in ‚einem‘ Zusammenhang stehen, sofern es um Strauß’ zentrales Thema geht, nämlich die

⁷⁷ Strauß: *Die Erde - ein Kopf*, S. 25.

⁷⁸ Ebd., S. 28.

Ursprungssehnsucht im Kontext der Kritik an der teleologisch-logozentrischen Welt, in der im Sinne Strauß' der Sinn der mythischen Seinsweise der Dinge und der Menschen verloren gegangen ist. In Anbetracht dessen, dass die beiden Prosatexte trotz ihrer Interpretationsschwierigkeit Strauß' sorgfältige Überlegungen zu Kunst und Literatur im Rahmen einer Poetik der Begegnung und des Augenblicks zum Ausdruck bringen, erscheint es besonders ergiebig, den Anspielungen und Aphorismen in diesen fragmentarischen Texten für einen Vergleich mit den thematisch und strukturell abgeschlossenen Dramen nachzuspüren. Auch wäre es sinnvoll, die geheimnisvollen Textstellen dieser Theatertexte über die ästhetisch-programmatischen essayistischen Texte zu erschließen.

1.3.2 Rainald Goetz

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Johannes Windrich in seiner 2007 erschienenen Arbeit *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard* festhält, dass es bisher zwar eine Reihe von Aufsätzen zu bestimmten Werken von Goetz, teils Kapitel in Monographien, aber noch immer keine Einzelstudie gebe, die sich mit Goetz' lebens- und werkgeschichtlicher Entwicklung auseinandersetze, und dass der Autor trotz seiner gut 20-jährigen literarischen Tätigkeit von der Wissenschaft nur am Rande wahrgenommen worden sei.⁷⁹ Relevant für Goetz' Oeuvre ist unter anderem sein Umgang mit der Popliteratur. Der Ausdruck Popliteratur, der bereits in den Jahren 1968 bis 1970 verwendet wurde und seit der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum in intellektuellen Kreisen wieder häufig Gebrauch findet, wird, so Thomas Hecken, im angloamerikanischen Sprachraum kaum verwendet.⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Johannes Windrich: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*. München 2007, S. 53. Angesichts der oben erwähnten Sachlage der Goetz-Forschung, dass noch die Einzelstudie zu Goetz' schriftstellerischer Entwicklungsgeschichte fehle, trägt Windrichs Studie zunächst dazu bei, die Lücke in bisheriger Goetz-Forschung zu schließen; er bietet also einen Überblick über Goetz lebens- und werkgeschichtliche Entwicklung und untersucht die Unterschiede und die Verbindungslinien zwischen Goetz' Texten aus den 1980er und aus den 1990er Jahren. Vgl. dazu Windrich: *Technotheater*: S. 53-69. Bei der Betrachtung des Goetz'schen Denkens in 1980er und in 1990er Jahren richtet sich Windrich vor allem auf die sich verändernden Positionen 1) zum Körper bzw. zur (Selbst-)Verletzung, 2) zum Verhältnis zwischen Politik und Kunst und 3) zum „Haß und dem davon bestimmten Weltbezug“ (ebd., S. 64). Hervorzuheben ist die folgende Monographie, in der Goetz und seine Werke nicht in einem bestimmten, sondern in ganzen Kapiteln umfangreich und aufschlussreich analysiert werden: Niklas Schmitt: *Subito. Gegenwart im Rainald Goetz' Heute Morgen-Komplex*. Hrsg. von Andrea Bartl, Hans Peter Ecker u. a. Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien. Bd. 22. Nürnberg 2017.

⁸⁰ Vgl. Thomas Hecken: „Pop-Literatur“ oder „populäre Literaturen und Medien“? Eine Frage von Wissenschaft und Gender. In: Katja Kauer (Hrsg.): *Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung*. Berlin 2009, S. 19-35, hier S. 19f.

Dieser Begriff diene „im Sprachgebrauch des aktuellen deutschsprachigen Feuilletons meist zur Bezeichnung der Romane von Autoren, die auf bejahende oder untergründig subversive oder zynische, manchmal verdeckt deprimierte Weise über die moderne Waren-, Medien- und Freizeitwelt berichten, indem sie von der Lebensweise jüngerer Pop-Konsumenten und Lifestyleanhänger erzählen oder wichtige mediale Bestandteile dieses Lebens dokumentieren“⁸¹. Bemerkenswert ist, dass die Popliteratur nach ihrer Blütezeit weiterhin von negativen Konnotationen begleitet wird.⁸² Die Pop-Literaten der 1990er Jahre, also kommerziell erfolgreiche Autoren wie Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa Hennig von Lange, ihre Themen, Formen sowie Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien wurden beim Feuilleton, aber auch in der Literaturwissenschaft eher ablehnend behandelt.⁸³ Darüber hinaus sind negative Urteile über die schriftstellerische Qualität von Rainald Goetz zu berücksichtigen, dem vorgeworfen wird, nach seinem ersten Roman *Irre* (1983) durch die Hinwendung zu Techno bzw. zur Popkultur seine authentische, politische Stimme verloren zu haben;⁸⁴ viele Kritiker und Leser begegnen dem Autor mit Skepsis und kritisieren, dass es seinen Texten an Reflexion mangle.⁸⁵

⁸¹ Hecken: „Pop-Literatur“ oder „populäre Literaturen und Medien“?, S. 20. Kannonische Untersuchungen dessen, was unter dem Begriff Popliteratur zu verstehen ist: Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2005, Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/M., Sascha Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen 2006, Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur. Text+Kritik Sonderband*. München 2003.

⁸² Vgl. Dirk Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin 2011, S. 27-51, hier S. 27.

⁸³ Vgl. Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 27f. Vgl. zu den verschiedenen Argumentationen bei der Feuilleton-Debatten um Popliteratur in der Zeit zwischen ca. 1995 und 2001 etwa Anett Krause: *Abfall für alle? Popliteratur als Feuilletonphänomen zwischen Zeitgeist und nationaler Identitätsbildung*. In: Katja Kauer (Hrsg.): *Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung*. Berlin 2009, S. 37-50. Gegen die Popliteratur in der 1990er Jahren haben Kritiker die „Oberflächlichkeit, Inhaltslosigkeit, Konsumismus, Affirmation“ (Kerstin Gleba/Eckhard Schumacher: 1990 ... Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *Pop seit 1964*. Köln 2007, S. 193-203, hier S. 200) eingewendet. Kerstin Gleba und Eckhard Schumacher weisen auf die Problematik hin, ob Pop bzw. Popliteratur tatsächlich „ein Problem“ sei: „[N]ur im deutschsprachigen Literaturbetrieb hat Pop für die Unruhe gesorgt, die zum Ausgangspunkt dieser Anthologie wurde. Nur hier ist Pop immer auch ein Problem“ (Gleba/Schumacher: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): *Pop seit 1964*. Köln 2007, S. 11-16, hier S. 14).

⁸⁴ Vgl. Windrich: *Technotheater*, S. 56.

⁸⁵ Beispielsweise erhob Holger Kreitling in einem Artikel, welcher mit „Es gibt kein falsches Leben im richtigen Club“ betitelt ist und der berechtigterweise mit Adornos berühmtem Satz „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ aus *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951) assoziiert wird, einen Vorwurf gegen Goetz' Affirmation der Techno-Szene und Beschäftigung mit Unsinn: „Rainald Goetz [...] Der ewige Wütende, Doktor Radikal. Einer, von dem alle sagen, er könnte viel bessere Bücher schreiben, wenn er nicht so viel Unsinn machen würde, im Leben und so, speziell im Nachtleben“ (Holger Kreitling: *Es gibt kein falsches Leben im richtigen Club*. In: *Die Welt* vom 11.4.1998. Zit. nach Windrich: *Technotheater*, S. 56). Georg M. Oswald teilt dem Leser die damals vorherrschende Meinung über den literarischen Versuch, die Popkultur, vor allem die Pop-Musik – wie bei Rainald Goetz, Thomas Meinecke und Andreas Neumeier – in die Literatur zu integrieren, folgendermaßen mit: Die Bezugnahme des Textes auf „das Paralleluniversum der

Moritz Baßler versucht in seiner 2002 erschienenen Studie *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, die Pop-Autoren, die bislang von der Literaturwissenschaft außer Acht gelassen oder nur peripher behandelt wurden, „ernst‘ zu nehmen“⁸⁶. In seiner Studie entfaltet er die These, dass Pop-Literaten „[d]ie neuen Archivisten“ der Gegenwartskultur seien: „Die neuen Archivisten, besser bekannt als Pop-Literaten – [...] archivieren [...] in geradezu positivistischer Weise Gegenwartskultur, mit einer Intensität, einer Sammelwut“⁸⁷. Die Popliteratur stifte „kulturelle Archive“; all jene Dinge aus dem sogenannten „profanen Raum“, die bisher ‚nichts Neues‘⁸⁸ darstellten, als wertlos galten, erhalten einen neuen Wert und werden in die kulturellen Archive aufgenommen, wo sie bewahrt werden.⁸⁹ Auch Goetz’ literarischer Versuch ist mit einem solchen neuen Archivismus, mit dieser Archivierungsarbeit, eng verknüpft. Bemerkenswert ist, dass Baßler Goetz einer genieästhetischen Linie zuordnet, wodurch er den Autor, der Pop im Grunde thematisch-formal behandelt, von anderen Autoren wie Kracht und Stuckrad-Barre abgrenzt, die als die den Alltag archivierenden Literaten zu Pop im engeren Sinne in Beziehung stehen.⁹⁰

In der Germanistik wurden Goetz und seine Texte überwiegend im Kontext von Untersuchungen zur deutschen Popliteratur bzw. im Diskurs über Pop und Popliteratur analysiert und insbesondere auf der (text- und sprachlich-)formalen Ebene beleuchtet.⁹¹ Dieter

Popmusik [neben dem Kosmos der Literatur]“ wurde „von der Mehrzahl der professionellen Literaturrezipienten [...] lange als Tabubruch begriffen, als schlichtweg ‚unliterarisch‘“ (Georg M. Oswald: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. In: Wieland Freund (Hrsg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München 2001, S. 29-44, hier S. 30).

⁸⁶ Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 30.

⁸⁷ Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 184.

⁸⁸ Bezüglich des hier erwähnten Begriffs des Neuen gilt es Boris Groys Erklärung zu beachten: „Das Neue ist ein kulturökonomisches Phänomen, deshalb kann es nicht nur auf dem individuellen Gedächtnis und individuellen Unterscheidungsvermögen beruhen. Das Neue ist nur dann neu, wenn es nicht einfach nur für irgendein bestimmtes individuelles Bewußtsein neu ist, sondern wenn es in Bezug auf die kulturellen Archive neu ist“ (Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992, S. 44).

⁸⁹ Vgl. Groys: *Über das Neue*, S. 64. Die Begriffe „kulturelle Archive“ und „der profane Raum“ übernimmt Baßler von Boris Groys. Für Groys leistet das Archiv der Kunst und der Theorie die Bewahrungsarbeit. Vgl. zur Begriffserklärung „kulturelle Archive“ und „der profane Raum“ v. a. Groys: *Über das Neue*, S. 55-62. Der neue Archivismus geht, so Baßler, davon aus, „dass die Kultur der Gegenwart und somit unsere Sprache – und damit die Sprache jeder möglichen Literatur – immer schon medial und diskursiv vorgeformt ist“ (Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 184). Die (Pop-)Literatur, welche die Gegenwartskultur dokumentiert, arbeitet demnach „im Material einer Sprache des immer schon Gesagten“ (ebd., S. 184f.).

⁹⁰ Vgl. Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 31.

⁹¹ Goetz’ Texte, in welchen Pop thematisch und vor allem text- und sprach-formal ins Spiel gekommen ist, wurden häufig auch in ihrer Verbindung zur amerikanischen Pop Art und surrealistischen sowie avantgardistischen literarischen Bewegung interpretiert. Vgl. zu Goetz und Pop Art, vor allem Andy Warhol, etwa Martin Jörg Schäfer: *Theoriepopstars bei Rainald Goetz. Warhol und eine Vorgeschichte*. In: Stefan Höppner/Jörg Kreienbrock (Hrsg.): *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945*. Berlin; München; Boston 2015, S. 165-178. Vgl. zu Goetz, Pop Art und Archivierungsaufgabe der Kunst v. a. Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 21-23. Vgl. zu Goetz und Fiedler, der Verteidiger der postmodernen Literatur, etwa Hoffmann: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Bd. 2, S. 333-335. Vgl. zu Goetz, Surrealismus und Avantgard etwa

Hoffmann z. B. untergliedert in seinem *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945* (2006) die Popliteratur in vier verschiedene Formen und klassifiziert Goetz als Autor, der sich auf die vierte Form der Popliteratur beziehe,⁹² bei welcher „die Suche nach formalen Entsprechungen zur ‚popular culture‘“⁹³ zentral sei. Er bezieht sich hierbei speziell auf Goetz’ Schreibweise in ihrer engen Beziehung zur Techno-Musik sowie zu den in der amerikanischen Beat-Literatur entwickelten Techniken wie Cut-Up⁹⁴. Sascha Seiler, der in seinem 2006 erschienenen Buch »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960* die Rezeptionsgeschichte der populären Kultur in der deutschen Literatur seit den 1960er Jahren verfolgt, liefert hilfreiche Anhaltspunkte zur Analyse von Goetz’ poetologischen Konzepten; Seiler zeigt anhand der Texte *Irre* (1983), *Festung* (1993), *Rave* (1998), *Jeff Koons* (1999) und *Dekonspiratione* (2000) auf, dass „[d]er absolute Drang zur Gegenwart, zum unmittelbar Erleben“⁹⁵, in Goetz’ poetologischem Programm im Vordergrund stehe. Seiler stellt fest, dass die Struktur der Techno-Musik darin – in Form der Montage von Szenen sowie Gesprächs- und Wortfetzen – zum konstruktiven Strukturelement werde.⁹⁶ Er präzisiert, dass „Goetz den intellektualisierten Pop-Diskurs, zu dessen Entwicklung er selbst einen großen Teil beigetragen ha[be], in seiner theoretisierenden Natur kritisieren und durch einen praxisorientierten Diskurs ersetzen [wolle]“⁹⁷.

Im Diskurs über Popliteratur wurde Goetz mit den Namen Thomas Meinecke und Andreas Neumeier assoziiert, die als Autoren der zweiten Phase der deutschen Popliteratur („Pop II“) gemeinsam mit Goetz „Suhrkamps ‚Akademiker-Pop‘“⁹⁸ repräsentieren, oder mit Rolf Dieter

Alexander M. Fischer: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg 2015, S. 537-549, Schäfer/Siegel: *The Intellectual and the Popular*. Schäfer und Siegel reihen in ihrer Studie Goetz in die Tradition von Avantgarde-Bewegungen ein. Dabei ist die Verbindungslinie zwischen Avantgarde und Goetz der Versuch, die Kunst dem Nicht-Ästhetischen, dem Leben, gegenüber offen zu lassen (vgl. Schäfer/Siegel: *The Intellectual and the Popular*, S. 196). Fischer versucht in seinem oben genannten Buch, das poetologische Programm, welches Goetz vor allem bei seinem inszenierten Auftritt in Klagenfurt 1983 sowie in seinem Text *Subito* realisiert, im Zeichen der „zitierten Avantgard“ zu lesen.

⁹² Vgl. zu den Einzelheiten der vier verschiedenen Formen der Popliteratur Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Bd. 2: *Von der Neuen Subjektivität zur Popliteratur*. Tübingen 2006, S. 329-332.

⁹³ Hoffmann: *Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Bd. 2, S. 332.

⁹⁴ Vgl. zum Cut-Up-Verfahren (Zerschneiden) und Cut-Up-Literatur v. a. Johannes Ullmaier: *Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popromans*. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Pop-Literatur*. München 2003, S. 133-148. Unter zentralem Kennzeichen von Cut-Up-Literatur wird bei Ullmaier „die *Neukonstellation von bereits medialisiertem Material* (Text, Tonband, Fotos usw.) *unter Mitwirkung des Zufalls*“ (Ullmaier: *Cut-Up*, S. 137) bezeichnet.

⁹⁵ Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«, S. 298.

⁹⁶ Ebd., S. 294f.

⁹⁷ Ebd., S. 300.

⁹⁸ Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 41.

Brinkmann und Hubert Fichte, die zu den wichtigsten Protagonisten der „Pop-Klassik“⁹⁹, also der ersten Phase der deutschen Popliteratur („Pop I“) gezählt werden.¹⁰⁰ Erwähnenswert ist, dass innerhalb der Diskussion über die Popliteratur „Abgrenzungen von ‚hoher‘ und ‚trivialer‘ Popliteratur“ vorgenommen werden.¹⁰¹ Die ‚E-Popliteratur‘ zeichnet sich, so Dirk Frank, durch „eine dezidiert gegenwartsbezogene Schreibweise“¹⁰² aus; dazu gehören Texte von den Vorfahren der Popliteratur und von den oben genannten Suhrkamp-Autoren, die „zur Verwissenschaftlichung des Pop-Diskurses seit den 80er Jahren“¹⁰³ beigetragen haben.¹⁰⁴

Für Goetz spielt also das Moment der Reflexion eine wichtige Rolle, weil es sich um einen „intellektuellen und sprachzentrierten Literaten“¹⁰⁵ handelt. Andreas Wickes Aufsatz »Brüllaut, hyperklar«. Rainald Goetz' *Techno-Erzählung* »Rave« (2011), in dem die ‚geistige‘ Bedeutung des Techno für Goetz' Poetik hervorgehoben wird, dient dafür als Beispiel. Wicke erklärt, dass die Techno-Musik für Goetz weder „der Inbegriff einer [...] niveaulosen Partysubkultur“ noch „ein Massenphänomen, das ausschließlich auf Ekstase und Entindividualisierung ausgerichtet [sei]“, sondern eine „gesteigerte Wahrnehmung“ bedeute.¹⁰⁶ Ausgehend vom Ausdruck

⁹⁹ Ebd., S. 29.

¹⁰⁰ Die Begriffe „Pop I“ und „Pop II“ stammen vom deutschen Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen. Er unterscheidet in seinem Buch *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt* (1999) zwei Entwicklungsphasen der deutschen Popliteratur, nämlich „Pop I“ der 1960er bis 1980er Jahre und „Pop II“ seit Mitte der 1990er Jahre. Vgl. zum kompakten, hilfreichen Überblick über den Begriff Pop und über die Unterschiede sowie Verbindungslinien zwischen den zwei Phasen der deutschen Popliteratur etwa Johannes G. Pankau: Pop-Pop-Populär. In: Einblicke. Nr. 42 (Herbst 2005), S. 22-24, hier S. 22f. Pankau fasst zusammen, dass in Pop I „ein generationsspezifisches Gefühl von Widerständigkeit [...], eine Verweigerungshaltung“, dominierte, „die dem rebellischen Geist der Aufbruchbewegung um 1968 entstammte“, und dass Pop II dagegen „eher an die kulturellen und medialen Normen der Gegenwart angepasst erscheint, ironisch statt subversiv“ (Pankau: Pop-Pop-Populär, S. 23). Zur Begriffserklärung Pop siehe auch: Kapitel 4.1.3 dieser Arbeit.

¹⁰¹ Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 30.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 41.

¹⁰⁴ Dabei lässt sich eine auffällige Trennlinie zwischen den Autorengruppen der zweiten Phase der Popliteratur erkennen. Ausgehend davon, dass die Strömungen der Popliteratur der 1990er Jahre vielfältig, häufig gegensätzlich und widersprüchlich sind (vgl. Frank: „Literatur aus den reichen Ländern“, S. 27), stellt z. B. Frank eine gängige Klassifikation von Pop-Autoren zur Verfügung: „Die kommerziell erfolgreichen Autoren des Verlages Kiepenheuer & Witsch (Christian Kracht, Benjamin von Stuckrad-Barre, Benjamin Lebert) stehen den Feuilleton-Lieblingen des Suhrkamp-Verlages (Andreas Neumeier, Thomas Meinecke, Rainald Goetz) gegenüber“ (ebd.). Frank selbst bezeichnet Goetz und Meinecke zusammen mit Brinkmann und Fichte als „Gewährsleute für eine innovative, widerständige und mit der Protest- und Gegenkultur in einem engen Austausch stehende Literatur“ (ebd., S. 29). Thomas Hecken erwähnt auch „tiefgreifende Unterschiede“ zwischen den Autoren Stuckrad-Barre, Meinecke und Goetz und erklärt: „Stuckrad-Barres Roman *Soloalbum* war ein Bestseller, der von vielen Gymnasiasten und Studenten [...] gelesen worden ist, die Bücher von Goetz und Meinecke erreichen lediglich Kreise intellektueller Geisteswissenschafts- und Kunststudenten, Promovierenden, jüngere Feuilletonisten und Teile der Bohème“ (Hecken: „Pop-Literatur“ oder „populäre Literaturen und Medien“?, S. 20). Man bekommt dann, so Thomas Hecken, nur „de[n] vage[n] Hinweis [...], dass all diese Autoren mit ihren Werken einen Bezug zur zeitgenössischen Pop-Kultur etablieren, der weit von den vertrauten älteren kulturkritischen Bedenken entfernt sei“ (ebd.).

¹⁰⁵ Ulf Poschardt: *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*. Reinbek 1997, S. 317.

¹⁰⁶ Andreas Wicke: »Brüllaut, hyperklar«. Rainald Goetz' *Techno-Erzählung* »Rave«. In: Charis Goer (Hrsg.):

„Brüllaut, hyperklar“¹⁰⁷, den Goetz in seiner Erzählung *Rave* (1998) verwendet, möchte Wicke nachweisen, dass Tanzen – das „Brüllaut[e]“ – und Denken – das „[H]yperklare“ – für Goetz „keine konkurrierenden Bereiche, sondern zwei untrennbar aneinander gekoppelte Wahrnehmungsdispositionen [sind]“¹⁰⁸; so sieht er in Goetz’ Texten „die beiden Kräfte des Apollinischen (›hyperklar‹) und des Dionysischen (›brüllaut‹)“¹⁰⁹ vertreten. Die vorliegende Arbeit, welche in Goetz’ Interesse am ‚Abfall‘ sein Verlangen nach Selbst- und Weltverständnis, den Willen zur ‚Erkenntnis‘, sieht, stimmt Wickes Einschätzung zu, dass der Goetz’sche Stil als „eine paradoxe Mischung aus ›brüllautem‹ Alltagsabfall und ›hyperklarem‹ Geist“¹¹⁰ zu beschreiben sei. Martin Jörg Schäfer und Elke Siegel behandeln in ähnlichem Sinne den intellektuellen Autor Goetz sowie seine Poetik, die „einen literarischen Intellektualismus und die Selbst-Reflexion ständig mit den Ansprüchen und den Strukturen der Kultur der Massenmedien verhandelt“¹¹¹; in ihrem 2006 erschienenen Aufsatz *The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz* verstehen Schäfer und Siegel „die Balance zwischen den sich gegenseitig ausschließenden Oppositionen“¹¹² als Prinzip des Goetz’schen Schreibens. Sie führen aus, dass Goetz’ affirmative Haltung zu Techno und Pop nicht den Verzicht auf die Intellektualität bzw. die Reflexion, sondern auf den traditionellen Intellektualismus bedeute, welcher nicht dazu im Stande sei, die mit der Popkultur durchtränkte Gegenwart zu fassen.¹¹³

Für die hier vorgenommene Analyse der Poetik von Goetz und seines Textes *Abfall für alle* anregend sind vor allem die folgenden Studien: Elke Siegel betrachtet in ihrem Aufsatz *Remains of the Day: Rainald Goetz’s Internet Diary „Abfall für alle“* (2014) das Genre Tagebuch, wobei sie den engen Konnex zwischen dem schreibenden Ich und der Zeit betont, welche die Form des Tagebuches ermögliche. Siegel verweist auf die absolute Passivität, welche Goetz beim Schreiben beanspruche, und erklärt, dass es dem schreibenden Ich darum gehe, die Zeit selbst

Rainald Goetz. Text+Kritik. H190. München 2011, S. 41-51, hier S. 42.

¹⁰⁷ Goetz: *Rave*. Erzählung. Frankfurt/M. 2001, S. 80.

¹⁰⁸ Wicke: »Brüllaut, hyperklar«, S. 42. Laut Wicke „sind die Neologismen ›brüllaut‹ und ›hyperklar‹ keine willkürlich gereihten Epitheta, sondern können gleichsam als Motto über das goetzsche Schreiben gesetzt werden“ (ebd.).

¹⁰⁹ Ebd. Die Belege für das „[H]yperklare“ findet Wicke erstens in Goetz’ ständigem Blick auf Systemtheorie Niklas Luhmanns und zweitens in den „metapoetischen Passagen“ (ebd.), die Goetz’ Arbeit durchziehen, also in Goetz’ „Idee, dass Literatur immer wieder etwas Neues leisten müsse“ (ebd.).

¹¹⁰ Ebd., S. 43.

¹¹¹ Martin Jörg Schäfer/Elke Siegel: *The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz*. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Vol. 81.3 (2006), S. 195-201, hier S. 197: „Goetz Poetics, which incessantly negotiates literary intellectualism and self-reflection with the demands and structures of popular media culture“.

¹¹² Ebd., S. 197: „[t]he balance between mutually exclusive opposites“.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 199: „The Shift from analytical distance to the pleasure of affirming Pop as that which captivates does not, however, entail the abandonment of intellectuality per se, but only of a traditional intellectualism that cannot grasp a present saturated with popular culture“.

– durch das Medium Ich hindurch – schreiben zu lassen.¹¹⁴ Goetz empfinde die Welt zwar als ‚kaputt‘, steure jedoch nicht auf einen Pessimismus zu, welcher die Intellektuellen bemüßige, sich der medialisierten Gesellschaft zu entziehen und die Hoffnung in der Idee einer reinen Sprache zu setzen.¹¹⁵ Siegel beleuchtet sodann den Aspekt, dass Goetz das ‚kaputte‘ Leben durch das Minuten-Protokoll bejahe und ein gewisses Vergnügen daran empfinde. *Abfall für alle* sei demnach der Versuch, einen Text unter der Bedingung der problematischen Jetztzeit zu generieren und die Sprache im Jetzt aufzunehmen; Goetz versuche dadurch die Schönheit ausschließlich im Gebrauch des Wortes zu finden.¹¹⁶ Betont Siegel, dass in Goetz’ Poetik Sinnproduktion und Zeit-Mitschrift untrennbar verknüpft seien, so geht Eckhard Schumacher auf Goetz’ Schreiben näher ein, welches durch den dauernden Blick auf die Uhr bzw. auf das Jetzt bestimmt werde. In seiner Studie *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart* (2003) rekonstruiert Schumacher das enge „Verhältnis von [...] Zeit, Schrift und Schreiben“¹¹⁷ in *Abfall für alle* und ergründet, wie Goetz sein Ziel, die Gegenwart schriftlich zu fixieren, erreicht, den Moment des Neuen also im Text einzubetten; zentral erscheint dabei das Potenzial des Performativen bzw. das Potenzial „ein[es] unvorhersehbare[n] Text[es]“¹¹⁸. Schumacher entwickelt damit einen sinnvollen Umgang mit den Schreibverfahren der Pop-Literaten, die auf Gegenwärtigkeit abzielen.

Des Weiteren orientiert sich die vorliegende Studie an einem Beitrag von Johannes Windrich, der sich in seiner bereits erwähnten Studie *Technotheater* mit den ästhetischen Konsequenzen von Goetz’ Poetik im Kontext von *Abfall für alle* beschäftigt. In seiner Studie werden die Schlüsselautoren und -begriffe zum Verständnis von Goetz’ Poetik in den 1990er Jahren wie Niklas Luhmann, Offenheit, Kommunikation und Weltbeobachtung in ihrer engen Beziehung zum literarischen Versuch, Sinn herzustellen, durchleuchtet; Windrich zeigt auf, wie sich Goetz jenen Möglichkeiten zuwendet, die in der gegebenen, „kommunikative[n] Realität“¹¹⁹ allein durch Offenheit – durch die Erzeugung von Differenz – verwirklicht werden können. Goetz setzt sich entsprechend mit dem Medium Schrift bzw. mit der Sprache auseinander, um dem Text „die Möglichkeiten“ zu gewährleisten, „die sich im konkreten Produktionsprozeß auftun“¹²⁰. Seine Untersuchung möchte Goetz’ Poetik als ein Konzept

¹¹⁴ Vgl. Elke Siegel: *Remains of the Day: Rainald Goetz’s Internet Diary Abfall für alle*. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Vol. 81.3 (2006), S. 235-254, hier S. 247.

¹¹⁵ Vgl. Siegel: *Remains of the Day*, S. 248.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 115.

¹¹⁸ Ebd., S. 129.

¹¹⁹ Windrich: *Technotheater*, S. 79.

¹²⁰ Ebd., S. 98.

auffassen, hinter dem „nicht das Nichts, sondern eine unerschöpfliche Sinnfülle [wartet]“¹²¹.

Textauswahl und Forschungsschwerpunkte

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, den untrennbaren Zusammenhang zwischen Goetz' Neigung zum Pop und zum sprachlichen ‚Abfall‘ sowie sein Interesse an (Welt-)Erkenntnis anhand der Analyse von *Abfall für alle* (1999) zu erhellen und aufzuzeigen, dass der Autor mit seinem an Gegenwart bzw. Leben – „Abfall“ – und Masse – „für alle“ – orientierten Schreiben weder auf das Nichts noch auf die bloße Repräsentation des Unsinnigen, sondern auf Sinnfülle, auf den Augenblick der Sinnerfahrung, abzielt.

Goetz' tagebuchartiger Roman *Abfall für alle* wurde in der bisherigen Forschung auf der inhaltlichen und formalen Ebene zwar behandelt, aber in vielen Fällen nicht als zentraler Forschungsgegenstand. Der Text *Abfall für alle*, der knapp 900 Seiten umfasst, gehört zusammen mit *Rave* (1998), *Jeff Koons* (1998), *Celebration* (1999) und *Dekonstruktion* (2000) zu der Serie *Heute Morgen*, welche Goetz „Geschichte der Gegenwart“ nennt. In *Abfall für alle*, der aus Texten besteht, die Goetz ab Februar 1998 im Zeitraum von fast einem Jahr in Form eines Internettagebuches veröffentlicht hat, protokolliert der Autor täglich, was er jetzt denkt, macht und schreibt, so dass endlich ein Buch, wie Goetz selbst hofft, entsteht, welches nichts anderes als das eigene „Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin“¹²² Rainald Goetz ist. Es scheint, als fielen in diesem Buch „Existenz, Existenzweise, Tat des Schriftstellers und seine literarischen Texte [...] in eins“¹²³. Die vorliegende Untersuchung möchte anhand des „selbstbezügliche[n] Gedankenkonvolut[s]“¹²⁴ *Abfall für alle* Goetz' Literaturkonzept und Schreibprogramm der 1990er Jahre zu beleuchten, die sich lebens- und werkgeschichtlich von denen der 1980er Jahre unterscheiden, die Goetz in seinen eigenen Worten „in Philosophie, Melancholie und Text [völlig verkrochen] erlebt“ (Afa 449) habe. Dieses Schreibprogramm stellt sich als ein Projekt der Weltrezeption bzw. der Abschreibung der Welt dar; Goetz, dem ‚Weltempfänger‘, wird unter dem Motto Pop die Aufgabe der totalen Rezeption bzw. des Abschreibens der ‚sprechenden‘ Welt erteilt. Die vorliegende Arbeit betrachtet das Buch *Abfall*

¹²¹ Ebd., S. 102.

¹²² Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

¹²³ Fischer: *Posierende Poeten*, S. 542.

¹²⁴ David Hugendick: *Der Weltabschreiber*. In: *Zeit Online* vom 08.07.2015, anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-07/rainald-goetz-buechner-preis-wuerdigung>.

für alle als einen Text, in welchem Goetz' schriftstellerische Aufgabe, „das einfache wahre Abschreiben der Welt“ (Su 19), durch eine ständige Abfall- bzw. Gegenwart-Mitschrift vorbildhaft umgesetzt wird. So nimmt diese Arbeit Goetz' Projekt in den Blick, die Möglichkeit der Wahrheit und Schönheit nicht in einer ‚reinen‘ Sprache, im Unaussprechlichen, sondern im alltäglichen Gebrauch der Sprache, im Ausgesprochenen, zu suchen.

Dabei versucht die vorliegende Arbeit Goetz' Poetik in seiner Ganzheit nicht primär „unter den Vorzeichen von Pop“¹²⁵ bzw. Popliteratur, sondern in Hinblick auf Zeit, Sprache und Sinn zu betrachten. Eine wesentliche Tatsache ist für die vorliegende Arbeit, dass Rainald Goetz in *Abfall für alle* eine gegenwärtige Mitschrift der (gegebenen) Zeit und (gesprochenen) Sprache vorlegt, um das Moment des Sinnvollen – Wahrheit und Schönheit – nirgendwo sonst als in der Gegenwart, d. h. in allen konkreten Augenblicken des Lebens zu suchen und sich auf den schönen Augenblick des Verstehens und Erkennens zu richten, welcher nur unerwartet, als ein unfassbares Ereignis, ‚geschieht‘ und vergeht.¹²⁶ Findet Goetz diese Möglichkeiten im Grunde im Text, in der Schrift, so möchte die vorliegende Arbeit seine Poetik im Rahmen einer Überlegung zur besonderen Zeiterfahrung in der Literatur sowie zum engen Verhältnis von Zeit, Sprache und Sinnerfahrung behandeln. Dabei gilt es herauszufinden, welche Bedeutung der von Goetz unter dem Motto Pop unternommene Versuch, das Leben, d. h. die Gegenwart selbst in den Text zu integrieren, sowohl für den Autor als auch für den Leser haben kann, auf welche Art und Weise Goetz dem Text das Moment des Sinnvollen, vor allem die Möglichkeit des plötzlichen Eindringens des Neuen, garantiert und sich auf den entscheidenden Augenblick des Erkennens und Verstehens richtet. Die wesentliche Aufgabe ist es somit, das Geistige in *Abfall für alle*, das Wahrheitspotenzial des Abfalls, ans Licht zu bringen. Die vorliegende Arbeit erwartet damit, eine erweiterte Perspektive auf den Abfall, also auf das, was bisher als Unsinn bzw. Sinnloses nur außer Acht gelassen wurde, zu schaffen.¹²⁷ Die Bedeutung des Abfalls sowie die Idee Pop bei Goetz werden in dieser Arbeit im Kontext der Fragen nach Sinnsuche

¹²⁵ Schumacher: Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin 2011, S. 53-70, hier S. 54.

¹²⁶ Vgl. zum engen Zusammenhang zwischen dem „[V]erstehen“ von etwas und der „Überraschung“ bei Goetz v. a. Afa, S. 143.

¹²⁷ Vgl. zur Umwertung des Wertes und zum Mechanismus des Neuen v. a. Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München 1992. Vgl. im Kontext der Potenzialität des Abfalls, der abgefallenen Splitter, v. a. Vilém Flusser: Technik entwerfen. In: ders.: Schriften. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bd.3. Bensheim; Düsseldorf 1994, S. 133-146. Vgl. auch Flusser: Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen. Frankfurt/M. 2009. Vgl. zur Ästhetik des Abfalls im Rahmen der Analyse des Goetz'schen Schreibverfahrens v. a. Hang-Kyun Jeong: Ästhetik des Abfalls. Eine Überlegung zu *Abfall für alle* von Rainald Goetz. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 61.2 (August 2011), S. 259-271.

und Sinnerfahrung im Text und im Augenblick interpretiert. In diesem Fall stehen Pop und das Motto „Abfall für alle“ dem anderen Sinnträger Mythos, dem Strauß'schen elitären Welt- und Kulturverständnis, gegenüber. Die vorliegende Arbeit versucht, die Idee Pop, die Goetz „Ende der 1990er Jahre – just in dem Moment also, da andernorts bereits der Niedergang des Pop beschworen wurde –“¹²⁸ als „Lichtidee der Gegenwart“ (Afa 748) bezeichnet, auf der grundlegenden Ebene als ein der Perspektiven auf die Welt, ‚offenes‘ Fenster des Ichs zur Welt, zu verstehen.

¹²⁸ Fischer: Posierende Poeten, S. 548.

2 Zeit in der Literatur

2.1 Wie erfassen wir Zeit?: Objektive Zeit und subjektive Zeit

Was ist Zeit? Es scheint, dass wir unabdingbar in der Zeit leben, oder nach Heidegger, dass unser Dasein selbst zeitlich ist. Versuchen wir auf das Wesen der Zeit einzugehen, bemerken wir, dass sich Vorstellungen und Gedanken über die Zeit auf das ‚Ich‘ und dessen Seinsweise beziehen. Das bedeutet, dass sich die Frage nach dem Wesen der Zeit an die „Sehnsucht nach dem Ursprung und de[n] Wunsch, zu ihm zurückkehren zu können“¹²⁹, anknüpfen lässt, „um uns endlich einmal selbst zu begegnen“¹³⁰. Wenn wir die Frage zu beantworten versuchen, was Zeit ist, stoßen wir jedoch auf Schwierigkeiten; die Zeit bleibt ein schier unergründliches Rätsel, wie bereits Augustinus formuliert hat: „Was ist also ‚Zeit‘? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; will ich einem Fragenden es erklären, weiß ich es nicht“¹³¹.

Fraglich ist auch, ob die Zeit real oder unreal ist. Zenon von Elea beispielsweise vertritt in seinem Pfeil-Paradox die Irrealität der Zeit, der Veränderung und der Bewegung, um die Grundthese seines Lehrers, Parmenides, zu verteidigen. Nach Parmenides ‚ist‘ nur das Seiende – umgekehrt ist das Nichtseiende nicht – und das Sein als das Eine ist unveränderlich. Um die Unveränderlichkeit des Seins zu belegen, führt Zenon über das Nichtsein der Bewegung bzw. der Veränderlichkeit aus, dass sich der fliegende Pfeil in jedem Moment in Ruhe befinde. Damit werden Zeit und Bewegung für etwas Unwahrscheinliches (Schein), das Sein dagegen für das Wesentliche (Wahrheit) gehalten. ‚Ist‘ die Zeit oder die Veränderung nicht wirklich? Die Quintessenz des Pfeil-Paradoxes besteht also darin, dass die Zeit die Veränderung selbst ist, d. h. wenn sich der Pfeil in Ruhe befindet, gibt es keine Zeit. Der ‚fliegende‘ Pfeil befindet sich jedoch nicht in Ruhe, sondern in Veränderung und Bewegung. Grundsätzlich unterschieden wurden zudem eine externe und eine interne Struktur der Zeit, die objektive und die subjektive Zeit. Es wurde die Frage gestellt, ob die Zeit eher eine vorgegebene objektive Struktur der Welt oder doch eine subjektiv im Geist lokalisierte Struktur der Vorstellungen, der Erinnerungen und der Antizipation sei.¹³²

¹²⁹ Geißler: Zeit, S. 16.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Augustinus: Confessiones. München 1966, S. 629 (XI, 14). Im Folgenden zitiert als Conf.

¹³² Vgl. Karen Gloy: Zeit. Eine Morphologie. München 2006, S. 7.

Aristoteles, der die Zeit als objektive Messzahl der Bewegung angesehen hat, ist ein Vertreter des Konzepts der objektiven Zeit. Angesichts der oben dargelegten Problematik stellte er ebenfalls die Frage, ob die Zeit zum Seienden oder zum Nichtseienden gehöre. Aristoteles zählt zunächst zwei Teile der Zeit, Vergangenheit und Zukunft, zum Nichtseienden, in welchem der eine schon vergangen ist und der andere noch bevorsteht. Nach ihm ist das Jetzt, das „augenscheinlich Vergangenes und Zukünftiges trennt“¹³³, kein Teil der Zeit in der Hinsicht, dass die Gegenwart als punktuelle Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft ausdehnungslos sei.¹³⁴ Paradoxerweise scheint es also, als gäbe es keine Zeit, sondern nur das Jetzt. Dennoch ist die Voraussetzung, dass das Jetzt tatsächlich seiend sei, für Aristoteles fraglich, weil das Jetzt, „auf Grund der Tatsache, daß das Sich-fort-Bewegende eben bewegt ist“ (Phys. 220a), „(immer wieder) ein verschiedenes“ (Phys. 218b) ist. Wenn die beiden Teile der Zeit, Vergangenheit und Zukunft, zu den nichtseienden Dingen gehören und das flüchtige Jetzt als je ein anderes auch nicht sei, dann müssten sowohl die drei Zeitformen als auch die Zeit zum Nichtseienden gehören. Diesbezüglich erklärt Aristoteles, dass das Jetzt (immer) dasselbe ‚ist‘, insofern das Jetzt das ist, was „irgendwann einmal seiend“ (Phys. 219b) ist.

Dem Fortbewegten aber folgt (hierin) das Jetzt, so wie die Zeit der Bewegung: an dem Fortbewegten erkennen wir ja das ‚davor‘ und ‚danach‘ beim Bewegungsablauf, insofern aber dies ‚davor‘ und ‚danach‘ abgezählt werden können, besteht das Jetzt. (ebd.)

Für Aristoteles sind die Zeit und das Jetzt zusammenhängend:

Wenn es einerseits die Zeit nicht gäbe, gäbe es auch das Jetzt nicht, und wenn es andererseits das Jetzt nicht gäbe, dann auch die Zeit nicht; denn es bestehen zusammen, wie das Fortbewegte und die Ortsbewegung, so auch die Zählung des Fortbewegten und die der Ortsbewegung. Diese Zählung der Fortbewegung stellt ja (nichts anderes als) die Zeit dar, das Jetzt aber, ebenso wie das Fortbewegte, ist gewissermaßen eine Einheit der Zahl. Und die Zeit ist also auf Grund des Jetzt sowohl zusammenhängend, wie sie (andererseits) auch mittels des Jetzt durch Schnitte eingeteilt wird. (Phys. 220a).

Damit definiert er die Zeit als „Meßzahl von Bewegung hinsichtlich des ‚davor‘ und ‚danach‘: „Wenn [...] ein ‚davor‘ und ‚danach‘ wahrgenommen wird, dann nennen wir es Zeit“ (Phys. 219b). Zeit selbst ist nicht der Bewegung gleich, aber sie ist nicht ohne Bewegung.¹³⁵ Eine bestimmte Zeit an Bewegungsverläufen erfassen wir also dadurch, dass wir ihren Anfang und

¹³³ Aristoteles: Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur. Übers., Hrsg. von Hans Günter Zekl. Halbbd. 1: Bücher I-IV. Hamburg 1987, S. 205 (218a). Im Folgenden zitiert als Phys.

¹³⁴ Vgl. Thorsten Streubel: Das Wesen der Zeit. Zeit und Bewußtsein bei Augustinus, Kant und Husserl. Würzburg 2006, S. 34f.

¹³⁵ Vgl. Phys., 218b.

ihr Ende begrenzen können.¹³⁶ Um die Dauer der Bewegung messen zu können, wird die Dauer einer bestimmten Bewegung als ‚Grunddauer‘ (=1) gesetzt, welche als Maß für alle anderen Bewegungen fungiert.¹³⁷ Auf diese Weise können nicht nur die Veränderungen (Bewegungsverläufe), sondern auch die Ruhe in ihrer Dauer gezählt werden. Da Aristoteles die Zeit derart als etwas durch Zahlen Messbares, Quantitatives betrachtet, bezieht sich sein Zeitbegriff auf die objektive Zeit.

Die Zeittheorie von Aristoteles lässt sich also wie folgt zusammenfassen: 1) Die Teile der Zeit: Zeit besteht aus zwei Teilen, Vergangenheit und Zukunft, die zum Nichtseienden gehören. Das Jetzt ist kein Teil der Zeit, aber es hängt mit der Zeit zusammen. 2) Die Messung der Zeit: Die Zeit entspricht der gezählten Dauer der Bewegung, die anhand einer maßgebenden Grunddauer gemessen werden kann. Damit lässt sich das ungelöste Grundproblem von Aristoteles in Erinnerung rufen: Wenn die Vergangenheit und Zukunft nicht da sind, wie kann es die Zeit geben? Ohne Vergangenheit und Zukunft kann es auch keine Bewegung geben.¹³⁸ Wenn die Vergangenheit und Zukunft zudem zum Nichts gehören, wie können wir im Alltag ohne Zweifel vom Vergangenen und Zukünftigen erzählen? Wie verhält sich, angesichts der Annahme, dass das Jetzt an der Zeit partizipiert und jedoch selbst kein Teil der Zeit ist, die Gegenwart als Grenze zwischen zwei Nichtseienden zu der Zeit?¹³⁹ Und so ergibt sich eine weitere Frage: Was ‚ist‘ die Gegenwart? Was ‚sind‘ Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft? ‚Sind‘ sie oder ‚sind‘ sie nicht? Oder wie sind sie seiend oder nicht seiend? Eine mögliche Antwort auf diese Fragen findet man im Konzept eines subjektiven Zeitbegriffs.

Augustinus, der den Ort des Phänomens der Zeit im menschlichen Bewusstsein lokalisiert,¹⁴⁰ konzipiert Zeit als subjektive Erfahrung. Er beschäftigt sich mit der Frage der Zeit im elften Buch seiner *Confessiones* und überlegt sich zunächst, ob die drei Zeiten, nämlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wirklich ‚sind‘:

Vergangenheit und Zukunft, wie sollten sie seiend sein, da das Vergangene doch nicht mehr ‚ist‘, das Zukünftige noch nicht ‚ist‘? Die Gegenwart hinwieder, wenn sie stetsfort Gegenwart wäre und nicht in Vergangenheit überginge, wäre nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit. Wenn also die Gegenwart nur dadurch

¹³⁶ Vgl. Streubel: Das Wesen der Zeit, S. 36.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 37. Die periodische Wiederkehr der Natur, z. B. die Dauer der Bewegung zwischen den Sonnenaufgängen oder den Sonnenuntergängen kann als Grunddauer (=ein Tag) dienen. Mit demselben Prinzip fungieren heutzutage eine Stunde, eine Minute, eine Sekunde usw. als Grunddauer für die Zeitmessung.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 39.

¹³⁹ Vgl. dazu Phys., 220a: „Insofern nun das Jetzt Grenze ist, ist es nicht Zeit, sondern kommt an ihr nur nebenbei vor;“.

¹⁴⁰ In der Tat hat Aristoteles in seinen Gedanken über die Zeit die menschlichen Wahrnehmung bedacht, indem er bemerkt, dass es ohne die zählende Seele keine Zeit geben könnte. Deutlich ist, dass die Zeit in seiner Theorie als Quantitatives gemessen wird, aber zugleich besteht diese objektive Zeit von ihrem Ursprung her aus dem menschlichen Bewusstsein.

zu Zeit wird, daß sie in Vergangenheit übergeht, wie können wir dann auch nur von der Gegenwartszeit sagen, daß sie ist, da doch ihr Seinsgrund eben der ist, daß sie nicht sein wird? Rechtens also nennen wir sie Zeit nur deshalb, weil sie dem Nichtsein zuflieht. (Conf. XI, 14)

Für ihn ‚sind‘ die beiden Zeiten, Vergangenheit und Zukunft, nicht, ähnlich wie bei Aristoteles. Die Gegenwart jedoch existiert, die in die nicht mehr seiende Vergangenheit fließt. Gegenwart habe keine Dauer im Sinne einer Ausdehnung, weil sie in die Vergangenheit und Zukunft zerfalle, sobald sie sich ausdehne. Augustinus nennt die Gegenwart die Zeit, die „gar nicht mehr sich teilen läßt, auch nicht in Splitter von Augenblicken“ (Conf. XI, 15).¹⁴¹ Sind Vergangenheit und Zukunft jedoch wirklich nicht seiend, wie Augustinus zuvor ausführt? Daran zweifelt er selbst und fragt:

[W]o hätten Verkünder der Zukunft das Kommende geschaut, wenn es noch nicht ‚ist‘? Man kann doch nicht schauen, was nicht ‚ist‘. Und die Vergangenes erzählen, könnten unmöglich Wahres erzählen, wenn sie es nicht im Geiste schauten; würde dies Vergangene gar nicht ‚sein‘, so könnte es auch gar nicht gesehen werden. So also ‚sind‘ sie doch, Zukunft und Vergangenheit. (Conf. XI, 17)

Das Bemerkenswerte an Augustinus’ Gedanken über die Zeit besteht darin, dass er seine Grundfrage, ‚was‘ Zeit ist, in die Frage, ‚wo‘ die Zeit ist, überführt. Das scheinbare Paradox in seinen Äußerungen – „Vergangenheit und Zukunft, wie sollten sie seiend sein, da das Vergangene doch nicht mehr ‚ist‘, das Zukünftige noch nicht ‚ist‘?“ und „also sind sie doch, Zukunft und Vergangenheit“ – entspringt aus seiner Betrachtung der Zeiten als Phänomene im Leben. Den Schlüssel zur Erschließung dieser Paradoxe findet Augustinus im menschlichen Geist, der den Ort des Phänomens Zeit bilde. Das bedeutet, dass die beiden Zeiten, Vergangenheit und Zukunft, nur als Gegenwart im Bewusstsein ‚sind‘: „Freilich werden, wenn man Vergangenes der Wahrheit getreu erzählt, nicht die Wirklichkeiten selbst hervorgeholt, die nun einmal vergangen sind, sondern nur Worte, geschöpft aus Bildern, die im Geiste, als sie durch unsere Sinne hindurchzogen, gleichsam Spuren eingedrückt haben“ (Conf. XI, 18). Augustinus nimmt dabei seine Kindheit als Beispiel. Diese ‚ist‘ nicht mehr, da sie in der Vergangenheit liegt, welche selbst nicht ‚ist‘. Aber er kann von seiner Kindheit erzählen, weil er ein ‚Bild‘ seiner Kindheit in der Gegenwart vor Augen hat, welches sich noch in seinem ‚Gedächtnis‘ befindet, also dort ‚ist‘. Mit der Zukunft verhält es sich ebenso: Beim Betrachten der Morgenröte kann man den künftigen Sonnenaufgang voraussagen, solange er ein

¹⁴¹ Eine weitere Darstellung Augustinus’ über den Charakter der Gegenwart: „Gegenwart ist ohne Ausdehnung, weil sie im Augenblick ist und nicht mehr ist, aber dennoch dauert die Wahrnehmung, über die hin es in einem fort geschieht, daß, was erst dasein wird, auch schon dagewesen ist“ (Conf. XI, 28).

Vorstellungsbild davon im Geist hat.¹⁴²

Weder die Zukunft noch die Vergangenheit ist, und nicht eigentlich läßt sich sagen: Zeiten sind drei: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; vielmehr sollte man, genau genommen, etwa sagen: Zeiten sind drei: eine Gegenwart von Vergangenem, eine Gegenwart von Gegenwärtigem, eine Gegenwart von Künftigem. Denn es sind diese Zeiten als eine Art Dreiheit in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht: und zwar ist da Gegenwart von Vergangenem, nämlich Erinnerung; Gegenwart von Gegenwärtigem, nämlich Augenschein; Gegenwart von Künftigem, nämlich Erwartung. (Conf. XI, 20)

Daraus ergibt sich für Augustinus, dass Vergangenheit und Zukunft nur durch „Akte des Vergegenwärtigens“¹⁴³ des menschlichen Bewusstseins ‚sind‘.

Für die Zeitmessung ist die Tätigkeit der Vergegenwärtigung des Geistes ebenfalls relevant. Im Unterschied zu Aristoteles unterscheidet Augustinus zunächst die Weise, wie wir die Dauer der Zeit messen, von der Weise, wie wir die Größe des Raumes messen:

Messen wir vielleicht mit einer kürzeren Zeitspanne eine längere, so wie mit der Länge einer Elle die Länge eines Balkens? So messen wir ja offenbar mit der Dauer einer kurzen Silbe die Dauer einer langen und sagen, sie betrage das Doppelte; so messen wir die Länge von Gedichten an der Zahl der Verse und die Länge von Versen an der Zahl der Füße und die Länge von Versfüßen an der Zahl der Silben und die Dauer von langen Silben an der von kurzen, nicht auf dem Papier, versteht sich – denn da messen wir die räumliche, nicht die zeitliche Ausdehnung – (Conf. XI, 26)

Augustinus stellt sich vor, dass ein kürzerer Vers, der gedehnter ausgesprochen wird, mehr Zeit als ein längerer, der rasch gesprochen wird, erfordert. Daraus zieht er die Schlussfolgerung, dass Zeit nichts anderes als die Ausdehnung und der Geist selbst sei.¹⁴⁴ Hieran wiederum entwickelt er seine Reflexion über die Zeitmessung weiter: „Ich messe die Zeit, gewiß; aber ich messe ja nicht die künftige, weil sie noch nicht ‚ist‘, messe nicht die gegenwärtige, weil sie gar keine Ausdehnung hat, messe nicht die vergangene, weil sie nicht mehr ‚ist‘. Was also messe ich? Die Zeit, die im Vorübergehen nicht schon vergangen ist?“ (ebd.). Augustinus wählt dann die Stimme als Gegenstand der Untersuchung und führt aus, dass wir diese messen können, solange sie erklingt. Um die Zeit der Stimme messen zu können, brauchen wir ihren Beginn

¹⁴² Vgl. Conf., XI, 18: „Ich betrachte die Morgenröte; ich sage den Aufgang der Sonne voraus. Was ich betrachte, ist gegenwärtig, was ich voraussage, ist künftig; nicht die Sonne ist künftig, die ist ja schon, sondern ihr Aufgang, der noch nicht ‚ist‘; aber auch diesen Aufgang könnte ich nicht voraussagen, wenn ich nicht im Geiste ein Vorstellungsbild davon hätte, wie eben jetzt, da ich das ausspreche“.

¹⁴³ Streubel: Das Wesen der Zeit, S. 44.

¹⁴⁴ Vgl. Conf., XI, 26. Wenn die Zeiten, Eindrücke und Bilder für Augustinus dem Geist gewissermaßen gleichgestellt werden, sieht Aristoteles die Zeit als Zahl der Bewegung an und setzt damit einen ‚zählenden‘ Geist voraus. Vgl. dazu Streubel: Das Wesen der Zeit, S. 45. Streubel gibt einen Hinweis, dass die Dauer einer Bewegung von der Bewegung selbst zu unterscheiden sei. Ihm zufolge ist die Dauer eines Ereignisses nicht an sich schon eine gezählte Zahl wie bei Aristoteles. Bewegung, deren Dauer und die Zahl der Dauer der Bewegung sind zu unterscheiden. Die intellektuelle Leistung des Zählens betrifft den Zeitbegriff von Aristoteles.

und ihr Ende. Aber wie messen wir die Zeiten bzw. ihr Anfangen und Aufhören, wenn diese schon vorbeigegangen und somit nicht mehr ‚sind‘? In diesem Zusammenhang spielt wieder der Vergegenwärtigungsakt des Bewusstseins eine Rolle: „[I]ch messe etwas in meinem Gedächtnis, was dort als Eindruck haftet. [...] [N]ur ihn, den Eindruck, messe ich, wenn ich Zeiten messe.“ (Conf. XI, 27). Bei dieser Reflexion über Zeitmessung geht es Augustinus wieder um die Tätigkeiten des Geistes, nämlich um das Erinnern, den Augenschein und die Erwartung; hier wird die Zeit zu nichts anderem als zu Eindrücken, die in uns bewahrt und vergegenwärtigt werden. Damit umschließt Zeit als Eindruck des Bewusstseins unsere subjektive Wahrnehmung und Empfindung und lässt sich nicht auf die Größe der Zahl der objektiven Bewegung reduzieren. Die Begriffe Bilder und Eindrücke geben uns Hinweise auf ihre zeitlose Eigenschaft: Solange sie in unserem Gedächtnis aufbewahrt und absichtsvoll oder ohne Absicht vergegenwärtigt werden, koexistieren sie zeitlos in unserem Inneren, ohne an die lineare Zeit, die von der Vergangenheit aus über die Gegenwart zur Zukunft schreitet, gebunden zu sein.¹⁴⁵

Zeit ist also einerseits das, was als in der Natur vorgegebene Struktur durch Messzahlen quantifiziert werden kann, andererseits aber erscheint sie nicht allein als ein solches Quantitatives, sondern auch als etwas Qualitatives, nämlich als ein Extensionsphänomen des Bewusstseins. Auch wenn man einen der beiden Zeitbegriffe bevorzugt, um das Wesen der Zeit zu erschließen, ist man mit dem Spannungsverhältnis zwischen jenen Zeitbegriffen und den verschiedenen Phänomenen der Zeit konfrontiert. Das bedeutet, dass z. B. der objektive Zeitbegriff nicht die Zeitwahrnehmungen einzelner Personen berücksichtigt. Die subjektiven Eigenschaften der Zeit müssen von der physikalischen und öffentlichen Zeit ausgeschlossen werden, um die zeitlich-räumliche Welt objektiv organisieren zu können.¹⁴⁶ Umgekehrt kennt

¹⁴⁵ Es muss zugestanden werden, dass bei der Erinnerung wie der Erwartung das Prinzip der Kausalität, die der Irreversibilität der Prozesse in der Natur entspricht, gilt. Jedoch kann man einwenden, dass es dennoch etwas Chaotisches in der Ordnung der subjektiven Zeit gebe. Vgl. dazu Meyerhoff: *Time in Literature*, S. 18-26: „The quality of time dynamic interpenetration of events in memory manifests itself in a temporal sequence which is quite orderly. Events remembered, however much distorted and disordered they may be [...], do follow each other, according to the causal principle. [...] The point, therefore, is that this peculiar order of the inner life appears as, or must be judged as, a form of disorder when it is compared with an objective temporal sequence“ (S. 22f.). In dieser Hinsicht macht er aufmerksam auf die ‚Logik der Bilder‘ und die ‚signifikante Assoziation‘ in der (modernen) Literatur.

¹⁴⁶ Kalender und Uhren dienen seit dem Altertum vor allem der gemessenen und objektiven Zeit; z. B. ägyptische, babylonische, altrömische, julianische und gregorianische Kalenderkonzepte; Sonnenuhren, Wasseruhren, Sanduhren und Schattenuhren. Zur Systematik der Kalender und Entwicklung der Weltkalender siehe: Rainer Jansen: *Zeit als gesellschaftliches Orientierungsmittel: Der Weltkalender*. In: Veronika Jüttemann (Hrsg.): *Ewige Augenblicke. Eine interdisziplinäre Annäherung an das Phänomen Zeit*. Münster; New York; München; Berlin 2008, S. 102-135. Sowohl die zahlreichen Papierkalender als auch die verschiedenen elektronischen Geräte wie Handys, Computer usw. fungieren als zeitlicher Orientierungsrahmen, „der es dem Menschen ermöglicht, die Vergangenheit zu rekonstruieren, die Gegenwart zu positionieren und die Zukunft zu

der subjektive Zeitbegriff keine Zeit, die vom inneren Bewusstsein unabhängig besteht, wie z. B. die Zeit der Natur, die ohne Zusammenhang mit der subjektiven Erfahrung existiert oder die ‚äußere‘ Zeit, die vergeht, während sich eine Person im Zustand der Bewusstlosigkeit befindet. Etwas Haltbares, das als wissenschaftliche Annahme plausibel ist, erscheint in allein erfahrungsbezogener bzw. psychologischer Hinsicht als falsch bzw. sinnlos, und umgekehrt.¹⁴⁷ Literatur beschäftigt sich ebenfalls mit dieser Lücke bzw. dem scheinbaren Dilemma zwischen den beiden Zeitbegriffen, und bezweifelt z. B. die Existenz einer Dauer in der objektiven Zeit. Sie hat sich darüber hinaus vorwiegend dem Erlebnis einer subjektiven Zeit zugewandt bzw. der inneren Dauer der Zeit, in welcher sich etwas Schönes, Neues, Ungewöhnliches, Vergessenes und Sinnvolles ereignen könne. Das anschließende Kapitel verfolgt daher den Begriff Dauer und die Sehnsucht nach ihr in der Literatur.

organisieren“ (Jansen: Zeit als gesellschaftliches Orientierungsmittel: Der Weltkalender, S. 104).
¹⁴⁷ Vgl. Meyerhoff: Time in Literature, S. 6. Er sieht die Dichotomie zwischen der Erfahrungswelt und der Welt von wissenschaftlichen Konzepten in der Zeit am stärksten.

2.2 Existenz und Zeit: Alltägliche Zeit und dauernde Zeit

2.2.1 Zeit als Mittel und Zeit als Dauer

Die Opposition von objektiver und subjektiver Zeit bringt die grundlegende Frage mit sich, ob Zeit etwas Quantitatives im Sinne einer Naturgegebenheit oder etwas Qualitatives ist, das allein im inneren Bewusstsein vorkommt. Zeitwahrnehmung ist darüber hinaus nicht nur von verschiedenartigen persönlichen Wahrnehmungen, sondern auch von kulturellen Prägungen abhängig. Ein Zeitraum kann je nach Person oder Gruppe als lang oder kurz wahrgenommen werden, auch wenn dieser physikalisch gleich ist. Ethnologen und Sprachwissenschaftler behaupten seit längerem, dass die Zeit keine anthropologische Konstante sei, sondern ein Kulturprodukt, das von verschiedenen Völkern, Kulturen und Epochen unterschiedlich aufgefasst werde.¹⁴⁸ Nach Karen Gloy kennen archaische Völker keine Zeitvorstellung im Sinne von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit entsprechenden Temporalformen und leben damit in einer Präsenzzeit.¹⁴⁹ Im Vergleich zum heutigen Zeitbewusstsein, das von der linearen Zeit abhängig ist, sind die früheren Zeitwahrnehmungen anders gestaltet. Die Naturethnien, die „in Rhythmen der Natur, etwa der Jahreszeiten, mit der Vorstellung eines Auf und Ab, einer periodischen Wiederkehr des Gleichen“¹⁵⁰ leben, befinden sich in einer zyklischen Zeit. Bei den Griechen wurde die Zeit mit Göttern wie Kronos und Äon in Zusammenhang gebracht, wobei sie als unendliche Kreisbewegung zwischen Schöpfung und Zerstörung wahrgenommen wurde. Auch in der ikonischen Gestalt von Uroboros¹⁵¹ aus dem alten Ägypten setzen sich der Anfang und das Ende in der unendlichen Zeit zusammen. Außerdem geht die platonische Zeitauffassung davon aus, dass die Zeit „ein nach Zahl vorrückendes unvergängliches Bild“¹⁵² der Ewigkeit darstelle. Nach Platon ist die Zeit mit dem Himmel – mit der Erschaffung der materiellen Welt durch den Schöpfergott – als Abbildung des Wesens der Ewigkeit entstanden.¹⁵³ Dieser Gedanke, der die Aufspaltung von Ideenwelt und sinnlicher Welt voraussetzt, gründet sich auf einem Dualismus, nach dem die Ewigkeit zum

¹⁴⁸ Vgl. Gloy: Zeit, S. 9.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. Archaische Völker verwenden Aktionsarten des Durativs und Ingressivs, z. B. in der Unterscheidung von ‚blühen‘ und ‚erblühen‘, ‚welken‘ und ‚verwelken‘, oder sogenannte Aspekte, bei denen zwischen perfektivem und imperfektivem Charakter des Verbalinhalts unterschieden wird, ob ein Vorgang vollendet ist oder noch andauert. Zukunft ist sprachgeschichtlich die jüngste Temporalform. (Vgl. ebd., S. 9f.)

¹⁵⁰ Ebd., S. 10.

¹⁵¹ Uroboros oder Ouroboros, griechisch Οὐροβόρος, bedeutet Selbstverzehrter. Uroboros erscheint in der Ikonographie in der Gestalt einer Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt.

¹⁵² Platon: Timaios. Hamburg 1992, S. 47 (37d).

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 49 (38b).

„Sein“ (Geist, Ganzheit, Unveränderliches, Zeitlosigkeit) und die Zeit als ihr Abbild zum „Werden“ (Material, Veränderliches) gehört. Auch Plotin, der auf Platon folgt, unterscheidet die „stehende“ Gegenwart der Ewigkeit – er nennt diese das Leben des Geistes – vom „fließenden“ Jetzt der Zeit, welches das Leben der Seele sei.¹⁵⁴

Ein etwas anderer Blick auf die Zeit ergibt sich, wenn man danach fragt, was Zeit genannt wird. Auf diese Weise wird man darauf aufmerksam, aus welchem Grund die Zeit für das Leben von Bedeutung ist und auf welche Weise sich die Zeit auswirkt:

Mit „Zeit“ füllen wir die Leere, vor der uns graut. Wir konstruieren Gewißheiten und Ordnungen im Hinblick auf das Vergängliche. Es ist nicht die Zeit, die wir messen, nein, wir messen Veränderungen, Dynamiken, Prozesse und nennen dies Zeit. [...] „Zeit“ ist kein Gegenstand, sie ist ein Orientierungsmittel, um Sicherheit in der sich wandelnden Welt zu gewinnen und zu schaffen. [...] Daher ist die „Zeit“ ein von Menschen geschaffenes Netz, [...] Indem wir die „Zeit“ kontrollieren, kontrollieren wir uns selbst. Wir erzeugen, so gesehen, jene „Zeit“, die auf uns wirkt.¹⁵⁵

Die Zeit ist demnach ein menschliches Produkt, das für Sicherheit und Orientierung in der veränderlichen Welt sorgt, dabei gibt es viele Zeiten. Nach Karlheinz A. Geißler sind nicht alle Zeiten gleich; so führt z. B. das Rationale in den meisten Fällen zu Beschleunigung, zu Zeitkontrolle und Zeitverdichtung, während das Phantastische, das Irrationale, das Gefühlvolle dagegen zu Verzögerungen, zu Abschweifungen und zu Umwegen tendiert.¹⁵⁶ Während die Zeit in der Vormoderne in Beziehung zur natürlichen Zirkulation und kosmischen Ordnung erfasst wird, entwickelt sich in der vernunftorientierten technischen Gesellschaft eine Zeitform, welche die Natur analysiert und kontrolliert. So gewinnt die Zeit der heutigen Gesellschaft eine deutliche Tendenz zur Beschleunigung und Schnelligkeit und ist zum „Medium und zum Symbol des Fortschritts und der Freiheit“¹⁵⁷ geworden.

Diese Beschleunigung wird ihrerseits vielfach als Reduktion und Bedrohung des menschlichen Seins aufgefasst und hat zudem „Sinnleere“ oder „Sinnkrise“ zur Folge. Eindrücklich illustriert dies die folgende Episode:

Der Rabbi sah einen auf der Straße eilen, ohne rechts und links zu schauen. „Warum rennst du so?“ fragte er ihn. – „Ich gehe meinem Erwerb nach“, antwortete der Mann. – „Und woher weißt du“, fuhr der Rabbi fort zu fragen, „dein Erwerb laufe vor dir her, daß du ihm nachjagen mußt? Vielleicht ist er dir im Rücken, und du brauchst nur innezuhalten, um ihm zu begegnen, du aber fliehst vor ihm.“¹⁵⁸

¹⁵⁴ Vgl. Streubel: Das Wesen der Zeit, S. 10.

¹⁵⁵ Geißler: Zeit, S. 17f.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 18f.

¹⁵⁷ Ebd., S. 20. Für Geißler ist die „versöhnte Verschiedenheit“ unterschiedlicher Zeitformen ideal, d. h. wir brauchen die beiden, nämlich Schnelligkeit und Langsamkeit (Stillstand) bzw. Mobilität und Sesshaftigkeit (vgl. ebd., 19f.).

¹⁵⁸ Ebd., S. 131.

Diese Erzählung exponiert die Schwäche des vernünftigen linearen nach vorne gerichteten Zeitbegriffs. Der rennende moderne Mensch flieht paradoxerweise vor dem Ursprung seines Lebens, der in seinem Rücken liegt, und gerät im Heidegger'schen Sinne in den Zustand der Vergessenheit seines eigentlichen Seins. Wenn man die Bedeutung des Begriffs Ursprung beachtet, „etwas erspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen“ (UK 65f.), wird der Mensch ethisch aufgefordert, nach seiner Herkunft zu fragen, um im eigentlichen Sinne ‚sein‘ zu können. Angesichts der Verlusterfahrung stellt sich also die Frage: „Sind wir in unserem Dasein [...] am Ursprung? Wissen wir, d. h. achten wir das Wesen des Ursprungs?“ (UK 66) In diesem Zusammenhang wird auch eine Reflexion über Zeit gefordert bzw. von der existenziellen Verantwortung des Menschen für seine Zeit ausgegangen.

Bei den Existenzphilosophen geht es „darum, den Menschen zu seiner Selbstwerdung aufzufordern, ihn aus der Uneigentlichkeit herauszurufen zur Entscheidung der vollendeten Daseinsverwirklichung“¹⁵⁹. Dabei ist bedeutsam, dass sich die Existenzphilosophie „nicht mit dem Menschen im Allgemeinen, sondern mit dem konkreten Individuum“¹⁶⁰ beschäftigt, d. h. ‚Existenz‘ bedeutet nicht, dass der Mensch bloß vorhanden ist, sondern dass er sein eigentliches Sein zur Verwirklichung bringen muss. Die Existenzphilosophie im 20. Jahrhundert positioniert sich gegen den deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts. Der Hegelianismus hatte nach Kierkegaard, der ein Vorläufer der Existenzphilosophie ist, mit dem Verlust des konkreten Menschen dadurch geendet, dass der Mensch zum Problem und Frageobjekt geworden war.¹⁶¹ Gegen die Überbewertung des Allgemeinen betont Kierkegaard die Eigenständigkeit der einzelnen Person.¹⁶² Hatte Descartes seine Erkenntnis „Ich denke, also bin ich“ als nicht weiter kritisierbaren Grundsatz bewiesen, so geht Kierkegaard von der unleugbaren Tatsache aus, dass der Mensch sterben müsse. Die Angst aufgrund der Sterblichkeit des Menschen stellt für Kierkegaard die fundamentale Stimmung der Existenz dar. Ähnlich wie Heidegger vom „Vorlaufen zum Tode“ spricht und davon ausgeht, dass man den Tod „erwarten“ müsse, betont Kierkegaard, dass man den Tod „aufsuchen“ müsse.¹⁶³ Dabei wird man auf die Bedeutung des Todes im Leben verwiesen. Das „Vorlaufen zum Tode“ bedeutet „die existentiell-sittliche Verpflichtung und Leistung, dem Tode ins Auge zu sehen und die eigene Endlichkeit zu akzeptieren, verbunden mit der Anstrengung, die kürzer werdende Zeit sinnvoll zur

¹⁵⁹ Lohner: Der Tod im Existentialismus, S. 13.

¹⁶⁰ Ebd., S. 9.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 263.

Selbstwerdung und Weltgestaltung zu nützen“¹⁶⁴. Dementsprechend stehen die Zeit und das Sein in unmittelbarem Zusammenhang; ihr unteilbarer Konnex konstituiert sich in der Verantwortung der Existenz, wie der Titel von Heideggers *Sein und Zeit* (1927) andeutet. „Sich aus seiner Zeitlichkeit zu verstehen bedeutet [...] für den Menschen nicht, sich in ihr als [...] Grundstruktur [d]es Daseins einfach vorzufinden“¹⁶⁵, sondern ist „ein entwerfendes Erschließen, das sich allererst in die Möglichkeit seiner Zeitlichkeit bringen muß“¹⁶⁶. Um sich also in seinem ‚eigentlichen‘ Sein zu befinden, wird vom Menschen gefordert, dass er ‚entwerfend‘ an seiner Zeit teilnimmt.¹⁶⁷ Hält man die Zeit nur für ein Gegebenes, in welchem man sich vorfindet, so verliert man die Möglichkeit der eigentlichen Existenz.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die „Dauer“, die Bergson als eigentümliche Qualität der Zeit bzw. als ursprüngliche Zeit bezeichnet. Bergson kritisiert den physikalischen Zeitbegriff, der die Zeit als Quantitatives verräumlicht, indem die Physik die Zeit als einen Punkt im Raum betrachtet. Die mathematische Zeit der Dauer der Bewegung ist eine gemessene Linie, die jedoch als endgültig ‚Fertiges‘ unbeweglich ist. Dagegen ist Zeit Bewegung, „ein Werdendes und sogar der Grund von allem übrigen Werden“¹⁶⁸. Bergson problematisiert die gewöhnliche Vorstellung von Zeit, in der über die Dauer selbst nicht nachgedacht wird: „Wenn wir in der Umgangssprache von Zeit reden, denken wir für gewöhnlich an das Maß der Dauer und nicht an die Dauer selbst. Aber man fühlt und erlebt diese Dauer, welche die Wissenschaft eliminiert, die so schwierig zu erfassen und auszudrücken ist“ (SW 23). Dementsprechend stellt Bergson die Zeit als Intensität (Qualität) ihrer Extensität (Quantität) gegenüber, indem er letztere als Ausgedehntes teilbar und messbar, erstere als unausgedehnt, unteilbar und unmessbar bestimmt.¹⁶⁹ Er hält die mathematische Messung der Dauer für eine „künstliche Rekonstruktion“ (SW 27), denn wenn die Bewegung eine durchlaufende Reihe von Zeitpunkten wäre, würde sich die Dauer in fixe Zeitpunkte zerlegen, in Momentaufnahmen, die unser Verstand von der Kontinuität der Bewegung und der Dauer aufnimmt (SW 26). Dagegen schreibt Bergson der Dauer als Intensität eine eigene innere Mannigfaltigkeit zu,¹⁷⁰ sodass sich Zeit und Bewegung unterscheiden:

¹⁶⁴ Ebd., S. 264.

¹⁶⁵ Kümmel: Über den Begriff der Zeit, S. 30f.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Mit dem Wort Entwerfen im Heidegger'schen Sinne akzentuiert sich die existenziell-ethische Aufforderung, dass der Mensch, der nicht bloß vorhanden ist, die Möglichkeit seines Lebens ergreifen soll. Das beruht auf der Zeitlichkeit des Daseins.

¹⁶⁸ Henri Bergson: Denken und Schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Übers. von Leonore Kottje. Frankfurt/M. 1985, S. 22f. Im Folgenden zitiert als SW.

¹⁶⁹ Vgl. Kümmel: Über den Begriff der Zeit, S. 14.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 15. Nach Friedrich Kümmel suchen die beiden Philosophen, Schelling und Bergson, nach der

Was also wirklich ist, das sind nicht die in Momentaufnahmen fixierten „Zustände“, die wir im Verlauf der Veränderung aufnehmen, sondern das ist im Gegenteil der Fluß, das ist die Kontinuität des Übergangs, das ist die Veränderung selbst. Diese Veränderung ist unteilbar, [...] Es gibt hier nur eine ununterbrochene Dynamik der Veränderung – einer Veränderung, die niemals ihren Zusammenhang in einer Dauer verliert, die sich endlos aus sich selber weiter gebiert. (SW 27)

Die Zeit selbst ist die Veränderung und die Dinge in der physikalischen linearen Zeit gehen als flüchtige verloren. Die Dauer hingegen macht Abläufe und Aktivitäten dadurch verlässlich, dass sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet.¹⁷¹ Die Dauer ist „Sukzession, aber nicht als Verfließen, sondern als sukzessives Aufbauen einer Qualität innerhalb einer Präsenz, in der zwar Folgen statthaben, aber kein Früher oder Später unterscheidbar ist“¹⁷².

Die Dauer wirklich zu untersuchen, bedeutet für Bergson das Eindringen „in das Gebiet des inneren Lebens“ (SW 24), insofern die Dauer eine eigene psychische Wirklichkeit ist. Die Dauer, die als ununterbrochener Fluss in den stetigen Veränderungen besteht, müsse das Leben selbst sein. Für das Thema Zeit, mit dem sich die Literatur beschäftigt, ist Bergsons Philosophie der Dauer aufschlussreich, weil es bei der Literatur und der Dauer darum geht, dass die Zeit in Beziehung zum menschlichen Leben gesetzt wird. „Je tiefer ins Wesen der Zeit wir eindringen, desto tiefer begreifen wir, daß Dauer Erfindung, Schöpfung von Formen bedeutet, ununterbrochenes Hervortreiben von absolut Neuem“ (SW 17). Nicht die Dauer selbst bedeutet die Erfindung und Schöpfung als absolutes Neues, sondern die Dauer soll zur Erfindung und Schöpfung des Lebens werden, indem man die Dauer vollzieht und sie als eigene Wirklichkeit erfährt. „Die einzige Weise, eine qualitative Dauer zu erfahren, ist das Eintreten in sie selbst und ihr realer Mitvollzug. Man muß sie in sich selbst aufbauen, um ihren Inhalt und darin ihre Qualität im Erlebnis fassen zu können“ (SW 18). Die existenziell-ethische Verantwortung für die Möglichkeit des Lebens fordert den Menschen auf, über die Dauer selbst nachzudenken und in sie einzutreten, um sich dem Ursprung des eigentlichen Seins annähern zu können. Dadurch bietet die Dauer dem Menschen „Schutz und Unterkunft in einer zunehmend schutzlosen und unbehausten modernen Welt“¹⁷³.

ursprünglichen Zeit als Intensität, indem sie die Intensität von der verräumlichten Zeit abheben. Doch legen sie unterschiedliche Einstellungen an den Tag, wenn Bergson die Intensität von der Extensität ablöst und Schelling dagegen prädisiert, dass alles Qualitative erst an einem Quantitativen zur Erscheinung kommen kann. Vgl. hierzu ebd., S. 14f.

¹⁷¹ Vgl. Geißler: Zeit, S. 136.

¹⁷² Kümmel: Über den Begriff der Zeit, S. 17.

¹⁷³ Geißler: Zeit, S. 136.

2.2.2 Dauernde Zeit in der Literatur: Am Beispiel Goethes und Rilkes

Die Dauer ist erfahrbar als etwas unbeschreiblich Anderes, das sich gegen jene Versuche sperrt, sein Wesen logisch zu verstehen. Man kann „eine solche Dauer nicht mitteilen, weil dies eine qualitative Darstellbarkeit voraussetzt“¹⁷⁴. Das bedeutet, dass sich die Fülle der Dauer nicht durch Intelligenz und Sprache erfassen lasse, dass also die Sprache „nur Hinweise geben und eine Resonanz in der eigenen Seele erwecken“¹⁷⁵ könne. Die Kunst wird hier zu einem Möglichkeitsraum der Verwirklichung von Dauer, insofern die Kunstwerke als Gemachtes in sich die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen tragen, das in ihnen sprachlos spricht. Sind die Kunstwerke dabei Erinnerungsversuche an den Ursprung bzw. an das noch nicht in Erscheinung gebrachte ‚Mögliche‘,¹⁷⁶ berühren solche Kunstwerke das Innerste der Zeit als Dauer, denn die Erscheinung des noch nicht seienden Möglichen – ein entscheidendes Ereignis als Wahrheit des Kunstwerkes – offenbart sich nicht in der „sprungslose[n] Kontinuum geruhiger Entwicklung“ (ÄT 36) der historischen Zeit, sondern nur in der dauernden Zeit des Inneren.

Goethe hat in seinem Gedicht *Dauer im Wechsel* (1806) dazu aufgefordert, in das Leben als Dauer einzudringen und die Kunst als Möglichkeitsraum der Verwirklichung der Dauer aufzufassen. In dem Gedicht wird zunächst die stetige Veränderung aller Dinge beschrieben. Das lyrische Ich wünscht sich, den frühen Segen der grünen Natur festhalten zu können, weiß aber wohl, dass das nicht geht und dass stattdessen alles im Wandel begriffen ist: „Ach! und in demselben Flusse | Schwimmst du nicht zum zweiten Mal“¹⁷⁷. Was sich fortwährend wandelt, sind nicht nur die Dinge der Natur, sondern auch der Mensch selbst. Das lyrische Ich schaut die felsenfest stehende Mauer und die Paläste „mit anderen Augen“¹⁷⁸ an. Seine Lippen, jener Fuß

¹⁷⁴ Kümmel: Über den Begriff der Zeit, S. 17.

¹⁷⁵ Ebd., S. 17f.

¹⁷⁶ Vgl. zur Reflexion über den wesentlichen Zusammenhang der Kunst aus Sehnsucht mit der Erinnerung Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 2003. Adorno geht grundlegend davon aus, dass jedes Kunstwerk die Erinnerungsspur der Mimesis sucht (vgl. ÄT 198). Das Mimetische, die unbegreifliche Affinität, das „allem dinghaften Wesen unvereinbare Moment“ (ÄT 33), steht gegen die Identifikation des Subjekts, durch die die Dinge als Nichtidentisches im Subjektiv aufgehen. Während das Nichtidentische dadurch in der realen Welt unterdrückt wird, steht die Kunst dagegen für das Nichtidentische. Vgl. zum Kunstwerk als „Möglichkeit des Möglichen“ ÄT, S. 197-200. Der zentrale Punkt von Adornos Auffassung der Wahrheit des Kunstwerkes liegt darin, dass das Wahrfahne des Kunstwerkes ein Nichtseiendes sei. In den genuinen Kunstwerken erscheint ein Nichtseiendes, das dem Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes nicht gleich entspricht, jedoch als etwas Wahres in den Kunstwerken entsteht. Hierbei findet das Nichtseiende des Kunstwerkes in der Sehnsucht des Kunstwerkes statt. Dass die Kunstwerke da sind, bedeutet nach Adorno, dass das Nichtseiende wirklich sein könnte. In dieser Hinsicht konstituieren sich die Kunstwerke als „Möglichkeit des Möglichen“ (ÄT 200). Die Erinnerung ermöglicht die Wirklichkeit des Möglichen, das nicht seiend ist, indem sie in ihr das, was ist, und das, was gewesen ist, verbindet.

¹⁷⁷ Johann Wolfgang von Goethe: *Dauer im Wechsel*. In: ders.: *Gedichte*. Hrsg. von Erich Trunz. München 1982, S. 247.

¹⁷⁸ Ebd.

und jene Hand, die sich einmal auf authentische Weise mit irgendetwas beschäftigt hatte, sind verschwunden: „Alles ist ein andres nun. | Und was sich an jener Stelle | Nun mit deinem Namen nennt, | Kam herbei wie eine Welle, | Und so eilt's zum Element“¹⁷⁹. Das Gedicht endet nicht mit dem Gedanken der Flüchtigkeit der Zeit, sondern der Leser wird zur Verwirklichung der Dauer im Wechsel aufgefordert:

Laß den Anfang mit dem Ende | Sich in e i n s zusammenziehn!
Schneller als die Gegenstände | Selber dich vorüberfliehn.¹⁸⁰

Mit dieser Aufforderung geben die Verse zugleich den Hinweis, wie man die Dauer im Wechsel erreichen könne, nämlich, indem man den Anfang mit dem Ende zusammenzieht. In der physikalischen Zeit verfließt alles notwendigerweise vom Anfang zum Ende, vom Leben zum Tod, vom Kind zum Erwachsenen. Dies erscheint als die Irreversibilität der Natur. Die Zeit nähert sich jedoch ihrem Ursprung an, indem sie als Dauer in Erscheinung tritt. In der inneren Dauer koexistieren alle Momente des Lebens, sich wechselseitig durchdringend und über die objektive Zeit hinaus. Dadurch, dass sich der Anfang mit dem Ende und das Leben mit dem Tode in der inneren Dauer verbindet, behält das Leben seine Mannigfaltigkeit und seine Einheit, ohne sich in die teilbaren Augenblicke zerlegen zu lassen.

Insofern die Dauer dem Menschen als Unvergängliches den Sinn und die Fülle des Lebens verspricht, ist sie die ursprüngliche Zeit als Qualität und Intensität, die gegen die Quantität und Extensität der physikalischen Zeit steht. Diese reine Zeit sucht Goethe im dichterischen Dasein des Menschen:

Danke, daß die Gunst der Musen | Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen | Und die Form in deinem Geist.¹⁸¹

Wie Heidegger die Dichter – in seiner Analyse der Gedichte von Hölderlin und Rilke – als diejenigen sieht, die nahe dem „Ursprung wohnen“¹⁸², ist der Dichter auch bei Goethe derjenige, der die Spuren des Ursprünglichen – Unvergänglichen und Göttlichen – im ursprungslosen Zeitalter sucht. Der Mensch als Dichter, der als „ein ernster Geist“¹⁸³ „[i]n lieblicher Bläue“¹⁸⁴

¹⁷⁹ Ebd., S. 248.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Heidegger zitiert am Ende seines *Der Ursprung des Kunstwerkes* die Verse von Hölderlins *Die Wanderung*: „Schwer verläßt | Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort“.

¹⁸³ Friedrich Hölderlin: *In lieblicher Bläue*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Hrsg. von Jochen Schmidt. Bd. 1. Frankfurt/M. 1992, S. 479.

¹⁸⁴ Hölderlin: *In lieblicher Bläue*, S. 479.

des Himmels – des Göttlichen also – nach dem Sinn seines Lebens fragt – „so will ich auch sein?“¹⁸⁵ –, findet den wahren Grund des Daseins in der Dauer: „Voll Verdienst, doch dichterisch, | wohnt der Mensch auf dieser Erde“¹⁸⁶. Die dichterische Dauer bietet dem Menschen einen Ort, damit er auf der Erde nicht bloß ‚vorhanden‘ ist, sondern im eigentlichen Sinne seines Seins nahe am Ursprung ‚wohnen‘ kann.

Nur allein der Mensch | Vermag das Unmögliche: | [...] |
Er kann dem Augenblick | Dauer verleihen.¹⁸⁷

Dem Augenblick Dauer zu verleihen, nämlich die Dauer als eigene Wirklichkeit im Leben wahrzunehmen, heißt ‚unseres Daseins | Kreis‘¹⁸⁸ zu vollziehen. In diesem Kreis treffen Anfang und Ende aufeinander, also mit der Lehre ‚Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben‘¹⁸⁹. Diese Ahnung der Zusammengehörigkeit von Leben und Tod ist eine Grundtatsache für die Auffassung eines Lebens als Dauer im Wechsel.

Dieses Konzept kommt auch bei Rilke zur Geltung, wenn er eine Lobeshymne auf Orpheus singt, der als Symbol der ‚reine[n] Übersteigung‘¹⁹⁰ singend die Grenze zwischen Leben und Tod überschreitet. Der ‚Gesang‘ von Orpheus ist das ‚Dasein‘,¹⁹¹ aber das lyrische Ich stellt uns die Frage: ‚Wann aber *sind* wir?‘¹⁹² Orpheus singt sein Lied, der Mensch jedoch noch nicht:

Nicht sind die Leiden erkannt, | nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt, || ist nicht entschleiert.¹⁹³

Wenn die ‚Liebe‘ der ‚Stoff zum Liede‘ ist,¹⁹⁴ hat der Mensch, der nur an der Oberfläche des Lebens bleibt, sie noch nicht erlernt. Entfernt von der Liebe – im Sinne einer Quelle des Lebens – wollen die Menschen im Glauben an die Vernunft ihre repräsentative Erfindung, die Maschine, besitzen, doch diese bedroht alles Erworbene der Menschen, indem sie sich nicht im Gehorchen,

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Goethe: Das Göttliche. In: ders.: Gedichte. Hrsg. von Erich Trunz. München 1982, S. 148.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Hölderlin: Ebd., S. 481.

¹⁹⁰ Rainer Maria Rilke: Die Sonette an Orpheus. In: ders.: Gedichte 1910 bis 1926. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. 2. Frankfurt/M.; Leipzig 1996, S. 241 (I, 1).

¹⁹¹ Vgl. Rilke: Die Sonette an Orpheus, S. 242 (I, 3): ‚Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes‘.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd., S. 250 (I, 19).

¹⁹⁴ Vgl. Goethe: Römische Elegien. In: ders.: Gedichte. Hrsg. von Erich Trunz. München 1982, S. 166 (XIII): ‚Stoff zum Liede, wo nimmst du ihn her? Ich muß dir ihn geben, | Und den höheren Stil lehret die Liebe dich nur‘.

sondern im Geist zu sein erdreistet.¹⁹⁵ Je schneller der Mensch vorwärts schreitet, umso mehr entfernt er sich vom Wesentlichen. Dabei geht es um die Verlusterfahrung des Menschen, um die „Blicke des Lebens“¹⁹⁶, die für immer verloren sind. „Alles das Eilende | wird schon vorüber sein“¹⁹⁷, doch nur „das Verweilende“¹⁹⁸ – die Dauer – gibt dem Menschen den Sinn seines Lebens:

Wir sind die Treibenden. | Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit | im immer Bleibenden.¹⁹⁹

Auf dem Weg der verlaufenden Zeit geht alles in treibender Eile verloren. Um den Sinn des Lebens wiederzugewinnen, wird vom Menschen gefordert, in den ‚reinen Bezug‘ zur Welt einzutreten, indem er alle Bestandteile des Lebens – in dem „Bleibenden“ bzw. in der Dauer – im Ganzen ahnet.

An diesen beiden Beispielen sollte gezeigt werden, dass die Sehnsucht nach der Dauer nicht in der Wissenschaft artikuliert wird, sondern im Gedicht, im Gesang, der nach dem „Vor-Gesang“ sucht, der „[ü]ber dem Wandel und Gang, | weiter und freier“ währt.²⁰⁰ Das Konzept der inneren Dauer in der Literatur tritt dabei nicht zur Intelligenz als instrumentelle Vernunft, sondern zur Intuition in Beziehung. Während die instrumentelle Vernunft den Gegenstand besitzen will, ist die Intuition, so Bergson, „eine direkte Schau, die sich kaum von dem gesehenen Gegenstand unterscheidet, eine Erkenntnis, die Berührung und sogar Koinzidenz“ (SW 44).²⁰¹ Bergson führt aus: „[D]ie reine Veränderung, die wirkliche Dauer ist etwas Geistiges oder von Geistigkeit Durchdrungenes. Die Intuition ist das, was den Geist, die Dauer, die reine Veränderung erfaßt“ (SW 45). Die in der Literatur gestellte Frage, die sich auf

¹⁹⁵ Vgl. Rilke: Die Sonette an Orpheus, S. 261 (II, 10): „Alles Erworben bedroht die Maschine, solange | sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein“.

¹⁹⁶ Ebd., S. 257 (II, 2).

¹⁹⁷ Ebd., S. 251 (I, 22).

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 250 (I, 19): „Über dem Wandel und Gang, | weiter und freier, | währt noch dein Vor-Gesang, | Gott mie der Leier“.

²⁰¹ Vgl. zum Unterschied zwischen Intelligenz und Intuition SW, S. 42-48: „Die Intelligenz hat es für gewöhnlich nur mit Dingen zu tun und versteht darunter etwas Statisches und macht aus der Veränderung ein Akzidenz, das sich den Dingen als etwas Äußerliches noch hinzufügt. Für die Intuition ist die Veränderung das Wesentliche: was das Ding angeht, wie es der Verstand auffaßt, so ist es nur ein Querschnitt im Fluß des Werdens, den unser Geist als Ersatz für das Ganze genommen hat. Der Gedanke stellt sich gewöhnlich das Neue vor als eine neue Anordnung von vorher existierenden Bestandteilen, für ihn geht nichts verloren, entsteht aber auch nichts Neues. Intuition, mit einer Dauer verbunden, bedeutet inneres Wachstum, sie gewahrt in ihr eine ununterbrochene Kontinuität von unvorhersehbarer Neuheit, sie sieht, sie weiß, daß der Geist über sich selbst hinaus zu wachsen vermag, daß die wahre Geistigkeit gerade darin besteht, und daß die vom Geist durchdrungene Wirklichkeit Schöpfung ist“ (SW 46f.).

die wirkliche Dauer bezieht, beschäftigt sich nicht mit der Oberfläche der Welt, sondern mit dem tiefsten Wesen der Welt. Das entspricht grundlegend der Frage darüber, „was die Welt | im Innersten zusammenhält“²⁰², die nicht durch Wissen geklärt werden kann, wie Faust beklagt, der in den Wissenschaften bewandert ist.²⁰³ Der Grund seines Zweifels beruht auf der Tatsache, dass er das Wesen der Welt, die „Kräfte der Natur“²⁰⁴ – die „wirkende Natur“²⁰⁵ – durch Intelligenz nicht erkennen kann.

Dabei gilt zu beachten, dass das endgültige Wissen, auf das Faust abzielt, zum Göttlichen gezählt wird, das der Mensch nicht zu erkennen vermag; dennoch wird es ihm gelingen, die Unverborgenheit der Welt im ‚Augenblick‘ zu erfahren. Für Faust ist das Göttliche als der „Allumfasser“²⁰⁶ und der „Allerhalter“²⁰⁷ das, was sich als ewiges Geheimnis durch die Fülle des Gefühls erfahren lässt:

Und webt in ewigem Geheimnis | Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll davon dein Herz, so groß es ist, | Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn es dann, wie du willst, | Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!²⁰⁸

Die Wahrheit – das Göttliche, das Glück und die Liebe – bewegt sich „unsichtbar“ und „sichtbar“ neben dem Menschen. Diese Vorstellung bringt die Ereignishaftigkeit der Wahrheit – also das ‚Geschehen der Wahrheit‘ im Heidegger’schen Sinne – in Erinnerung. Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-Wahrheit, wenn sie dem Seienden ihr Wesen offenbart (Wahrheit, Unverborgenheit) und verbergend verweigert (Un-Wahrheit, Verborgenheit).²⁰⁹ Die „Augenblicklichkeit als ontologischer Status [...] offenbart sich also erst den ‚beharrlichen Augen‘²¹⁰ – nicht jedem Auge und nicht dem Auge jedermanns zu jeder beliebigen Zeit“²¹¹. Die Wahrheit, die Faust erreichen will, wird im intensivierten Augenblick der Fülle des Lebens verwirklicht, solange er danach strebt. Er sucht die innerste Erkenntnis der Welt und damit den

²⁰² Goethe: Faust. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburger Ausgabe. Bd. III. München 1981, S. 20 (V. 383f.).

²⁰³ Vgl. ebd., (V. 354ff.): „Habe nun, ach! Philosophie, | Juristerei und Medizin, | Und leider auch Theologie |
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. | Da steh' ich nun, ich armer Tor, | Und bin so klug als wie zuvor! | [...] |
Und sehe, daß wir nichts wissen können! | Das will mir schier das Herz verbrennen“.

²⁰⁴ Ebd., S. 22 (V. 438).

²⁰⁵ Ebd., (V. 441).

²⁰⁶ Ebd., S. 109 (V. 3437).

²⁰⁷ Ebd., (V. 3438).

²⁰⁸ Ebd., S. 110 (V. 3449ff.).

²⁰⁹ Vgl. UK, S. 41f.

²¹⁰ ÄT, S. 17. Das vervollständigte Zitat lautet: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart“.

²¹¹ Wolfhart Henckmann: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“. Versuch, eine These Adornos zu verstehen. In: Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt 1984, S. 77-92, hier S. 79.

„schönen‘ Augenblick: „Werde‘ ich zum Augenblicke sagen: | Verweile doch! du bist so schön!
| Dann magst du mich in Fesseln schlagen, | Dann will ich gern zu Grunde gehn!“²¹². Faust, der von der Leere des Wissens betroffen ist, schließt, um dieser Leere Abhilfe zu schaffen, bekanntlich einen Pakt mit Mephistopheles, indem er von großartigen Taten träumt, welche ihn aus der Gebundenheit der vergänglichen Zeit entkommen lassen.²¹³ Der Wunsch nach einem schönen Augenblick, den er angesichts der unerträglichen Leere des Vergänglichen hegt, steht hier für nichts anderes als für den Wunsch nach einer besonderen Zeit, in welcher er den Sinn seines Lebens in der Welt wahrhaft erfahren kann. Auch wenn diese Zeiterfahrung nur einen Augenblick lang andauern sollte, fürchtet er nicht, die Zeit, die nichts anderes als sein Leben selbst ist, anzuhalten und in den Tod zu gehen, solange er dem schönen Augenblick einmal im Leben begegnen kann. Sobald Faust mit seinen erblindeten Augen eine schöne Aussicht ahnt, stellt er die Zeit im ‚schönen‘ Augenblick still und dem Augenblick wird dadurch die Dauer verliehen. Obwohl seine Strebsamkeit nach großen Taten dazu führt, dass er sich als „ein Geist für tausend Hände“²¹⁴ in die faustische ökonomische Welt verrennt,²¹⁵ rettet Gott ihn insofern, als er mit der Sehnsucht nach dem Ursprünglichen den schönen Augenblick angestrebte.

Faust versucht ursprünglich das Göttliche in der Dauer – im dauernden Augenblick – zu erfahren und schließlich das Geheimnis der „Kräfte der Natur“ zu erkennen. Dieser schöne Augenblick lässt sich dem Gedicht *Die Sonette an Orpheus* (II, 13) von Rilke zufolge insbesondere in der Natur als „unsägliche[] Summen“ wiederfinden:

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.²¹⁶

In der „Natur“, in der alle Dinge in Beziehung zueinander stehen, sind Zahl und Abzählung kraftlos. In ihr als offenem Ort des Seins sind alle Dinge in Ganzheit zusammengesetzt, sodass

²¹² Goethe: Faust, S. 57 (V. 1699ff).

²¹³ Vgl. zur Bedeutung der Wette in Faust etwa Meyerhoff: *Time in Literature*, S. 69-72. Meyerhoff sieht die Wette als eine Prüfung der Zeit. Eine Reihe von der kreativen Tätigkeit von Faust wehrt sich gegen die Negativität der Zeit bzw. die Zeit, die zum Tod und Nichts läuft: „It [d. i. The Pursuit, or the pleasure of pursuit] enables the individual to live within the dimension of a permanent „now“, without past or future. Thus it is not the „moment“ which is rejected by the Faustian man; on the contrary, he lives in and for the moment“ (ebd., S. 70).

²¹⁴ Goethe: Faust, S. 346 (V. 11510).

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 344 (V. 11442): „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt“. Zum faustischen Prinzip als „inhumane Wirtschaft der bürgerlichen Welt“ siehe: Karl Heinrich Hucke: *Der still-gestellte Augenblick. Goethes „Faust. Eine Tragödie“ (1808)*. In: Veronika Jüttemann (Hrsg.): *Ewige Augenblicke. Eine interdisziplinäre Annäherung an das Phänomen Zeit*. Münster; New York; München; Berlin 2008, S. 212-229; hier vgl. S. 214-217.

²¹⁶ Rilke: *Die Sonette an Orpheus*, S. 264 (II, 13).

diese „unsäglichen Summen“ unzählbar erscheinen. Um zu diesem offenen Ort des Seins in ‚reinen‘ Bezug treten zu können, muss der Mensch sich selbst zur Ganzheit der Natur zählen, indem er aufhört, ihr Geheimnis durch seine Intelligenz messen und zählen zu wollen. Diese Aufforderung entspricht also einer Mahnung zur ‚Umkehr‘. Die Welt, die auf eine Zahl reduziert wird, entspricht einer „dürftige[n] Zeit“²¹⁷, in der die Menschen „im Eigentum ihres Wesens“²¹⁸ nicht wohnen können. Die Annahme, Dauer als ursprüngliche Zeit wahrzunehmen, gründet auf dieser Umkehr zu „den unsäglichen Summen“, welche ihrerseits aus der Frage nach dem Sinn des Seins erfolgen, „wenn wir das Sein des Seienden denken“ (UK 24). Zusammenfassend ergibt sich hieraus also der Ratschlag für den Menschen, den Schlüssel zur Selbsterkenntnis bzw. zur Sinnstiftung des Lebens nicht in einem gewaltsamen Zugriff auf die Dinge, sondern vielmehr in ihrem geheimnisvollen Wesen zu suchen. Darauf bezieht sich auch Fausts Grundfrage, wenn er wissen will, was die Welt im Innersten zusammenhält. Zielt diese Frage angesichts der Sinnleere des Seins auf die Erkenntnis bzw. die ‚wahre‘ Erfahrung des Wesentlichen ab, so offenbart sich diese Erkenntnis mit Rilke erst dem, der die innere Dauer erreicht: „Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung; | und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne, | das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“²¹⁹. Nur im ‚reinen‘ Bezug bzw. in der inneren Dauer, in welcher der Anfang und das Ende zusammengehören, kann die geheimnisvolle Quelle des Wesens erschlossen und das Erkennen endlich im Innersten erkannt werden. Der Weg zum Wesen der Dinge liegt also im Inneren, wie auch Schopenhauer bemerkt: „[V]on außen [ist] dem Wesen der Dinge nimmermehr beizukommen: [...] Man gleicht Einem, der um ein Schloß herumgeht, vergeblich einen Eingang suchend und einstweilen die Fassaden skitzierend (sic!)“²²⁰. Dabei geht es nicht um die gewaltsame Identifikation, die das Subjekt auf die Dinge ausübt, sondern um das Versinken des Subjekts in den Dingen. In diesem Zusammenhang wird im nächsten Kapitel von dem ästhetischen Bewusstseinszustand der Zeitlosigkeit bzw. von dem kontemplativen Zustand des Bewusstseins im Augenblick ausgegangen, worin sich die innere Dauer konzentriert.

²¹⁷ Heidegger: Wozu Dichter, S. 270.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Rilke: Die Sonette an Orpheus, S. 263 (II, 12).

²²⁰ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1. Züricher Ausgabe 1977, S. 142 (§17).

2.3 Erkenntnis und Zeit: Ästhetischer Augenblick

2.3.1 Entzeitlichung und Zeitlosigkeit: Erkenntnis des Sinns

Die Vorstellung einer fortschreitenden Zeit ist die vorherrschende Vorstellung in der modernen Gesellschaft. Aus der Perspektive dieser Zeitvorstellung, nach der die Zeit in eine Richtung vorwärts läuft, scheinen viele Dinge in der Flüchtigkeit verloren zu gehen und dem Tod zuzustreben, um im Nichts zu verschwinden. Ähnlich wie das Gewesene als etwas der Vergangenheit Angehöriges in der temporalen Linearität bereits verschwunden ist, geht der Begriff Chronos, der die quantitative, messbare Zeit bezeichnet, auf die zerstörende Grausamkeit des gleichnamigen Gottes der Zeit zurück, der in der griechischen Mythologie seine Kinder verschlungen hat. Nach Hans Meyerhoff gibt es zwei verschiedene Arten, in denen man Zeit erfährt; eine positive und eine negative.²²¹ Die Vorstellung, dass die Zeit eine vernichtende Vergänglichkeit sei, beruht auf einem negativen Konzept von Zeit. Bergson, der den physikalischen und verräumlichten Zeitbegriff kritisiert, vertritt dagegen die Ansicht, dass das Subjekt die Dauer als ursprüngliche Zeit erfahren kann, welche sich von einer bloßen Kontinuität einzelner Zeitpunkte unterscheidet. Dieser Auffassung nach ist Zeit als Veränderung nicht nur einfach etwas Zerfließendes, sondern auch etwas Werdendes. Dies stellt ein positives Zeitkonzept dar, das einen inneren bzw. psychologischen Anstoß gibt und den Menschen veranlasst, etwas Sinnvolles im Vergänglichen zu finden.

Es mag scheinen, als sei in der Vergänglichkeit der Zeit keine Aufbewahrung des Dauernden möglich, doch die Vergänglichkeit kann nicht nur als etwas Negatives, als unüberwindbare Leere, aufgefasst werden. Thomas Mann z. B. fasst sie als „Seele des Seins“ auf, welche allem Leben Schöpferkraft und Wert verleiht. Nach Thomas Mann vermag die Kraft der Vergänglichkeit, Zeit und Sinn des Seins zu schaffen:

Sie werden überrascht sein, mich auf Ihre Frage, woran ich glaube oder was ich am höchsten stelle, antworten zu hören: es ist die Vergänglichkeit. – Aber die Vergänglichkeit ist etwas sehr Trauriges, werden Sie antworten. – Nein, erwidere ich, sie ist die Seele des Seins, sie ist das, was allem Leben Wert, Würde und Interesse verleiht, denn sie schafft Zeit, – und Zeit ist, wenigstens potentiell, die höchste, nutzbarste Gabe, in ihrem Wesen verwandt, ja identisch, mit allem Schöpferischen und Tätigen, aller Regsamkeit, allem Wollen und Streben, zum Höheren und Besseren. Wo nicht Vergänglichkeit ist, nicht Anfang, nicht Ende, Geburt und Tod, da ist keine Zeit, – und Zeitlosigkeit ist das stehende Nichts.²²²

Anstatt die Vergänglichkeit zu leugnen, findet Thomas Mann in ihr eine Möglichkeit zur

²²¹ Vgl. Meyerhoff: *Time in Literature*, S. 67-73; hier S. 67.

²²² Thomas Mann: *Essays*, Bd. 6. *Meine Zeit 1945-1955*. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/M. 1997, S. 219.

Entstehung von Schöpferischem und Sinnvollem. „Wo nicht Vergänglichkeit ist, [...] da ist keine Zeit“, und wo nicht Veränderung ist, da gibt es bei Thomas Mann keine Schöpfung. Das Dauerhafte als Schöpfung findet sich nicht in der ewig anhaltenden Dauer, sondern im ewigen Wandel; ebenso findet sich die Sinnhaftigkeit als unvergänglich Bleibendes nicht im „stillstehenden Nichts“, sondern im Vergänglichen.²²³ Das Subjekt als zeitliches Dasein kann nicht aus der Vergänglichkeit der vorgegebenen Zeit heraustreten, aber nicht umhin sich nach dem Unvergänglichen im Vergänglichen zu sehnen. Das Subjekt sehnt sich in der Vergänglichkeit der objektiven Zeit nach einer dauerhaften Zeiterfahrung. Diese Dauerhaftigkeit wird vor allem in der Besonderheit der subjektiven Zeit verwirklicht. Während in den vorigen Kapiteln die Bedeutung der subjektiven und dauernden Zeit im Vergleich zur objektiven und alltäglichen Zeit in einer existenziellen Hinsicht betrachtet wurde, beschäftigt sich dieses Kapitel im Kontext der subjektiven Zeiterfahrung der Dauer mit der Konstitution von Sinn in einem ästhetischen Bewusstseinszustand, der insbesondere in der Zeitform des Augenblicks verwirklicht wird.

Einen sinnvollen Ansatz für den Konnex zwischen der besonderen Erfahrung des Sinns und der Zeitform des Augenblicks findet die vorliegende Arbeit in Goethes Drama *Faust*, in dem das unablässige Streben nach dem Sinn des Lebens und dessen Erfüllung im ‚schönen‘ Augenblick dargestellt wird. Im *Faust* wird der Kontrast der beiden gegensätzlichen Qualitäten der Zeit, nämlich die Zeit als Schöpfungskraft und als Nichtigkeit, beispielhaft veranschaulicht, wobei das eine das andere nicht vollkommen ausschließt. Faust klagt über die Vergänglichkeit und Sinnleere, weil er durch die Wissenschaft, der er sich verschrieben hat, das Geheimnis der schöpferischen Wirkung der Natur nicht erreichen kann: „Welch Schauspiel! Aber ach! Ein Schauspiel nur! | Wo fass’ ich dich, unendliche Natur?“²²⁴. Demgegenüber negiert Mephistopheles als ein „Geist, der stets verneint“²²⁵, alle schöpferische Wirkung der Welt: „[A]lles, was entsteht, | Ist wert, daß es zugrunde geht: | Darum besser wär’s, daß nichts entstünde“²²⁶, wobei Goethe allerdings erläutert, dass die Tätigkeit von Mephistopheles nicht zum ‚Dämonischen‘ gehöre, weil „er ein viel zu negatives Wesen sei, während das Dämonische

²²³ Hier ist auch das Konzept der Dauer als Schöpfung bei Bergson zu bemerken: „Je tiefer ins Wesen der Zeit wir eindringen, desto tiefer begreifen wir, daß Dauer Erfindung, Schöpfung von Formen bedeutet, ununterbrochenes Hervortreiben von absolut Neuem“ (SW 17). Wie die aktive Eindringung ins Wesen der Zeit bei Bergson vom Menschen gefordert wird, um die Dauer zu vollziehen und sie endlich im Leben zu erfahren, ist die positive Tatkraft des Menschen für Sinnstiftung des Lebens bei der Äußerung von Thomas Mann auch von Bedeutung.

²²⁴ Goethe: *Faust*, S. 22 (V. 454f.).

²²⁵ Ebd., S. 47 (V. 1338).

²²⁶ Ebd., (V. 1339ff.).

sich in einer durchaus positiven Tatkraft äußert²²⁷. Faust versucht aber zugleich durch positive Tatkraft, in der Vergänglichkeit einen „Raum zu großen Taten“²²⁸ zu finden, um etwas „Erstaunenswürdiges“²²⁹ zu vollbringen, was er in seinem Leben noch nicht erfahren konnte. Dieses ‚Erstaunenswürdiges‘ – das Faust am Ende durch die Trockenlegung der Strandgebiete zu erreichen sucht – wäre etwas, das überdauern kann. Die Erfahrung dieses ‚Unerhörten‘ wird also im ‚schönen‘ Augenblick verwirklicht, wenn Faust aufgrund seines Verlangens nach dem Unvergänglichen und Sinnvollen etwas ‚Erstaunenswürdiges‘ vollbringen will. Während das „Tiefste“²³⁰ der Welt, wo weder Raum noch Zeit herrschen, für Mephistopheles nur eine „ewig leere[] Ferne“²³¹ ist, zu der „[k]ein Weg“²³² existiert, vertritt Faust eine völlig andere Ansicht: „In deinem Nichts hoff’ ich das All zu finden“²³³. Sobald er schließlich dem „Nichts“ gegenüber den Sinn – „das All“ – in seinem Leben ahnt, billigt er den Tod und die Zeit des Alltags steht still, um im ‚schönen‘ Augenblick – in einer ‚erfüllten‘ Zeit – ewig zu verweilen.

Hier ist festzuhalten, dass es letztendlich um nichts anderes als die Erkenntnis des Sinns bzw. um den Augenblick geht, in dem man etwas Sinnvolles erfährt. Kernpunkt ist damit die Erfahrung des Sinns angesichts der Verlusterfahrung in der alltäglichen Zeit. Dieser ‚Augenblick‘ berührt den Begriff Kairos, welcher einen günstigen Zeitpunkt bezeichnet, in dem etwas Sinnvolles erschaffen wird. Wenn sich die Zeit des Chronos als die horizontale Linie der alltäglichen Zeit bestimmen lässt, kann die Zeit des Kairos als eine subjektive und vertikale Zeit bestimmt werden, die aus der Linearität der objektiven Zeit augenblicklich ausbricht. Kairos bezieht sich dabei auf ein plötzliches und ereignishaftes Moment, in dem ein ‚Sinn‘ erkannt wird, was einmalig ist und nie wiederkehrt. Deshalb scheint die Definition von Kairos als „unendlicher Punkt in der Zeit; das Plenum innerhalb eines Punkts“²³⁴ angemessen zu sein. Im „unendliche[n] Punkt in der Zeit“ wird die Ewigkeit als ‚zeitloser Punkt des Augenblicks‘ verwirklicht und die ewige Kontinuität der quantitativen Zeit still gestellt.

Dabei verbindet sich die Zeitform des Augenblicks mit der entscheidenden Erfahrung des Sinns, nämlich mit der subjektiven Zeit der Erfüllung. Aufgrund dieser Auffassung ist es nötig,

²²⁷ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Fritz Bergemann. Wiesbaden 1981, S. 438f.

²²⁸ Goethe: Faust, S. 308 (V. 10182).

²²⁹ Ebd., (V. 10183).

²³⁰ Ebd., S. 191 (V. 6220).

²³¹ Ebd., S. 192 (V. 6246).

²³² Ebd., S. 191 (V. 6223).

²³³ Ebd., S. 192 (V. 6256).

²³⁴ Jeff Roberts: Kairos, Chronos and Chaos. In: The Group-Analytic Society (London). Vol. 36. No. 2 (2003), S. 202-217, hier S. 203: „an infinite point in time; a plenum within a point“.

auf die ästhetische Qualität des Augenblicks in der modernen Literatur näher einzugehen. In der Literatur vor allem seit Ende des 18. Jahrhunderts ist „die Vorherrschaft des absoluten Präsens“ (AP 164) – die Zeitlosigkeit der absoluten Gegenwart im Augenblick – ablesbar. Beispiele wären die Erfahrung der Epiphanie, in der die Gottheit erscheint, oder in dem Erfüllungs- und Glücksmoment, der durch eine ‚unfreiwillige‘ Erinnerung eintritt. Adorno, der das augenblickliche Moment der Kunstwerke als deren ursprüngliche Seinsart betrachtet, ist der Ansicht, dass das „Beredete der Natur“ (ÄT 109), das dem unbegrifflichen Gehalt der Wahrheit des Kunstwerkes entspricht, „nur im temps durée ganz wahrnehmbar [ist], dessen Konzeption bei Bergson wohl von der künstlerischen Erfahrung sich herleitet“ (ebd.) und die „Dauer des Vergänglichen“ (ÄT 131) sich „im Erscheinen als einem Momentanen“ (ebd.) konzentriert. Daraus ergibt sich die Frage, weshalb und wie die Dauer im Zeitmaß des Augenblicks verwirklicht wird. Weshalb wird die Erkenntnis des Sinns gerade im Augenblick möglich?

Dabei ist zu beachten, dass die Zeitform des Augenblicks – die ‚absolute Gegenwart‘ im zeitlosen Bewusstseinszustand – nicht als ein verräumlichter Punkt in der objektiven historischen Zeit besteht, sondern als etwas innerlich Erfahrenes in der enträumlichten und entzeitlichten Welt. Die zeitliche Qualität des Augenblicks weist hierbei seine Präferenz nicht für das Historische, sondern für das Ästhetische auf. Karl H. Bohrer, der den „ästhetische[n] Bewußtseinszustand der Zeitlosigkeit“ (AP 156) als sinnfälliges Phänomen der modernen Literatur untersucht, erklärt, dass die Lieblingskategorien der philosophischen und historischen Wissenschaften, Kategorien wie Geschichte, Geschichtlichkeit und Zukunft, innerhalb einer neueren Ästhetik an Bedeutung verlieren.²³⁵ Bohrer sieht in der Strömung der neueren deutschen Philosophie seit 1800 – insbesondere bei Hegel und Schiller – eine „gewalttätige“ Vorliebe für die teleologische Zeit, die „eine auf Zukunft hin perspektivierte Gegenwart“ (AP 145) ist. Während Hegel „den objektiven Stand der Geschichte, den Prozeß des Geistes zu sich selbst, zum Richter der künstlerischen Produktion“ (ebd.) machte, redet man, so Bohrer, „über das Literarische, die Kunst nicht mehr vornehmlich in Begriffen der historischen Zeit“ (AP 148). Dies bedeutet, dass die neuere Ästhetik ihre Aufgabe vor allem in der Dekonstruktion der geschichtlichen Zeit findet.

Bohrer spricht von einem Prozess der ‚Entzeitlichung‘ in der Literatur im Zeitraum

²³⁵ Vgl. AP, S. 147f.

zwischen 1800 und 1830/40 – bei Schlegel, Kleist, Heine und Büchner –²³⁶ und von der Vorherrschaft des ästhetischen Bewusstseins bzw. des kontemplativen Zustandes in „der unter dem Gesetz des absoluten Präsens stehenden“ (AP 159) modernen Literatur.²³⁷ Weil das Individuum, das in der teleologischen Zeit den Schritt der Entwicklung verfolgt, spürt, dass es im Grunde von der Welt und von sich selbst entfremdet ist, wendet es seinen Blick von der Oberfläche der Außenwelt zum ästhetischen Bewusstseinszustand der Innenwelt. Unterstellt wird damit, dass ein Zufälliges und Ereignishaftes erst mit der ‚Entzeitlichung der Zeit‘ als etwas Sinnvolles in Bezug auf die ‚wahre‘ Erfahrung auftreten könne. Bohrer diagnostiziert diese Tendenz der Entzeitlichung vornehmlich in Tiecks frühromantischer Novelle *Der blonde Eckbert* (1797), genauer in dem Lied *Waldeinsamkeit*: „Waldeinsamkeit, | Die mich erfreut, | So morgen wie heut | In ew’iger Zeit, | O wie mich freut | Waldeinsamkeit“. Dieses Lied deutet „die Stimmung eines Aus-der-Zeit-Herausfallens“ (AP 153) an.²³⁸

Das »morgen wie heut« ist als Zeitdifferenz nicht mehr erkennbar, es ist einer anderen Zeit, der »Ewigkeit« unterstellt. »Ewigkeit« meint hier [...] Zeitlosigkeit, kein Absehen von Anfang und Ende im Sinne eines neuen »Unendlichkeit«-Begriffs. Das Wort »Waldeinsamkeit« enthält diese Zeit-Aufhebung zugunsten einer Versetzung realer Geschehnisabläufe in das fortwährende Präsens einer imaginativen Stimmung. (AP 153f.)

Bohrer spricht von einer imaginativen Stimmung des Bewusstseins und hält fest, dass das Romantisch-Wunderbare – das Rätselhafte und das Schreckliche – erstmalig im Zeichen der Zeitlosigkeit dargestellt werde.²³⁹ Früher als Tieck beschreibt Rousseau in *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* (1782) „das Glück reiner kontemplativer Zuständigkeit, [...] eines längeren, aber nicht zeitlich meßbaren Augenblicks“ (AP 159). In einem kontemplativen Zustand, „wo das Gegenwärtige immer fort dauert, [...] ohne irgendeine Spur von

²³⁶ Vgl. dazu ebd., S. 148-152: Bei Friedrich Schlegel zeigt sich wohl das zunehmende „Interesse an ästhetischen Phänomenen“ dadurch, dass er in seinen Werken die gegenteleologische Kategorie wie „Zufall“ und „günstiges Moment“ auftreten läßt. Dazu wird der Begriff der „Revolution“ von dessen politischer Bedeutung entfernt und stattdessen ‚als ‚Ereignis‘-Metapher‘ dargestellt. Auch bei Heinrich von Kleist entwickelt sich die Idee der Revolution in Bezug auf die „plötzliche Ereignishaftigkeit“. In den Werken von Heinrich Heine „werden politisch-historische Daten in romantische Topoi verwandelt“, obwohl sich im 19. Jahrhunderts das historische Denken durchgesetzt hat. Die ästhetische Struktur des Dramas von Georg Büchner distanziert sich von den „sozialpolitische[n] Interessenlagen und Kategorien der Selbsterhaltung“ und bezieht sich auf die „Selbstreferenz einer kontemplativen Sprache“.

²³⁷ Als repräsentative Romanciers der klassischen Moderne führt Bohrer Virginia Woolf, Robert Musil, Samuel Beckett und Franz Kafka auf.

²³⁸ Folgende Analyse über die Entzeitlichung und das ästhetische Bewusstsein des kontemplativen Zustandes bei Tieck, Rousseau und Virginia Woolf stammt von Bohrer. (Tieck: AP, S. 153f., Rousseau: S. 159f., Woolf: S. 160f.)

²³⁹ Vgl. AP, S. 153.

Aufeinanderfolge [merken zu lassen]²⁴⁰, in einem kontemplativen Augenblick, d. h. in einer „absolute[n] präsentische[n] Dauer, ohne Vergangenheit, ohne Zukunft“ (AP 160), ruht man sich ganz aus und genießt, so Rousseau, „nichts, das außer uns selbst wäre“, nichts anderes als „sich selbst und sein eigenes Dasein“.²⁴¹ Dieser kontemplative Zustand des Bewusstseins konstituiert sich durch einen qualitativen Sprung der Zeit, nämlich durch den abrupten Ausbruch aus der quantitativen Zeit.

Hierbei gilt es zu beachten, dass sich die beiden Zeitformen – die im Alltag verräumlichte Zeit und die im Inneren entzeitlichte Dauer – durch ihre Art der Erkenntnis unterscheiden. Schopenhauer, der ein wichtiger Vorläufer der Theorien über den kontemplativen Zustand ist, betrachtet die Kunst vor allem als eine Erkenntnisart bzw. Betrachtungsart der Dinge, die vom Satz des Grundes unabhängig ist und im Gegensatz zu der Betrachtung steht, welche der Weg der Wissenschaft ist.²⁴² Schopenhauer zufolge liegt der einzige Ursprung der Kunst in der Erkenntnis der Ideen und das einzige Ziel der Kunst ist die Mitteilung dieser Erkenntnis, deren Objekt „das keinem Wechsel Unterworfenen und [...] die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objektivität des Dinges an sich“ – „das Wesentliche und Bleibende“ – sind.²⁴³

Während die Wissenschaft [...] bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird, und nie ein letztes Ziel [...] finden kann, [...] so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strohme des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Stroh ein verschwindend kleiner Theil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Aequivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: [...] das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt.²⁴⁴

Dadurch, dass das einzelne Objekt in reiner Kontemplation als „Repräsentant des Ganzen“ und „Vielen“ in der zeitlosen Unendlichkeit verbleibt, erreicht das Subjekt die ‚wahre‘ Erkenntnis der Ideen. Der Begriff des Ganzen entspricht dem ‚Mimetischen‘, das Adorno in der *Ästhetischen Theorie* (1970) das „allem dinghaften Wesen unvereinbare Moment“ (ÄT 33), also das ungegenständliche Moment nennt. In diesem Zusammenhang verbindet sich der kontemplative Zustand mit der Objektivität des Geistes, d. h. in der reinen Kontemplation hört das Subjekt auf, seinen Willen auf das Objekt zu projizieren und geht im Objekt ganz auf. Wird das Objekt in der Wirklichkeit des Alltags durch die Vernunft des Subjekts dem

²⁴⁰ Jean-Jacques Rousseau: Schriften. Hrsg. von Henning Ritter. Bd. 2. München 1978, S. 699.

²⁴¹ Rousseau: Schriften, S. 699.

²⁴² Vgl. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1, S. 239 (§36).

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Ebd.

„Identischen“ untergeordnet, so wird es im kontemplativen Zustand des Augenblicks als Ganzes und Anderes – mimetisch, in all seiner Nicht-Gleichheit – aufbewahrt. Zu der Erkenntnis solcher „Ideen“, nämlich der „Objektivität des Dinges an sich“, gelangt man durch die Betrachtungsart der Kunst, aber nicht durch die der Wissenschaft:

Diese letztere Art der Betrachtung ist einer unendlichen, horizontal laufenden Linie zu vergleichen; die erstere aber der sie in jedem beliebigen Punkte schneidenden senkrechten. Die dem Satz vom Grunde nachgehende ist die vernünftige Betrachtungsart, welche [...] in der Wissenschaft, allein gilt und hilft: die vom Inhalt jenes Satzes wegsehende ist die geniale Betrachtungsart, welche in der Kunst allein gilt und hilft.²⁴⁵

Die künstlerische Erkenntnisweise steht der plötzlichen, zeitlosen Erfahrung des Sinns, die von der vergegenständlichenden Ordnung des Alltags abschweift, am nächsten. Bei dem „kontemplative[n] Stillstehen außerhalb der normalen Zeiterfahrung“ „handelt [es] sich um solche seltenen Augenblicke, die aus dem Strom der konventionellen Augenblicke herausragen“ (AP 160). Virginia Woolf, eine der wichtigsten Romanciers der klassischen Moderne, beschreibt den „Modus einer Ekstase für einen Moment lang, in dem das konventionelle Ich-Bewußtsein (Selbstgefühl) ausgeschaltet ist“ (ebd.), als „Moments of Being“: „Diese vereinzelt Seinsmomente waren jedoch in viele Momente des Nichtseins eingebettet“ (AP 161f.). Man begegnet dem Moment des Seins durch den Ausbruch aus jener horizontalen Kontinuität unzähliger Momente des Nichtseins. Da dieser Moment des Seins so plötzlich eintritt, bringt er ein überwältigendes Gefühl des Schauders mit sich; der Künstler hat nach Woolf das „Ganze“²⁴⁶ der Welt in solchen Momenten des Schocks zu erfassen.²⁴⁷ Der kontemplative Zustand des Bewusstseins bezieht sich auf der metaphysischen Ebene auf die Erkenntnis des Ganzen bzw. der Ideen und des Seins, dies weist auf das Verlangen des genialen Subjekts nach etwas Höherem und Neuem hin:

[W]elcher frei gewordene Überschuß der Erkenntniß, jetzt zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt wird. – Daraus erklärt sich die Lebhaftigkeit bis zur Unruhe in genialen Individuen, indem die Gegenwart ihnen selten genügen kann, weil sie ihr Bewußtsein nicht ausfüllt: dieses gibt ihnen jene rastlose Strebsamkeit, jenes unaufhörliche Suchen neuer und der Betrachtung würdiger Objekte [...].²⁴⁸

Das geniale Individuum verlangt, das, was sich in der unendlich verfließenden Zeit nicht erfüllt,

²⁴⁵ Ebd., S. 239f. (§36).

²⁴⁶ Virginia Woolf: Augenblicke. Skizzierte Erinnerung. Frankfurt/M. 1981, S. 99. Zit. nach: AP, S. 161.

²⁴⁷ Vgl. AP, S. 161.

²⁴⁸ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1, S. 240 (§36).

im ästhetischen Bewusstsein zu vollziehen. Nach Schopenhauer ist Genialität nichts anderes als die „Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren, [...] um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrig zu bleiben“²⁴⁹. Das Subjekt als „klares Weltauge“ erkennt das Wesentliche in der inneren Kontemplation, weil das Wesentliche der Dinge von außen her nicht erfassbar ist. „Die letzten und wichtigsten Aufschlüsse über das Wesen der Dinge [können] allein aus dem Selbstbewußtseyn geschöpft werden“, weil der Mensch „die letzten Geheimnisse [...] in seinem Innern“ trägt.²⁵⁰ Daher kann man nur in seinem Inneren „den Schlüssel zum Rätsel der Welt zu finden und das Wesen aller Dinge an Einem Faden zu erfassen hoffen“.²⁵¹

2.3.2 Plötzlichkeit: Erkenntnis des Schönen

Was heißt aber „das Wesentliche und Bleibende“²⁵², welches die ‚Ideen‘ sind, die durch innere Kontemplation bzw. Anschauung in der „vollkommenste[n] Objektivität [...] des Geistes“²⁵³ verwirklicht werden? In Bezug auf diese Frage versucht dieses Kapitel, das Wesentliche und Dauernde, das im zeitlosen Augenblick erfasst wird, insbesondere durch die Idee der ‚Schönheit‘ zu betrachten. Dies bedeutet, dass das Wesen der ästhetischen Erfahrung, die sich durch Vernunft nicht erfassen lässt, unter den Begriff der Schönheit subsumiert werden kann. Hierbei ist es sinnvoll zu berücksichtigen, dass die Idee der Schönheit bzw. die Schönheit der Kunstwerke mit der Nachahmung des Ungegenständlichen und Unbestimmten eng verknüpft ist. Paul Valéry z. B. definiert das Schöne folgendermaßen: „Das Schöne fordert vielleicht die servile Nachahmung dessen, was in den Dingen undefinierbar ist“²⁵⁴.

Die Idee der Schönheit berührt in diesem Kontext das unberührbare Wesen der ‚Natur‘, beispielsweise mit der Natur als Hervorgebrachtes, mit dem Naturschönen, mit der schöpferischen Wirkung der Natur, mit Gefühlen, die die Natur erweckt, mit der rätselhaften Sprache der Natur und der Natur als dem Ursprung. Dazu ist die Kunsttheorie von Adorno

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Zürich 1994, S. 207f. (§17).

²⁵¹ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2, S. 208 (§17).

²⁵² Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1, S. 239 (§36).

²⁵³ Ebd., S. 240 (§36).

²⁵⁴ Paul Valéry: Autres Rhumbs. Paris 1934, S. 167.

beachtenswert, in der das Wesen der Kunstwerke mit der ästhetischen Erfahrung des Augenblicks sowie mit dem nicht-begrifflichen Ausdruck der Natur in Verbindung gebracht wird. Das „Beredete der Natur“ (ÄT 109), also den Ausdruck der Natur bzw. der Schönheit zu erkennen erweist sich als eine sinnvolle Erfahrung des Wesentlichen, das als ‚Unanrührbares‘ durch eine an der Vernunft orientierte Erkenntnis in der empirischen Welt nicht erreichbar ist:

Das Bild des Schönen als des Einen und Unterschiedenen entsteht mit der Emanzipation von der Angst vorm überwältigend Ganzen und Ungeschiedenen der Natur. Den Schauer davor rettet das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung eines Bereichs des Unanrührbaren. (ÄT 82)

Die Auffassung, dass die Schönheit eine Nachahmung des unausdrückbaren Wesens der Dinge sei, verrät den wesentlichen Wunsch des Individuums, die Sehnsucht nach dem verlorenen bzw. vergessenen ‚Ursprung‘ der Dinge und des Seins zu erfüllen.²⁵⁵ Dabei kann das Erfüllungsmoment der Sehnsucht als ‚Erinnerung‘ begriffen werden, welche die „Möglichkeit des Möglichen“ (ÄT 200) garantiert. In der Erinnerung ist es möglich, dass das, was nicht ist, bzw. das, was gewesen ist, und das, was ist, wechselseitig ineinander eindringen und sich miteinander verbinden: „Seit der Platonischen Anamnesis ist vom noch nicht Seienden im Eingedenken geträumt worden, das allein Utopie konkretisiert, ohne sie an Dasein zu verraten“ (ebd.). Der Augenblick der Erinnerung ist nach Adorno nicht in die empirische Wirklichkeit versetzbar, weil dieser Augenblick dem ästhetischen Schein angehört ist.²⁵⁶ Man erlebt „den Augenblick weder als volle Schöpfung noch als Zeitgehörigkeit“²⁵⁷, sondern „als überzeitlich im Zeitlichen“²⁵⁸. Die Sehnsucht des ‚zeitgehörigen‘ Menschen wird in der Zeitform des Augenblicks erfüllt, der dem Menschen überzeitlich die Erinnerung an den Ursprung gewährleistet.

Gleichfalls lässt sich die Schönheit, die ihr Wesen im Bereich des ‚Unanrührbaren‘ vor dem Seienden verborgen hält, im überzeitlichen Augenblick erfassen und vergegenwärtigen: „Das Schöne und das an demselben Erfreuliche sei, [...] wenn wir die größte Menge von Vorstellungen in e i n e m Moment bequem erblicken und fassen“²⁵⁹. Wolf Frobenius hält in

²⁵⁵ Hierzu ist die Auffassung von Adorno anwendbar, dass das Ziel der Kunst Ursprung sei: „Ursprung ist das Ziel«, wenn irgend, dann für die Kunst“ (ÄT 104).

²⁵⁶ Vgl. ÄT, S. 200.

²⁵⁷ Amadeo Silva Tarouca: Moment und Augenblick. Reflexionen zur Philosophie der Zeit. In: Zeitschrift für philosophische Forschung. Vol. 16. No. 3 (1962), S. 321-341, hier S. 339.

²⁵⁸ Tarouca: Moment und Augenblick, S. 339.

²⁵⁹ Goethe: Hamburger Ausgabe. Bd. 5. 1959, S. 338. Zit. nach: Wolf Frobenius: Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie. In: Archiv für Musikwissenschaft. Vol. 36. No. 4 (1979), S. 297-304, hier S. 283.

seinen Ausführungen über Adorno fest, dass Goethe bei einer Begegnung mit Fr. Hemsterhuis dessen These identifiziert, dass „die Seele das Verlangen habe, die größte Summe von Ideen in kürzester Zeit sich anzueigen“²⁶⁰. Diese Ansicht unterstützt die Auffassung, dass die Erkenntnis der Schönheit nicht in der quantitativen Dauer, also in der Kontinuität der objektiven Zeit, sondern in der Kürze des zeitlosen Augenblicks verwirklicht wird. Nur die Zeitform des Augenblicks ermöglicht die Erkenntnis des Schönen, die sich „wie ein plötzlich erscheinender Geist, oder wie ein Blitzstrahl“²⁶¹ offenbart. In diesem Zusammenhang zitiert Frobenius Friedrich Creuzer:

Jenes Erweckliche und zuweilen Erschütternde hängt mit einer andern Eigenschaft zusammen, mit der *Kürze*. Es ist wie ein plötzlich erscheinender Geist, oder wie ein Blitzstrahl, der auf einmal die dunkle Nacht erleuchtet. Es ist ein Moment, der unser ganzes Wesen in Anspruch nimmt, ein Blick in eine schrankenlose Ferne, aus der unser Geist bereichert zurückkehrt. Denn dieses Momentane ist fruchtbar für das empfängliche Gemüth, und der Verstand, indem er sich das Viele, was der prägnante Moment des Bildes verschließt, in seine Bestandteile auflöst und nach und nach zueignet, empfindet ein lebhaftes Vergnügen, und wird befriedigt durch die Fülle dieses Gewinns, den er allmählich übersieht.²⁶²

Das „Beredete der Natur“ – jenes „Erweckliche“ und „Erschütternde“ – drückt sich nur plötzlich und flüchtig aus. Wenn der Kairos, wie schon erwähnt, mit der Epiphanie vergleichbar ist, dann ist er nicht ein bloßer Ausbruch aus der alltäglichen Zeit, sondern eine augenblickliche Begegnung mit der Spur des Göttlichen. Dabei berührt sich der Kairos mit der Verwirklichung der Wahrheit, die als Momentanes allein im Augenblick erscheint, in welchem sich das ‚Mögliche‘ bzw. das Nichtseiende in das wirklich Seiende verwandelt.²⁶³ In diesem Sinne ist die Wahrheit ein plötzlich erscheinendes Ereignis; Adorno zufolge ist „das zentrale Motiv von Kunst, nach ihrer Wahrheit beim Entgleitenden, Hinfälligen zu tasten“ (ÄT 119). Die Wahrheit, die auf die begriffliche Sprache nicht reduziert wird, offenbart sich nur im ästhetischen Bereich der Schönheit bzw. in der Sphäre der Kunst wie ein „Phänomen des Feuerwerks“ (ÄT 125); die Wahrheit äußert sich als eine „aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt“ (ebd.). Dadurch, dass das in der Wirklichkeit nicht in Erscheinung gebrachte Mögliche in der Zeitform des Augenblicks einmalig vergegenwärtigt wird, kann die Sehnsucht nach der Wahrheit erfüllt werden, ohne sie zum Gegenstand zu

²⁶⁰ Frobenius: Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie, S. 283.

²⁶¹ Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 1. Theil (2. völlig umgearbeitete Ausgabe), Leipzig; Darmstadt 1819, S. 59.

²⁶² Creuzer: Symbolik und Mythologie, S. 59f.

²⁶³ Zum Kunstwerk als „Möglichkeit des Möglichen“ bei Adorno siehe: Kapitel 2.2.2 dieser Arbeit, v. a. Fn. 176. Die Erscheinung des noch nicht seienden Möglichen ist als entscheidendes Ereignis zu verstehen, das der Wahrheit des Kunstwerkes entspricht.

degradieren und das Geheimnis ihres Wesens zu enthüllen.

Dabei ist festzuhalten, dass das wesentliche verbindende Element zwischen der Idee der Schönheit und der Zeitform des Augenblicks die Absichtslosigkeit ist. Beide Begriffe gehören somit zum ‚Intentionslosen‘. Absichtsvoll kann man dem Bereich der Schönheit nicht näherkommen, sowie man die Zeitlosigkeit des plötzlichen Augenblicks durch Absicht nicht erfahren kann. Nur durch die Bewahrung ihres unbegrifflichen Wesens als Intentionslosem kann die Schönheit und das in der Zeitform des Augenblicks Erfahrene als das Andere bestehen bleiben. Dementsprechend setzt sich die Absichtslosigkeit vom gewaltsamen Willen des Subjekts ab, durch den das Subjekt die nichtidentische Vielfältigkeit der Dinge logisch bestimmt und schließlich als Identisches unterdrückt. Auf diese Weise findet eine gewaltsame Angleichung des Objekts mit dem Subjekt statt. Das Erkennen der Schönheit im Augenblick ist jedoch im Gegenteil dazu erst durch das Auflösen des Subjekts im Gegenstand möglich, wie es beispielsweise in der ästhetischen Erfahrung der Kontemplation oder der Erfahrung der inneren Dauer geschieht.

Die Eigenschaft der Absichtslosigkeit verleiht dem Augenblick dabei die Möglichkeit, das ‚Neue‘ als Sinnvolles zu erschaffen: „Das Neue ist, aus Not, ein Gewolltes, als das Andere aber wäre es das nicht Gewollte“ (ÄT 41). Als das Neue und das Andere ist die Wahrheit nicht das, was als das „Immergleiche“ (ÄT 40) im ästhetischen Bewusstsein bzw. im Kunstwerk vorgegeben ist. Vielmehr ist sie das, was als das „Unbekannte“ (ÄT 40) und „Gewordene“ (ÄT 12) zufällig und ereignishaft entsteht. Die Idee der Wahrheit ist jedem Kunstwerk inne, insofern „[j]edes Kunstwerk ein Augenblick [ist]“ (ÄT 17). Das ungeahnte Neue und Faszinierende entsteht nicht im Intentionalen und Fertigen, sondern im „die zeitliche Kontinuität zerbrechenden Augenblick“ (ÄT 41), der als unterbrechende Kraft dynamische Bewegung und Veränderung darstellt. Daher bezieht sich die Zeitform des Augenblicks auf das Variable und das Werden und nicht auf Kontinuität, sondern auf Plötzlichkeit. Insofern die Entstehung des Neuen aus der eigentümlichen Qualität des Augenblicks entspringt, ist jeder Augenblick immer ein ‚Prozess‘, welcher sich von der Geschlossenheit des Immergleichen absetzt und die Erkenntnis des Sinns ermöglicht. Diese kann im konventionellen Kontinuum der alltäglichen Zeit nicht stattfinden.

Der ihnen [d. i. den Kunstwerken] immanente Charakter des Aktes verleiht ihnen, [...] etwas Momentanes, Plötzliches. Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werkes registriert das. [...] Der geduldigen Kontemplation der Kunstwerke geraten sie [d.i. die Kunstwerke selbst] in Bewegung. Insofern sind sie wahrhaft Nachbilder des vorweltlichen Schauders im Zeitalter der Vergegenständlichung; (ÄT 123f.)

Die Erfahrung des Augenblicks der Erfüllung bringt Schauer mit sich. Das kommt daher, dass das Neue als das Plötzliche wortwörtlich für das Individuum so fremd und neu ist, dass es in seiner Andersheit logisch nicht erfassbar ist. Adorno beschreibt diesen Schauer als „mimetische Verhaltensweise, die auf Abstraktheit als Mimesis reagiert“ (ÄT 38). Das mimetische Verhalten steht im Gegensatz zur vernunftorientierten empirischen Welt, in der sich das Nichtidentische und Unbestimmte im Identischen und Bestimmten auflösen: „Der Schauer reagiert auf die kryptische Verslossenheit, die Funktion jenes Moments des Unbestimmten ist“ (ebd.).

Für die schauerhafte letztendliche Erfahrung des Erfüllungsmoments wird die „Fremdheit zur Welt“ vorausgesetzt:

Was allen für verständlich gilt, ist das unverständlich Gewordene; [...] analog zum Diktum Freuds, das Unheimliche sei unheimlich als das heimlich allzu Vertraute. [...] Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt, nimmt sie überhaupt nicht wahr. (ÄT 273f.)

Ergriffen von der „Fremdheit zur Welt“, wird man in einen Zustand der Lähmung versetzt, in der sich einem die als selbstverständlich erscheinende Welt plötzlich in etwas Unerfassbares und Unverständliches verwandelt. Das Wesen dieser Lähmungssituation lässt sich mit Hilfe von Giorgio Agamben näher erläutern. Agamben nämlich sieht in den Begriffen *Studying* und *Stupefying* eine Affinität, die er auf die Etymologie des Wortes *Studium* zurückführt. Dessen Wurzel ist das ‚st-‘ oder auch ‚sp-‘, was den „Zusammenstoß“ oder den „Shock“ bezeichnen.²⁶⁴ Im Zusammenhang mit dieser Auslegung bestimmt Agamben die Gestalt des „Studenten“ als vorbildliches Subjekt der modernen Gesellschaft.²⁶⁵ Dementsprechend ist der moderne Mensch wie ein Student, der sich die Welt erst durch ein *Studium* aneignen muss aber durch die erlangte Erkenntnis über die Welt in seinen Fundamenten erschüttert wird. Er gibt, trotz der Lähmung, die ihn erfasst, sein *Studium* dennoch nicht auf.

Eine solche Haltung findet sich vor allem in der Geschichte über einen alten Mann in Peter Bichsels Novelle *Kindergeschichten* (1969)²⁶⁶ mit der Absicht, die Wahrnehmung der Fremdheit zur Welt bzw. die Lähmungssituation des modernen Subjekts als Student im Grunde

²⁶⁴ Giorgio Agamben: *Idea of Prose*. Trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt. State University of New York Press 1995, S. 64: „Here the etymology of the word *studium* becomes clear. It goes back to a st- or sp- root indicating a crash, the shock of impact. Studying and stupefying are in this sense akin: those who study are in the situation of people who have received a shock and are stupefied by what has struck them, unable to grasp it and at the same time powerless to leave hold. The scholar, that is, is always ‘stupid’“.

²⁶⁵ Agamben: *Idea of Prose*, S. 65: „But the latest, most exemplary embodiment of study in our culture is not the great philosopher nor the sainted doctor. It is rather the student“.

²⁶⁶ Peter Bichsel: *Kindergeschichten*. Darmstadt 1974.

als Vorbedingung bzw. Möglichkeit des Ausbruchs aus dem konventionellen Zeitbewusstsein im vernunftorientierten Alltag vorzulegen. Der Protagonist, ein etwa 80-jähriger Mann, ist sich gewiss, dass seine Kenntnisse genau denen von anderen Menschen entsprechen, aber dennoch kann er nicht an die Genuinität dieses Wissens glauben. Um den Satz ‚Die Erde ist rund‘ zu beweisen, plant der alte Mann eine Reise, die an seinem Tisch beginnt und in gerader Linie eine Runde um die Erde machen soll. Wenn die Erde wirklich rund wäre, müsste er letztendlich an der anderen Seite seines Tisches wieder ankommen und dann könnte er wirklich sagen: „Jetzt glaube ich es, die Erde ist rund“²⁶⁷. Es besteht also seinerseits eine Sehnsucht nach einer noch nicht in Erscheinung getretenen Utopie. Jedoch erweckt sein Versuch einen komischen Eindruck, weil seine Reise an sich unmöglich ist. Der alte Mann versucht, immer ‚geradeaus‘ zu gehen, um die Richtung nicht zu verlieren, so dass er Berge und Flüsse ohne Umweg übersteigen bzw. überqueren müsste. Deshalb braucht er eine Leiter, um Häuser zu übersteigen und ein Schiff, um Flüsse zu überqueren. Außerdem braucht er einen Wagen für das Schiff und einen Kran, um die Schiffe und den Wagen zu transportieren, und ein weiteres Schiff für eben diesen Kran. Der alte Mann ist sich nicht bewusst, dass er für den ersten Kran einen zweiten noch größeren brauche und für den zweiten einen dritten, usw. Die Geschichte endet damit, dass er eine große Leiter kauft und zu seiner Reise aufbricht.

Da der allerletzte Kran, der den letzten Kran trägt, logisch nicht existieren kann, scheint es unmöglich, dass der alte Mann die sichere endgültige Grundlage seines Wissens antrifft.²⁶⁸ Der alte Mann weiß wohl um die Tatsache, dass die Erde rund ist, aber er konnte sie bis jetzt nicht als sinnvolle Erkenntnis ‚erfahren‘. Wie ist es dann möglich die Welt ‚wahrhaft‘ wahrzunehmen und zu erfahren? Eine Lösung wäre, dass man nie ‚geradeaus‘ geht, sondern ständig Umwege und Verirrungen macht, um etwas ‚wahrhaft‘ zu erfahren. Durch die Abschweifung von der ‚geraden‘ Linie könnte man aus diesem Zustand der Lähmung – aus der Irrationalität der rationalen Welt, in der sich auch der alte Mann befindet – ausbrechen. Dieser plötzliche Ausbruch, „die Möglichkeit des Möglichen“ (ÄT 200), wäre die Voraussetzung für die wirkliche Erscheinung bzw. die Erkenntnis des ‚Möglichen‘, welches in der linearen Zeit der

²⁶⁷ Bichsel: Kindergeschichten, S. 17.

²⁶⁸ Diese Situation erinnert wohl an das alte Rätsel von Konrad Richter, das Freud in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) dargestellt hat: „Christoph trug Christum,| Christus trug die ganze Welt,| Sag’, wo hat Christoph| Damals hin den Fuß gestellt?“ (Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Die Zukunft einer Illusion. Frankfurt/M. 1979, S. 28) Hier öffnet sich der Abgrund, also die Bodenlosigkeit des selbstreflexiven Denksystems; ein Denker, der alles erklärt und erfasst, muss notwendig dem eigenen Denken, das sich Selbst betrachtet, stets gegenüber stehen. Dieses Rätsel bezieht sich auf die Zwickmühle der Vernunft selbst, die mit dem im höchsten Grad reflexiven Subjekt verbunden ist. Dies kann auch unter dem oben erwähnten Zustand der Lähmung verstanden werden. Dazu sollte der Abgrund, die Bodenlosigkeit als das Andere verbleiben, das durch die vernünftige Reflexion nicht erreicht wird.

vernünftigen Welt nicht erfüllt werden kann.

Hierbei fällt auf, dass am Anfang der Novelle dargestellt wird, dass der alte Mann versucht, eine Reise zur Überprüfung seines bisherigen Wissens zu machen, nur, weil er alt ist und deshalb viel Zeit hat. Obwohl sein Lösungsversuch unzureichend und kurios scheint, ist er paradoxerweise vielleicht der einzige, der sich auf den Weg zur ‚Reise‘ machen kann. Die meisten Menschen in der modernen Gesellschaft, die sich stets der Zeitverdichtung und Zeitkontrolle hingeben, wagen es nicht, eine solche Reise zu beginnen. Die Wahrnehmung der „Fremdheit zur Welt“ verbindet sich in diesem Zusammenhang mit dem Ausbruch aus der konventionellen Zeiterfahrung des Alltags. Dem, der die Welt als Fremdes wahrnimmt, verleiht die ‚wahre‘ Erkenntnis endlich den Schauer, der im ‚schönen‘ Augenblick auf die plötzliche Begegnung mit dem ‚Sinn‘ als Reaktion eintritt. Betrachtet man Agambens These, dass „das Oszillieren zwischen Verwirrung und Klarheit“ den Rhythmus des Studiums bildet,²⁶⁹ vermittelt auch die Zeitform des Augenblicks als Erkenntnismoment, der plötzlich erscheint und rätselhaft flüchtig verschwindet, die beiden Elemente von Verwirrung und Klarheit. Da die Erkenntnis, die in der subjektiven Zeiterfahrung des Augenblicks vollzogen wird, die Erfüllung der Sehnsucht ist, ist der Augenblick „kein leerer Jetztpunkt, sondern erfüllte Gegenwart“²⁷⁰.

²⁶⁹ Agamben: *Idea of Prose*, S. 64: „But if on the one hand he [the Scholar] is astonished and absorbed, if study is thus essentially a suffering and as undergoing, the messianic legacy it contains drives him, on the other hand, incessantly toward closure. This *festina lente*, thus shuttling between bewilderment and lucidity, discovery and loss, between agent and patient, is the rhythm of study“.

²⁷⁰ Sören Kierkegaard: *Der Begriff Angst* (1844). Zit. nach: Holländer Thomsen (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt* (Anm. 21), S. 13. Zit. nach: Verena Krieger: *Transzendenz der Zeit. Bildkonzepte absoluter Gegenwärtigkeit in der Kunst der klassischen Moderne*. In: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hrsg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover 2014, S. 110-136, hier S. 136.

3 Literatur als Ort der ‚Begegnung‘ bei Botho Strauß

3.1 Schreiben als Erinnerung: Zum Augenblick der Begegnung mit dem Mythos

Botho Strauß stellt in seinem essayistischen Prosatext *Paare, Passanten* (1981) dar, dass „[d]as Schreiben die Sachlage des Fehlens [deutet]“ (PP 102). Er schreibt weiter, dass „alles fehlt, wo der Buchstabe ist“ (ebd.). Mit dieser Auffassung liegt Strauß auf einer Linie mit den Poststrukturalisten, welche ebenfalls davon ausgehen, dass es unmöglich sei, durch das Zeichen Bedeutung zu erkennen. Strauß nimmt die Sprache zugleich als einen Ort „d[er] ursprüngliche[n] Erotik“ (ebd.) wahr, denn nur das Fehlen ermögliche eine Begierde des Subjekts nach dem Verlorenen. In diesem Fall wird die Sprache bzw. die Poesie zu einem Möglichkeitsraum der Erfahrung des ‚Sinns‘; die Schrift bezieht sich dabei nicht auf die Begriffe, sondern auf die Bilder, also die „bildnerische Einbildungskraft“, wie Botho Strauß in seiner Prosa *Beginnlosigkeit* (1992) ausführt:

Er [d. i. der Erzähler] suchte nach der Kraft des Unsichtbaren, die von der Schrift – und nur von ihr bezeugt und vermehrt wird, und nach der Bildlosigkeit, die jedes hervorgerufene Bild, jede Nennung von Etwas in sich trug. Das also schien der Sprache Ehrgeiz zu sein: in der Abstraktion am reinen Verlangen mitzuwirken. Es schmerzte ihn das Lesen im Roman, [...] weil die Vorstellungswelt leer bleibt. Weil der Geist [...] jede bildnerische Einbildungskraft verloren hatte. Wahrscheinlich wäre ein Hölderlin im Turm heute nicht von den Begriffen, sondern vielmehr von den Bildern.²⁷¹

Ursprünglich geht es Strauß um das reine Verlangen nach dem „Unsichtbaren“, das dem Subjekt „eine geistige Heimat“ (PP 103) verleihe. Strauß meint, dass „alles Wesentliche im Unsichtbaren geschieht“ (BL 68). Was hier als besonders bemerkenswert erscheint, ist, dass Strauß diese geistige Heimat unter anderem in der Sprache sucht. Er fragt sich: „Aber ist Sprache dem Unsichtbaren nicht wesensnah verwandt? Hat sie nicht eindrucksvoll vom Numinosen gezeugt, vom Denken selbst und dem geheimsten Gefühl?“ (ebd.). Aus Strauß’ Sicht ist die heutige Gesellschaft in die „sekundäre Welt“ gefallen, die von der Sprache des Journalismus und der Massenmedien, von „eine[r] umfassende[n] Mentalität des Sekundären“²⁷², überschwemmt ist. Es wird deutlich, dass das ‚geistige‘ Haus des Subjekts dort

²⁷¹ Strauß: *Beginnlosigkeit*. München 1997, S. 77. Im Folgenden zitiert als BL.

²⁷² AW, S. 44.

beschädigt und bedroht wird.²⁷³ „Der uns beherrschende Text, die tagtägliche Zeitung, entlarvt indessen überall das scheinhafte Wort, er macht das Gewebe der Welt fadenscheinig“ (AW 45). Gegen die totalitäre Herrschaft der „Massenmedien, in der alles bloß Erscheinung, bloß ästhetisches Vorüberziehen ist“ (PP 171), bedarf die Sprache „neuer Schutzzonen“ (AB 67), also des „Garten[s]“ (ebd), in dem „noch etwas Überlieferbares gedeiht, [...] und aus dem nichts herausdringt, was für die Masse von Wert wäre“ (ebd.). Dabei handelt es sich um „die unergründliche Schrift“²⁷⁴, die „das Wort [schützt]“ (AW 45) und „die Wahrheit mit Antwort [umwebt]“ (ebd.).

Was bedeutet an dieser Stelle „etwas Überlieferbares“, „die Wahrheit“ und „das Unsichtbare“? Hierauf gibt Strauß in einem Interview einen Hinweis:

Die Sprache ist ein großes kulturelles Feld, in das man sich versuchsweise hineinbewegt. Wieso arbeite ich stundenlang an einem Satz? Das ist doch nicht mein eigenes subjektives Empfinden von Perfektion! Es muss doch ein tieferes Urbild dieses Satzes geben, das nicht allein aus meiner Subjektivität kommt, sondern von anderswoher: aus der Summe von Literatur, die ich kenne oder die überhaupt existiert.²⁷⁵

Nach Strauß beinhaltet jede „unergründliche“ Sprache bzw. die „Summe der Literatur“ in sich „ein tieferes Urbild“, das transindividuell, also überzeitlich existiert. Dieses Urbild ist für Strauß eine „anthropologische Konstante“²⁷⁶ und mit einem transzendentalen Signifikat vergleichbar. Strauß führt aus: „Man schreibt einzig im Auftrag der Literatur. Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen. Man schreibt aber doch auch, um sich nach und nach eine geistige Heimat zu schaffen, wo man eine natürliche nicht mehr besitzt“ (PP 103). Nirgendwo sonst als in der Sprache findet das Unsichtbare seinen Ort. Ebenso findet der Autor sein geistiges Heim in der Sprache. Das Unsichtbare ist für Strauß nichts anderes als „geheim[e]r Schatz“ (BL 125), den das Individuum in seiner „Seele“ (ebd.) aufbewahren müsse. Diese Auffassung steht in hohem Maße im Zeichen einer platonischen Metaphysik, wenn Platon die Ideen – so das Unsichtbare bei Strauß – als ewige Urbilder des Seienden bezeichnet und davon ausgeht, dass die Seele „apriorisch“ in ihrer „Präexistenz [...] das Wissen um die Ideen in rein geistiger Schau erworben hat“²⁷⁷. Zielt diese Philosophie endgültig auf die Wiedererinnerung – ‚Anamnesis‘ – der Ideen ab, welche sich in der ‚wahren‘ Welt befinden, so geht es auch bei

²⁷³ Vgl. ebd., S. 46.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 45.

²⁷⁵ Volker Hage: Schreiben ist eine Séance. Begegnung mit Botho Strauß (1980 und 1986). In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß Lesen. München; Wien 1987, S. 188-216, hier S. 195.

²⁷⁶ Berka: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, S. 29.

²⁷⁷ Peter Precht/Franz-Peter Burkard (Hrsg.): Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Stuttgart; Weimar 1996, S. 23.

Strauß bei der ‚wahren‘ Existenz um die Erinnerung an das Unsichtbare, welches zum geheimnisvollen Wesen der Welt gehört und im Inneren der menschlichen Seele aufbewahrt wird.

So bezieht sich das Verlangen nach dem Unsichtbaren bzw. die Begierde nach dem Verlorenen bei Strauß auf die ontologische Frage des Subjekts. Es wird deutlich, dass die „Sachlage des Fehlens“ (PP 102) nicht nur zur Sprache an sich, sondern auch zur menschlichen Existenz gehört. Strauß geht davon aus, dass das Subjekt in der modernen Gesellschaft seinen existenziellen Ursprung verloren habe; den modernen Menschen bezeichnet er als das Ich, das „jeder transzendentalen ›Fremd‹-Bestimmung [beraubt]“ (PP 176) wurde. Diesen transzendentalen Inhalt, der das Sein des Individuums begründet, stellt Strauß in seiner Poetik als Mythos dar. Der Mythos, welcher im engeren Sinne Erzählungen der Götter und Helden der griechischen Antike bezeichnet,²⁷⁸ wird schon seit der Antike als Opposition zum Logos gedacht; der Mythos wird auf der einen Seite, z. B. vom Rationalismus, als das Irrationale und Unbeweisbare bezweifelt, auf der anderen Seite aber als das Angesehene, was der eigentlichen Wahrheit nahe liegt, die sich der Vernunft entzieht. Dem Mythos, der dem Menschen eine tiefere Welterklärung verleiht, kommt so eine besondere Bedeutung bezüglich der menschlichen Existenz zu:

Mythos setzt dort ein, wo die Erklärung aussetzt: im Schrecken, im übermächtigen Glück, in der Überwältigung von Schicksal oder Natur, in der Situation der Ausweglosigkeit, der Aporie. [...] Der Mythos setzt Wirkung frei, existenzielle Deutung, er bietet Erklärung an, ohne selbst erklärlich zu sein. [...] Die Welt- und Lebenserklärungen, die der Mythos anbietet, sind keine Urteile, sondern Darstellungen von Wirklichkeiten, die selbst nicht mehr hinterfragt werden können. [...] Weil es der Mythos mit dem Letztgültigen, dem Urtümlichen zu tun hat, deshalb führen die mythologischen Erzählungen oft zurück in die Urzeit. Genau genommen führen sie, da Urzeit keine historische Größe ist, aus der Zeit heraus zur Urerfahrung, ins Zentrum der Existenz.²⁷⁹

Garantiert der Mythos als Urtümliches erst die ‚wahre‘ Existenz des Individuums, so scheint es unvermeidlich, dass der vernunftorientierte Mensch der Moderne mit einer existenziellen Krise konfrontiert ist. Dies gilt als Krise der mythischen Seinsweise in der ‚aufgeklärten‘ Gesellschaft. Dabei erscheint die Auflösung des Sinns sowie die Verlusterfahrung des Ichs für Strauß grundsätzlich problematisch, wie er bereits früher in seinem Werk dargestellt hat; „der Sinn

²⁷⁸ „Um 400 v. Chr. prägte der Athener Philosoph Platon das Wort *mythologia*, um zwischen erfundenen Erzählungen göttlicher Handlungen und den Beschreibungen der tatsächlichen Ereignisse zu unterscheiden“ (Jenny Piechatzek/Anne C. Scheuss: Einleitung. In: Andreas J. Haller/Bettina Huppertz/Sonja Lenz (Hrsg.): Spannungsfelder: Literatur und Mythos. Beiträge zum 2. Studierendenkongress der Komparatistik. Frankfurt/M. 2012, S. 9-15, hier S. 10).

²⁷⁹ Scheitler: Deutschsprachige Gegenwartspoesie seit 1970, S. 190f.

[d]es Lebens löst sich auf wie die Vitamintablette in einem Glas Wasser“²⁸⁰. Dabei geht es für Strauß stets um das Wort Sinn, „de[ss]en Wortlaut man nicht mehr erinnert“²⁸¹. Die Begriffe wie Sinn, Mensch und Gott, so Christine Winkelmann, „existieren nur noch mit einem Negativ-Präfix, leben begrifflich nur noch im Mangel weiter: Unsinn, Unmensch, Ungötter“²⁸². In dieser Situation steht der Mythos als Primäres für die Totalität bzw. die Zusammenhänge, die das Subjekt für die Restitution seiner Identität und schließlich für die Erfahrung von Sinn wiedergewinnen soll.

Strauß äußert seine Meinung über die Bedeutung des Schreibens als Begegnung mit dem Mythos in *Paare, Passanten*:

Man schreibt nicht über etwas, man schreibt *es*; man liebt nicht jemanden, man liebt sie (die Liebe). Die Liebesbegegnung mit ihrem Strahlkranz der Rücksucht, mit ihrem Mythos von der wiedereingeschmolzenen Persönlichkeitsmasse. Das Schreiben deutet die Sachlage des Fehlens. (PP 102)

Strauß zufolge schreibt man nicht „über etwas“; d. h. der Autor richtet sich nicht auf das Gegenständliche, das Sichtbare, vielmehr schreibt man „*es*“, das Abstrakte, das Unsichtbare als das Andere, wie auch die Liebe. Strauß sieht im Alltag der modernen Menschen nur die beherrschende Oberflächlichkeit der Beziehungen und so die „Liebe-Kälte“ (PP 18); die Liebe als „*es*“ bedeutet ein Wagnis der großen Gefühle,²⁸³ das sich von der ‚Kälte‘ der rationalen und zweckgerichteten Vernunft unterscheidet. So ist der Mythos – das Urbild bzw. das Urgedächtnis als „*es*“ – das, was geschrieben und ‚erinnert‘ werden soll. Nach Strauß ist der Mythos zu heutiger Zeit nicht verschwunden, sondern nur vergessen. In dieser Hinsicht berührt die Aufforderung zur Erinnerung die Auffassung, dass man „das Gedächtnis einer Begierde besitzen“ müsse (TW 15). Bedeutet die Literatur bei Strauß sowohl „die Eingangspforte zur großen Erinnerung“ (DjM 32) als auch „die Überschreitung“ (ebd.), überschreitet man im poetischen Ort die Grenze der alltäglichen Welt, in der niemand im Heidegger’schen Sinne ‚zu Hause‘ ist, und findet dadurch in der mythischen Welt sein „tiefes Zuhause“ (PP 101). Dabei stellt sich heraus, dass der Appell zur Erinnerung für Strauß auf der „ethische[n] Verpflichtung

²⁸⁰ Strauß: Trilogie des Wiedersehens. Theaterstück. Stuttgart 1978, S. 122. Im Folgenden zitiert als TW.

²⁸¹ Christine Winkelmann: Die Suche nach dem großen Gefühl: Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1157. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1990, S. 46.

²⁸² Winkelmann: Die Suche nach dem großen Gefühl, S. 46.

²⁸³ Vgl. zur Bedeutung der Liebe als großes Gefühl für das menschliche Leben TW, S. 69: „Wir müssen hart arbeiten für die Wiedergewinnung der Tränen, des verschollenen Lachens, der Schmelzflüsse von Lust und Trauer, die dem menschlichen Leben und auch dem sozialen Leben neue Kräfte, neuen Reichtum verschaffen, die gewaltsame Erregung, die Verausgabung der Gefühle, der Trost –“.

auf ein Höheres“²⁸⁴ beruht, die auf den Ursprung des Seins zurückzuführen ist. Also fragt sich Strauß: „da, wo der Seinskopf unfaßlich sich erhebt, schrecklich blickt und wieder abtaucht, da ist jetzt noch das Unsere. [...] Lebt man nicht auch, um die Erinnerung stetig zu ergänzen?“ (PP 178f.)

Dazu ist zu bemerken, dass der Begriff Mythos nicht das Erfundene, sondern das Gefundene bezeichnet, wie Michael Wiesberg in seiner Untersuchung in Anlehnung an die Philosophie von Hans Georg Gadamer aufweist. Gadamer schreibt in *Kunst als Aussage* (1993):

Wir sollten uns nun hüten, Mythen in unserem Sinne ›erfundene Geschichten‹ zu nennen. Sie sind ›gefunden‹ – oder besser: innerhalb des schon längst und von alters her Bekannten findet der Dichter Neues, das das Alte erneuert. Der Mythos ist in jedem Fall das Bekannte, die Kunde, die verbreitet ist, ohne irgendeiner Herkunftsbestimmung und Beglaubigung zu bedürfen.²⁸⁵

Dass der Mythos nicht als „erfundene Geschichten“, sondern als „das Bekannte“ zu erkennen sei, das sich unter anderem vom Dichter erneut finden lässt, gilt auch für Strauß, der das ‚Wiedersehen‘ bzw. das ‚Wieder-Sehen‘ in seiner Poetik eine zentrale Rolle zuweist. Dass Strauß selbst den Titel seines Werkes *Trilogie des Wiedersehens* (1976) in den englischen „Three Acts of Recognition“ statt ‚Three Acts of Reunion‘ übersetzt hat, deutet an, dass das ‚wahre‘ Sehen, also das Wieder-Sehen, mit der ‚wahren‘ Erkenntnis der Wahrheit in Zusammenhang steht. In seiner ‚sakralen‘ Poetik, für die sich Strauß am Anfang der 1990er Jahre einsetzt, wird das Kunstwerk selbst als Sakrales angesehen, in welchem die Anwesenheit des Göttlichen sich vergegenwärtigt. Was im Kunstwerk geschieht, ist, „sich vor Gott ein Ereignis der Vergangenheit so in Erinnerung zu bringen oder zu ›repräsentieren‹, daß es hier jetzt wirksam wird“ (AW 43). Demnach ist „alle Dichtkunst die Magd der *anamnesis*“ (AW 42), deren Begriff in der platonischen Philosophie dem Wiedererkennen der Idee entspricht. So ist die Anamnese – die Erinnerung an das Heilige – das Wieder-Sehen und zugleich das Wieder-Erkennen des vergessenen Ursprungs, den Strauß als mythischen Archetyp in seiner sakralen Poetik als das Göttliche darstellt. In diesem Zusammenhang schreibt Strauß: „Jede erste Begegnung ist ein unverhofftes Wiedersehen“ (BL 108).

Dieses ‚unverhoffte‘ Wiedersehen lässt sich auch in Beziehung zur gnostischen Tendenz der Strauß’schen Poetik betrachten. Das Wieder-Sehen, die Erinnerung an das Urgedächtnis, ist für Strauß im analytischen Denken nicht möglich. Die ‚wahre‘ Erkenntnis ereignet sich vielmehr als gnostische Erkenntnis. So erscheint Gnosis als Antagonismus zum

²⁸⁴ Funke: Über das Höhere in der Literatur, S. 102.

²⁸⁵ Gadamer: Gesammelte Werke. Bd. 8. Ästhetik und Poetik. I. Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 172.

wissenschaftlichen Wissen, welches aus der analytischen und rationalen Vernunft resultiert. Laut Strauß „kann Wissenschaft niemals Geheimnisse an sich verplaudern oder gar lösen“ (BL 110). So „entspringt [auch der Mythos] nicht dem erkennenden Intellekt, sondern dem empfangenden Geist, der Intuition“²⁸⁶. „Das Unbeweisbare“ zeigt seine Anwesenheit nicht auf logische Weise, sondern nur auf mystische: „Das Unbeweisbare in der Krone jenes Erkenntnisbaums, der durch den Roman, die Skulptur, die Fuge emporwächst, ist Zeugnis Seiner Anwesenheit. Wo kein Arkanum, dort kein Zeugnis, keine Realpräsenz“ (AW 41). Gegen den „volle[n] Aufklärungshochmut“ (AB 61), also gegen die „sekundäre Welt“ im Strauß’schen Sinne positioniert sich Strauß als Gegenaufklärer und versucht so, die mystische Seinsweise des Unfassbaren zu schützen. Die reale Anwesenheit des Unbeweisbaren könne es nur geben, so Strauß, wo es „Arkanum“ gibt. Für Strauß wird die Erkenntnis des Unbeweisbaren insbesondere in der Kunst – durch den Roman, die Skulptur, die Fuge – ermöglicht, denn nur die ‚heilige‘ Kunst ist im Stande, dem Menschen das Arkanum, also das gnostische Wissen zu gewährleisten.

Dabei ist beachtenswert, dass das gnostische Wieder-Sehen bzw. das Wieder-Erkennen des Göttlichen in Strauß’ Poetik häufig als ‚Versehen‘ dargestellt wird. Das versehentliche Sehen steht für die ästhetische Erfahrung des plötzlichen Erkennens des Heiligen bzw. des Mythischen, gegen „die aufklärenden Tendenzen“:

Jede Begierde ist derart auf ein schnelles und gewaltiges Versehen zurückzuführen. [...] Das Versehen kämpft mit allen Mitteln *blinder* Leidenschaft um seine Selbsterhaltung, kämpft gegen die aufklärenden Tendenzen, die sich in der Liebes-Geschichte zwangsläufig entfalten. (BL 107)

Erfährt man durch das Versehen den erfüllten Augenblick der Liebe als „*blinde* Leidenschaft“, wird in den aufklärenden Tendenzen Strauß zufolge nur die „Liebes-Geschichte“ erzwungen, die dem oben zitierten Begriff „Liebe-Kälte“ entspricht. Dabei wird der Ort Museum für den Autor zum Symbol für eine kleine Gesellschaft des Alltags, in der der moderne Mensch nicht als Archäologe fungiert, dessen „Auge das Dahinterliegende ent-decken [muss]“²⁸⁷, sondern lediglich als vernünftiger Betrachter, der unendlich den linearen bzw. oberflächlichen Weg der Geschichte begeht. Dort schreitet er immer ‚fort‘, ohne zurückzublicken, also ohne Erinnerung. In der „Liebes-Geschichte“ begegnet man so nicht dem ‚mythischen‘ Ursprung der ‚großen‘ Gefühle, sondern vielmehr lediglich einem ‚fiktiven‘ Ursprung. Essenziell erscheint hier aber der Sprung, die „versehentliche Abschweifung“ von der alltäglichen Zeit, welche dem

²⁸⁶ Scheitler: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970, S. 190.

²⁸⁷ Wiesberg: Botho Strauss, S. 49.

zweckorientierten und logozentrischen Gedankengang unterworfen ist:

In jenem Reich, in dem die Freiheit nur als versehentliche Abschweifung des Gedankens existiert, muß man stillhalten können. Und doch sind es einzig die Augenblicke der Schwäche, der Nachlässigkeit, der Geistestrübung, in denen wir hoffen dürfen, die Rufe einer neuen, großen Lockung zu vernehmen. Nur dort, wo der Gedanke abirren kann, wird die Idee entdeckt. (TW 68)

Strauß zufolge kann man „die Idee“ – das Göttliche im Menschen – „einzig“ in einem mythischen Augenblick, im Augenblick des Ausbruchs aus der gewöhnlichen Ordnung der aufklärerischen Gedanken, entdecken. Dieser Sprung gewährleistet dem Subjekt seine wahrhafte Existenz. Strauß gestaltet diese plötzliche Abschweifung von der Konvention als Augenblick des Versehens.

Das Versehen schließt sich vom Willen des Subjekts ab, das mit Gewalt die Tür zur mythischen Welt zu öffnen versucht.²⁸⁸ Das Versehen geschieht nur als plötzliches ‚Ereignis‘:

Die Ereignisse kommen nicht, [...] sie sind da, und wir begegnen ihnen auf unserem Weg. Das Stattfinden ist bloß eine äußere Formalität. Der Unfall, der Lottogewinn, der Liebesbetrug, sie sind alle schon da. Sie warten nur darauf, daß wir ihnen zustoßen. (DjM 14)

Nach der allgemeinen Vorstellung ist das Ereignis etwas Neues. In der zitierten Passage allerdings zeigt sich, dass das Ereignis bei Strauß schon in der Vorzeit existiert, also gewissermaßen immer präsent ist. Diese Auffassung ähnelt in ihrer Struktur, wie gezeigt wurde, dem Mythos, der nicht neu ‚erfunden‘, sondern nur durch das Alte erneut ‚gefunden‘ wird. Strauß stellt heraus, dass das „Stattfinden“ nur „eine äußere Formalität“ des Ereignisses ist. Somit wäre der Inhalt des Ereignisses nichts anderes als Mythos als überzeitliche Urszene, der, so Strauß, nur darauf wartet, dass er jemandem zustoßt. In diesem Sinne ist das Versehen als Ereignis das Wieder-Sehen als Erinnerung; man sieht „alles“ im Versehen ‚wieder‘.²⁸⁹ Beachtenswert erscheint hier vor allem, dass der Mythos – „alles“ – als Bekanntes wiedererkannt wird, er jedoch zunächst so, als wäre er etwas Unbekanntes, in Erscheinung tritt.

In diesem Zusammenhang wird die Erinnerung als Wiedersehen bzw. Wiedererkennen in den Werken von Strauß sonderbarerweise mit einem Déjà-vu-Erlebnis in Verbindung gebracht. In *Trilogie des Wiedersehens* folgt beispielsweise eine symbolhafte Szene, die das Bedürfnis

²⁸⁸ Vgl. PP, S. 83. Hier sitzt eine ‚heilige‘ Frau „in schwarzem Kostüm mit weißer Spitzenschürze“ hinter der Glastür. Die Leute fühlen einen Drang in sich, durch die Glastür zu gehen. Die Tür zur mythischen Welt lässt sich aber nicht öffnen, auch wenn man den Ruf der Lockung von der heiligen Frau hört. Die Tür ist rätselhaft verriegelt geschlossen. Wenn man die Tür mit Absicht öffnen will, dann öffnet sich die Tür nicht.

²⁸⁹ Vgl. Strauß: *Schlußchor*. München 1996, S. 37. Im Folgenden zitiert als SCH: „Sie haben im Versehen schon alles gesehen“.

nach der Erinnerung an den Mythos andeutet, der Klage über Déjà-vus. Die Hauptfigur Moritz äußert, dass er aufgrund der unaufhörlichen Einbildungen und Täuschungen des Alltags Tag für Tag „Déjà-vus“ (TW 113) habe. Aufgrund seiner Verwirrung ist es ihm nicht möglich, die wahre Realität wahrzunehmen. Auf diese Weise vermittelt das Wort Déjà-vu auf den ersten Blick zwar einen negativen Eindruck, kann jedoch andererseits auch mit dem Begriff des Wieder-Sehens verbunden werden. Ein Déjà-vu bezeichnet dabei die widersprüchliche Situation, in welcher eine Person erstmals etwas sieht oder erlebt, von dem sie glaubt, es bereits zu einem früheren Zeitpunkt gesehen oder erlebt zu haben. Moritz, welcher sich über seine Déjà-vus beklagt, leidet direkt im Anschluss an Halluzinationen: Er sieht Figuren, die es in der Wirklichkeit nicht gibt. Auffällig erscheint hierbei, dass Moritz vom ‚Rufen‘ dieser Figuren getrieben werden möchte. Die ‚Rufe einer neuen, großen Lockung‘ (TW 68) sowie die ‚Stimme‘ tragen für Strauß die Symbolhaftigkeit für die ‚heilige‘ Frau, die auf der Grenze zwischen dem Alltag und der mythischen Welt steht und den Menschen zum Eingang einer ursprünglichen Vorzeit führt. Wenn Moritz diesem inneren Rufen folgt, findet er sofort einen ‚seltsamen‘ Weg, der zum Bahnhofshotel führt. Wenn ein Museum für Strauß als Ort der Herrschaft der rationalen Vernunft und der ‚Liebe-Kälte‘ (PP 18) fungiert, wird ein Hotel in Strauß’ Werken oft mit der Erfahrungsmöglichkeit der Liebe in Beziehung gesetzt. Dabei wird angedeutet, dass der seltsame Weg im Déjà-vu mit dem Zugang zur mythischen Welt verbunden ist. Demgemäß plant Moritz eine ‚Reise‘ mit einer Frau, um eine neue Liebe zu verwirklichen, die er im Alltag nicht gewagt hat. Er traut sich jedoch nicht, die Reise anzutreten, und leugnet schließlich die Tatsache, dass der seltsame Weg mit dem Weg zum Bahnhofshotel verbunden ist.²⁹⁰ Sein Versuch, aus der Widersprüchlichkeit des Alltags sowie aus der ‚Gefühlskälte‘²⁹¹ auszubrechen und damit die erfüllte Zeit – den mythischen Augenblick – zu erfahren, wird verhindert.

Strauß schreibt über die Besonderheit des Zeiterlebnisses Déjà-vu:

Es gibt Bewegungen, Blicke, aus Intonationen eines Satzes, die uns entrücken im Bruchteil der Sekunde. Es geht dann ähnlich zu, wie bei den berühmten Déjà-vus, die die Einbildung wecken, man sei in einer unbekanntem Gegend schon gewesen und kenne das Ereignis, das unmittelbar bevorsteht. Doch führen

²⁹⁰ Bemerkenswert erscheint hierbei, dass Strauß den Grund für Moritz’ Misserfolg des Ausbruchs aus dem widersprüchlichen Alltag unter anderem in der alltäglichen Zeitanschauung sucht. Wenn Moritz im Déjà-vu den ‚seltsamen‘ Weg zur mythischen Zeit ahnet, hängt er im Bahnhof wiederum von der vernünftigen Zeit ab. Dort können sich Moritz und Ruth der Uhrzeit nicht entziehen. Ihre Liebesreise wird nach der Abfahrtszeit des Zuges wieder verschoben. Vgl. dazu TW, S. 86: „MORITZ *sieht auf die Armbanduhr*. | RUTH Wie spät haben wir’s denn? | MORITZ Dafür, daß wir zum ersten Mal miteinander reden, ist es noch sehr früh. Die Zeit läßt angenehm nach. | RUTH Die Uhren stehen aber nicht still. Wenn Sie das meinen... | MORITZ Nein. Wir können den Zug nach Brüssel noch erwischen. Oder etwas später den nach München“.

²⁹¹ Winkelmann: Die Suche nach dem großen Gefühl, S. 19.

diese tieferen Ablenkungen in eine tatsächlich unbekannte Welt verlorener Zusammenhänge, die man weder wachend noch träumend je erfuhr. Man hat dann das Gefühl, eine hinter allen Schnelligkeiten hausende, verlaufslose Welt zu betreten, in der die Zeit, noch fein gefaltet, eng geschichtet, sich verbirgt, vergleichbar dem Stratum geologischer Formationen. (BL 26)

Was Strauß mit dem Begriff *Déjà-vu* bezeichnet, ist vor allem eine Wiederherstellung der im Alltag „verlorene[n] Zusammenhänge“. Strauß zufolge lebt das Subjekt, das zur Erinnerung unfähig ist, im Alltag nur augenblicklich, abgeschnitten von jedem Lebenszusammenhang. Je mehr jene Augenblicke des Lebens voneinander isoliert werden, desto stärker löst sich der Sinn des Lebens auf. Dagegen beinhalten jene „Bewegungen, Blicke“ wie die des *Déjà-vus* die Potenzialität der Erfahrung von Sinn, indem sie das Subjekt entrücken und es zu einer „unbekannten“ Welt führen, in der es ‚schon‘ gewesen ist. Die Erfahrung der unbekanntes mythischen Welt ist in diesem Zusammenhang die Erinnerung, eine tiefe Ablenkung der Zeit. Man erfährt eine ganz andere Zeit in der Erinnerung, wo „alle Schnelligkeiten“ und die verlaufende Linearität der Zeit verschwinden, die den Alltag beherrschen. Hier werden alle Zeiten, im Sinne Strauß’, in ihren Zusammenhängen „eng geschichtet“.

Dieser „Klumpen“ aus Zeit bildet sich unvergänglich in der fließenden Zeit, ohne je verloren zu gehen. Er findet sich in der Synchronizität aller Zeiten. Diese Gegenwart der Synchronizität – „der reinste oder mystische Augenblick“ – bedeutet für Strauß das wahre Zeiterlebnis. Diese Gegenwart unterscheidet sich von der ‚bloßen‘ Gegenwart:

Selbstverständlich gibt es keine bloße Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als versprengter Klumpen, nicht als logische Kette, und sein Verglühen im Jetzt ist sein Einleuchten. (BL 133)

Eine „bloße Gegenwart“, die ohne Zusammenhänge mit Vergangenheit und Zukunft existiert, kann es nicht geben. Vielmehr bricht „der reinste oder mystische Augenblick“ aus der ursprünglichen Vergangenheit hervor. In der Gegenwart als ‚reinem‘ Augenblick werden mit einem Mal alle Zusammenhänge des Lebens wiederhergestellt. Die Zeitform des reinsten und mystischen Augenblicks als „versprengter Klumpen“ unterscheidet sich von jenem isolierten Augenblick als verräumlichtem Punkt, der in der physikalischen Zeitvorstellung für etwas Teilbares und Messbares gehalten wird. Dementsprechend findet sich dieser mystische Augenblick nicht in der „logischen Kette“ der Vernunft, in der Kontinuität der linearen Zeit, sondern entspricht vielmehr einem Punkt, der immerwährend als Ewigkeit existiert. Der mythische Augenblick dehnt sich im Verlauf der fließenden Zeit nicht aus. In diesem Sinne ist

das „Verglügen“ des mythischen Augenblicks „im Jetzt“ – in der absoluten Gegenwart²⁹²– sein „Einleuchten“ zu verstehen. Diese ästhetische Zeiterfahrung, in der man Sinn erfährt, bildet den Gegensatz zur Sinnleere, die in der teleologischen historischen Zeit erfahren wird.

Dennoch leben die modernen Menschen anscheinend nur in der ‚bloßen‘ Gegenwart, indem sie sich nicht mehr an die Vergangenheit bzw. an das Ursprüngliche erinnern und auf diese Weise nur von der Gegenwart abhängig sind. Strauß nennt den modernen Menschen in diesem Sinne „Gegenwartsnarr“ (PP 161). Angesichts der Sinnleere des Lebens in der modernen Gesellschaft knüpft Strauß seine Hoffnung auch nicht an „die dumpfe Masse“ (AB 68) oder „die dumpfe aufgeklärte Masse“ (ebd.), sondern an die Dichter, deren Begabung den Ausbruch aus der „Totalherrschaft der Gegenwart“ (AB 62) ermöglicht, „die dem Individuum jede *Anwesenheit* von unaufgeklärter Vergangenheit, [...] von mythischer Zeit rauben und sie ausmerzen will“ (ebd.):

Paradoxerweise wäre gerade dies, auf dem Höhepunkt der Unerheblichkeit seiner Existenz, die Stunde des Dichters. Nichts könnte jetzt vorbildlicher und nützlicher wirken als die Begabung, mit *seiner* Zeit zu brechen und die Fesseln der totalen Gegenwart zu sprengen. (PP 105)

Strauß weist dem Künstler die Aufgabe der Erinnerung zu. Wenn eine Menge aus Passanten zweckgerichtet in eine Richtung laufen, geht ein Künstler als „einzigster Passant in [die] Gegenrichtung“ (PP 94). Diese „auffallenden [...] Schritte“ (PP 202) des Künstlers richten sich auf ein „lautlose[s] Beben der Gegenwart“ (ebd.), schließlich auf die „lichte[n] Augenblicke“ (AW 49), in denen sich der ‚Sinn‘ offenbart. Nur diese einzigartigen Schritte des Künstlers als Vereinzeltum führen zum Eingang der ‚lebendigen‘ Geschichte der Vergangenheit:

Ja, eine Stadt der Geschichte, es ist bekannt genug; und gewiß aus dem einfachen Grund, daß wir hier ungleich verwunderter blicken müssen als anderswo, und davon kommen dann Unbekanntes, Unsichtbares in uns selbst zum Vorschein. Wenn wir lange durch die Gassen gehen, bekommen Sinne und Gedächtnis fast zuviel zu tun, ertasten Formen, Schmuck und Zeichen vieler Zeiten, dichtgedrängt, die dazu noch zusammenwirken im Umfang einer lebendigen, ganz realen Stadt (nicht eines Museums). Unsere eigene Zeit-Dimension, einförmig und durch Dauerwahrnehmung kahler Betonwände abgeschliffen, wird heftig angegriffen und ruckt in ihrer Fläche und aus den Ritzen treten Einbildung und gar ein gesteigertes, doppeltes Sehen hervor. (PP 204)

Die einzigartigen Schritte des Künstlers haben die Kraft, so Strauß, den „öffentlichsten Ort“ von Venedig „in einen feierlichen Innenraum, in einen Traum-Saal“ zu verwandeln.²⁹³ Dabei

²⁹² Vgl. v. a. den Begriff „das absolute Präsens“ von K. H. Bohrer. Dazu siehe: Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit.

²⁹³ PP, S. 202.

befindet sich der Künstler nicht im „Museum“ der Geschichte, sondern vielmehr in einer „lebendigen [...] Stadt“ der Geschichte.²⁹⁴ Dort kommen „Unbekanntes“ und „Unsichtbares“ – der Mythos – schließlich zum Vorschein. Daher fordert Strauß den modernen Menschen dazu auf, sich vom beherrschenden Strom der aufgeklärten Massen abzuwenden und Außenseiter zu sein, um „die Übermacht einer Erinnerung zu erleben“ (AB 62). In der Erinnerung wird dann „eine alte, abgedrängte Ahnung“ (PP 205) – die Wiederkehr des verlorenen Ursprungs – verwirklicht.

²⁹⁴ Bezüglich der Reflexion über die Geschichte geht es bei Strauß um das Entleeren der Bezüge bzw. um den Verlust der Zusammenhänge im Zeitalter der Simulation (Jean Baudrillard): „Das große Ereignis dieser Periode, das große Trauma ist jene Agonie fester Bezüge, Agonie des Realen und Rationalen, mit der das Zeitalter der Simulation anbricht. Während so viele Generationen, und besonders die letzte, im Laufschrift der Geschichte gelebt haben, in der euphorischen oder katastrophischen Perspektive einer Revolution – hat man heute den Eindruck, daß die Geschichte sich zurückgezogen hat, einen Nebel der Indifferenz hinter sich zurücklassend, durchquert zwar von Strömen, aber all ihrer Bezüge entleert. In dieser Leere fließen die Phantasmen einer versunkenen Geschichte zusammen, in ihr sammelt sich das Arsenal der Ereignisse, Ideologien und Retro-Moden –“ (PP 201).

3.2 Der vergessene Mythos: *Die Zeit und das Zimmer* (1989)

Angesichts der „dichten Schleier des technischen Scheins und der Bedeutungsleere“ (AW 49) in der materialistischen Gesellschaft richtet Botho Strauß seinen Blick auf das Innere des Menschen, sodass er den Schlüssel zur grundlegenden Lösung für die Sinnleere des Alltags vor allem in der geistigen Kraft des Individuums findet. In diesem Sinne beschäftigt er sich in *Die Zeit und das Zimmer* (1989) mit den Figuren, die im Alltag nach und nach ihre Identität verlieren, aber nicht imstande sind, aus ihrem widerspruchsvollen Alltag auszubrechen. Was Strauß damit bezwecken will, ist die Entschleierung der entscheidenden Schwäche der Innerlichkeit der Figuren.

Die Personen in *Die Zeit und das Zimmer* sind: Julius, Olaf, Marie Steuber, der Mann ohne Uhr, die Ungeduldige, Frank Arnold, die Schlaffrau, der Mann im Wintermantel und der völlig Unbekannte. Die Namen der drei namenlosen Figuren werden im letzten Moment des ersten Aktes aufgedeckt, nämlich Ansgar (der Mann ohne Uhr), Sabine (die Ungeduldige) und Diana (die Schlaffrau). Im zweiten Akt nehmen die Figuren andere Rollen ein; z. B. Frank Arnold: erster Mann (II, 5)/ der völlig Unbekannte: zweiter Mann (II, 5) und der Grafiker (II, 8)/ der Mann im Wintermantel: Rudolf (II, 2), dritter Mann (II, 5) und der Kunde (II, 8)/ die Ungeduldige: die Kollegin (II, 8)/ die Schlaffrau: die Chefin (II, 8).

Die Bühne des ersten Aktes ist ein isoliertes Zimmer mit drei großen Fenstern zur Straße, in dem Olaf und Julius zusammenleben. Dadurch, dass beide Figuren die Außenwelt nur von diesen Fenstern aus betrachten und nichts ‚erfahren‘ wollen, wird das Zimmer zu einem Raum der Gleichgültigkeit und Tatenlosigkeit. Das Abgeschnittensein vom Leben widerspiegelnd findet der zweite Akt auch in Zimmern statt.²⁹⁵ Für Strauß ist die Zeit der Erzeugung jener Zimmer verpflichtet, sofern das abhängige Verhältnis der Figuren zu der alltäglichen Zeit vor allem eine Bruchstückhaftigkeit und Oberflächlichkeit des Lebens verursacht. In diesem Zusammenhang beziehen sich die Figuren symbolisch auf die Zeit, indem sie teils die herrschende Zeit im Alltag – z. B. die zyklische, lineare, zweck- und vernunftorientierte Zeit – verkörpern und teils als potentielle Entdecker der Sinnleere des Alltags vom Einsturz der alltäglichen Ordnung träumen. Was Strauß schließlich problematisiert, ist die Unfähigkeit zum ‚wahren‘ Zeiterlebnis, nämlich die Abwesenheit der Erinnerung, in Anbetracht dessen, dass die

²⁹⁵ Die Bühnen des zweiten Aktes sind wie folgt: „[d]as Zimmer“ (II, 1), „das nächste Zimmer“ (II, 2), Marie Steubers Wohnung (II, 3, 4, 6), das „Vorzimmer einer Chefin“ (II, 5), das Zimmer von Olaf und Julius (II, 8) und „[d]as Zimmer als Vor- oder Durchgangsraum zu Büros“ (II, 8).

Erinnerung in seiner Poetik gleichbedeutend ist mit dem reinen und mythischen Augenblick, in dem ‚Sinn‘ erfahren wird.

Übrigens passiert auf der Bühne kein großes Ereignis, vielmehr entwickeln sich die Handlungen ausschließlich aus den Reden der Figuren. Das weist ansatzweise auf die chronische Tatenlosigkeit der Figuren hin. Außerdem werden durch den Mangel an kausalen Zusammenhängen zwischen den Dialogen und Szenen einerseits die unterbrochenen Beziehungen zwischen den Figuren hervorgehoben, andererseits wird die Sicherheit der Welt als Ordnung in Frage gestellt. Die Wirklichkeit auf der Bühne scheint gewissermaßen chaotisch, unwahrscheinlich und rätselhaft, da die Handlungen keiner Kausalität unterworfen sind, sondern der Zufälligkeit und Unklarheit der Geschehnisse folgen. Dabei distanziert Strauß sich von der traditionellen Dramatik.

3.2.1 Zeit im Alltag: Sinnleere und Abwesenheit der Erinnerung

3.2.1.1 Zyklische Zeit: Ewige Wiederkehr des Gleichen

Der erste Akt verläuft ohne Szenenwechsel in einem Raum mit drei Fenstern, in dem Olaf und Julius, „zwei sich liebende Skeptiker“²⁹⁶, zusammenleben. Sie gestehen: „Wie lange haben wir nicht mehr gesagt: Man könnte, man sollte, man müßte. Wir genießen die gemeinsame Seelenruhe, die innere Schönheit: nichts zu wollen“ (ZZ 324). Das Zimmer symbolisiert die innere Klausur, in der riesige Gleichgültigkeit und Tatenlosigkeit herrschen, weil die beiden Figuren aus den Fenstern die Außenwelt nur betrachten und für den Erhalt „d[er] innere[n] Schönheit“ nichts erfahren wollen. Indem Olaf und Julius jeweils die zyklische Zeit und die lineare Zeit allegorisieren, versucht Strauß, die mangelhafte Innerlichkeit der Figuren vor allem mit ihrer alltäglichen Zeitanschauung zu erklären.

Olaf steht für die kreisrunde Zeit, in der sich alles unendlich wiederholt. Was hier problematisiert wird, ist das Funktionsprinzip der Gleichgültigkeit in der zyklischen Zeit. Im zyklischen Kreis „dehnt sich [die Zeit] zu allen Zeiten aus, so daß sie stillsteht, alles gleichgültig wird“²⁹⁷. Dementsprechend begreift Olaf sich als einer der Kenner der Gleichgültigkeit: „Ich weiß alles über die Geschichte der Gleichgültigkeit, ich bin ihr bester Kenner und Erforscher

²⁹⁶ Strauß: Die Zeit und das Zimmer. In: ders.: Theaterstücke. Bd. 2. München 2000, S. 319-357, hier S. 326. Zitate aus *Die Zeit und das Zimmer* stammen aus diesem Buch und werden mit der Abkürzung ZZ zitiert.

²⁹⁷ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 200.

und doch unterscheide ich selbst mich in nichts, mit keiner Faser meines Wesens von den tausenden und abertausend Gleichgültigen, die es je gab und die es immer geben wird“ (ZZ 334). Hinter der Gleichgültigkeit in der ewigen Zeit steht die Voraussetzung, dass sich alles gleich wiederholt, sodass kein Neues ins Spiel kommt:

OLAF Ich ziehe mich frühmorgens an, ich koche Kaffee, ich gieße die Blumen, ich kaufe ein, ich koche ein zweites Mal Kaffee und ziehe mich wieder aus. Ich bin gleichgültig, ohne jeden Mut, ohne jede Absicht, ohne jede Lebensart. (ZZ 333f.)

Olaf klagt über seinen unveränderten Alltag. Hier gilt zu beachten, dass Strauß die zyklische Zeit von der mythischen Zeit, die er in seiner Poetik als ein wahres Zeiterlebnis bezeichnet, unterscheidet.²⁹⁸ Während man bei Strauß in der Erinnerung an den vergessenen Mythos seine Identität und die wahre Erkenntnis der Welt wiedergewinnt, ist der Alltag von Olaf in sicherem Abstand von der Erinnerungsmöglichkeit entfernt. Olaf als der Kenner der Gleichgültigkeit bleibt unfähig, aus dem Gefühl der Langeweile herauszufinden.

Die Machtlosigkeit vor der unmenschlichen Wiederholung des gleichen Alltags ruft Assoziationen mit der Philosophie Friedrich Nietzsches hervor und erinnert insbesondere an die ‚ewige Wiederkehr des Gleichen‘. Nietzsche schreibt in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882):

Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: »Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in derselben Reihe und Folge – und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht – und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!« – Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: »du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!«²⁹⁹

²⁹⁸ Andreas Englhart setzt sich mit dem Konstruktionsprinzip der Zeit in *Die Zeit und das Zimmer* auseinander und bemerkt beim Zusammenspiel von Olaf und Julius, dass der Wechsel von Chaos und Ordnung, den Olaf und Julius initiieren, die Zeit im Text konstituiert. Englhart zufolge symbolisiert Olaf die kreisrunde und mythische Zeit und steht für die Zerstreuung und den Fleck. Dagegen steht Julius für die Linie, die Ordnung im Rauschen bzw. in der Unordnung. Englhart behauptet, dass die beiden Figuren zusammen einen paradoxen Zustand der Ruhe im Chaos – Olaf steht für „Stop“ und Julius für „Go“ – symbolisieren (vgl. Englhart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 199-202). In seiner Argumentation müsste noch ausführlicher erklärt werden, in welchen Aspekten Olaf für die mythische Zeit steht, weil Englhart diesen Begriff gewissermaßen nur als ein Gegensatzpaar von der linearen und ordentlichen Zeit, die Julius symbolisiert, benutzt. (Im nächsten Abschnitt analysiert Englhart die mythische Zeit inhaltlich mit dem Symbol des Festes, jedoch wird hier der Zusammenhang zwischen Olaf und der mythischen Zeit nicht dargelegt.) Wenn man die Bedeutung des Mythos in Strauß' Poetik in Betracht zieht, beruht die Symbolhaftigkeit der Schlaffrau im ersten Akt in *Die Zeit und das Zimmer* und des Festes auf der mythischen Zeit im Strauß'schen Sinne.

²⁹⁹ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. München 1966, S. 202 (§341).

Die ewige Wiederkehr des Gleichen bedeutet weder fatalistische Verneinung noch Bejahung des Lebens, vielmehr beinhaltet sie eine Aufforderung zur Entscheidung, ob man angesichts der schrecklichen Tatsache der ewigen Wiederkehr des Gleichen sein Leben verneinen oder trotzdem bejahen solle. Was Nietzsche damit meint, ist schlechthin die Bejahung des Lebens, die der bitteren Hinnahme der ewigen Wiederkehr des Gleichen folgt, sodass man jeden Augenblick seines Lebens aus der Leere rettet: „Nicht nach fernen, unbekanntem Seligkeiten und Segnungen und Begnadigungen ausschauen, sondern so leben, daß wir nochmals leben wollen und in Ewigkeit so leben wollen! – Unsere Aufgabe tritt in jedem Augenblick an uns heran“³⁰⁰. Nach Nietzsche ist das menschliche Dasein unheimlich und immer noch ohne Sinn.³⁰¹ In diesem Punkt ist der ‚Sinn des Seins‘ selber die „Selbst-Überwindung“³⁰², nämlich die Aufnahme der ewigen Wiederkehr des Gleichen mit dem „Mut, welcher *angreift*“³⁰³. Auch wenn der Stein, den man hochwirft, wieder auf sich zurückfällt, spricht Zarathustra mit dem angreifenden Mut zum Teufel der Schwere: „War *das* das Leben? Wohlan! Noch Ein Mal!“³⁰⁴.

So bildet die Lehre der ewigen Wiederkehr des Gleichen den Gegenpol zum Nihilismus, auf den Nietzsche in seinem Zeitalter mit Bedenken blickte. Wenn man die ewige Wiederkehr des Gleichen nicht bejahen kann, ist das Leben für ihn nichts anderes als eine unerbittliche Wiederholung der Sinnleere. Wenn Olaf äußert, „Weißt du, ich kann einfach einen bestimmten Tatendrang, ich kann dein Händereiben angesichts der universellen Leere nur noch schwer ertragen“ (ZZ 351), problematisiert Strauß den fehlenden „Tatendrang“ des modernen Menschen. Die Tatenlosigkeit, die im Gegensatz zu Nietzsches „Mut, welcher *angreift*“, steht, lässt die Menschen in den Teufelskreis der „universellen Leere“ geraten. In diesem Zusammenhang erinnert die oben zitierte Textstelle – Olaf beschwert sich darüber, dass er sich jeden Morgen anzieht und jeden Abend wieder auszieht – an die Passage in *Danton's Tod* (1835) von Büchner. Selbst Danton, der als ein leidenschaftlicher Revolutionär markante Errungenschaften erwirkt hat, ergibt sich nach der Revolution der Langeweile des Lebens:

DANTON *er kleidet sich an*: [...] Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und daß Millionen es schon so gemacht haben und daß Millionen es wieder so machen werden [...].³⁰⁵

³⁰⁰ Nietzsche: Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß. Bd. 2. Leipzig 1931, S. 477 (§1344).

³⁰¹ Vgl. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. In: ders.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. München 1966, S. 287.

³⁰² Ebd., S. 369. Vgl. auch ebd.: „Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht!“.

³⁰³ Ebd., S. 407.

³⁰⁴ Ebd., S. 408.

³⁰⁵ Georg Büchner: *Danton's Tod*. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Henri Poschmann. Bd. I. Frankfurt/M.

Der Held zeigt, wie er von der Sinnleere überwältigt wird und in das Gefühl der Gleichgültigkeit gerät. Die Wiederholung des Gleichen bedrückt Danton dann stärker, wenn er diese nicht nur in seinem Leben, sondern auch in der gesamten Geschichte wahrnimmt: „Eigentlich muß ich über die ganze Geschichte lachen. Es ist ein Gefühl des Bleibens in mir, was mir sagt, es wird morgen sein, wie heute, und übermorgen und weiter hinaus ist Alles wie eben“³⁰⁶. Sobald er inmitten der unendlichen Wiederholung des Gleichen ist, umfasst ihn das Gefühl der Gleichgültigkeit: „[K]ann man mehr verlangen um [...] überhaupt keine Langweile zu haben? Ob sie [d. i. die Leute] nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben?“³⁰⁷. Daraufhin überlässt er sich dem Gedanken, dass er nicht Herr über sein Leben ist: „Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht“³⁰⁸, „Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!“³⁰⁹. Schließlich sucht er „Ruhe“ nicht in der „Schöpfung“, sondern im „Nichts“: „[D]as Nichts ist der Tod, aber er ist unmöglich. [...] Wir sind Alle lebendig begraben“³¹⁰. Tod ist dabei ein extremer Ausklang der Gleichgültigkeit.

Gegen dieses Nichts fordert Strauß die innere Kraft des Individuums zum Ausbruch aus der Sinnleere des Seins im Alltag. Eine Möglichkeit für den Ausbruch findet sich für Olaf, aber er setzt diese Möglichkeit nicht in die Tat um:

OLAF [...] Abends, wenn ich meine Hose in den Spanner klemme, denke ich mitunter: Es könnte wohl der Tag kommen, da diese rätselhafte Ordnung des Häuslichen, für die ich allein die Verantwortung trage, heillos in sich zusammenbräche. Das ganze große säuberliche Wohnen, dieser Kosmos des Sich-Bekleidens, Toilettemachens und insbesondere des Verschließens von Schränken könnte plötzlich einstürzen... (ZZ 333f.)

Durch die endlose Wiederholung des Gleichen entsteht die „rätselhafte Ordnung“ im Zimmer und Olaf beklagt diesen „Kosmos“. Er wünscht sich einen ‚plötzlichen‘ Einsturz aller Ordnungen seines Hauses, aber sein Wunsch nach einem Einsturz bleibt intermittierend nur in seinem Kopf. Folglich tut er nichts, weil er im Grunde gleichgültig ist. Was Strauß damit letzten Endes zeigen will, ist die Entscheidungsunfreudigkeit und Tatenlosigkeit der Figuren. Im zweiten Akt besucht Olaf die Wohnung von Marie Steuber, die kurz vor ihrer Abreise steht. In diesem Augenblick zögert Olaf mit der Entscheidung, ob er mit ihr fährt oder nicht. Insofern

1992, S. 38.

³⁰⁶ Büchner: Danton's Tod, S. 47.

³⁰⁷ Ebd., S. 40.

³⁰⁸ Ebd., S. 39.

³⁰⁹ Ebd., S. 49.

³¹⁰ Ebd., S. 72.

die Reise und die Liebe bei Strauß ein Symbol für den großen Versuch zum Ausbruch aus dem leeren Alltag ist, ist diese Entscheidungssituation von Bedeutung. Dennoch können sich weder Marie Steuber noch Olaf entscheiden:

OLAF Ja. Ich kann nicht. Ich muß hierbleiben.

MARIE STEUBER Warum sind wir bloß so wenig entschlossene Menschen?!

OLAF Es hängt nur an einem Augenblick, in dem sich alles entscheiden kann oder nichts – *Es schellt an der Tür.*

MARIE STEUBER Das Taxi! Ich muß runter. Helfen Sie mir, die Koffer tragen...

OLAF Ich denke nicht daran. Sie bleiben hier.

MARIE STEUBER Nein. Zu spät. Sie hätten mich nehmen können. Einfach in den Arm, und alles wäre anders gekommen. [...] Stellen Sie sich vor, ich wäre wirklich hiergeblieben. Wir hätten uns ganz schön verlegen angesehen.

OLAF Es wäre ein großer Entschluß gewesen. Man hätte ihm gerecht werden müssen.

MARIE STEUBER Eben. Plötzlich – für immer.

OLAF Und jetzt? Was ist jetzt?

MARIE STEUBER Jetzt müssen Sie nur auf meine Waschmaschine aufpassen. (ZZ 349f.)

Es stellt sich heraus, dass es für Strauß darum geht, den „Augenblick, in dem sich alles entscheiden kann oder nichts“, darzustellen. Durch „ein[en] große[n] Entschluß“ erreicht man entweder „[A]lles“ oder „[N]ichts“; in anderen Worten, man erreicht entweder den Sinn des Seins oder die Sinnleere des Seins. Ähnlich wie bei dem Gedanken von Nietzsche, dass das Leben dadurch entweder zum ‚Sinn‘ oder zum ‚Nichts‘ wird, dass man die ewige Wiederkehr des Gleichen bejaht oder verneint, geht es bei Strauß um „ein[en] große[n] Entschluß“, der einen „plötzlich“ und „für immer“ zum Weg des mythischen Augenblicks der Erinnerung führt. Durch die plötzliche Abschweifung von der alltäglichen Zeit wäre „alles“ anders gekommen. Aber es scheint für Olaf unmöglich, ein plötzliches Ereignis im ontologischen Sinne zu erleben.

3.2.1.2 Kluft zwischen der linearen Zeit und der mythischen Zeit

Die Bedeutung des Einsturzes der Ordnung als ontologisches Ereignis in der Strauß'schen Poetik wird auch mit der Identitätsfrage angedeutet: „Wer sind Sie überhaupt?“

SCHLAFFRAU Wer sind Sie überhaupt?

DIE UNGEDULDIGE Womit wir beim Thema wären. Wer bin ich? Ich denke, Sie sind die einzige, die mir helfen könnte, auf diese Frage eine befriedigende Antwort zu finden. (ZZ 333)

Mit der Frage „Wer bin ich?“ gesteht die Ungeduldige ihre Verklüsterung der Identität im Alltag ein. Für die Ungeduldige ist die Schlawfräule „Sonntagskind“, „Glücksbär“ und „Goldkäfer“ (ebd.), die ihr als Einzige eine Lösung für die genannte Frage geben kann. Die

Ungeduldige wünscht sich, dass sie die Schlawfräu duzen kann, aber die Schlawfräu lehnt ab und distanziert sich auf diese Weise von ihr. Auffällig erscheint dabei, dass die beiden Frauen ursprünglich im Gegensatz zueinander stehen, indem die Ungeduldige für die zweckhafte rationale Zeit des Alltags und die andere für die traumhafte mythische Zeit steht:

DER MANN OHNE UHR Womit spielen Sie da am Handgelenk?

DIE UNGEDULDIGE Swatch. Neue Uhrenart. Kann man dauernd wechseln. Viele verschiedene Uhren zu vielen verschiedenen Zwecken. Wie zum Sammeln so zum Wegwerfen. [...] Von dieser Sorte gibt's die spezielle Uhr für Skiakrobatik, Sauna, Tischerrücken, Liebe auf den ersten Blick, Nachmittage am Delphinbassin. Die Uhr für gewisse Stunden eben. (ZZ 326f.)

Die Zeit der Uhren läuft linear „zu vielen verschiedenen Zwecken“ und die Ungeduldige, die von der zweckgerichteten Zeit abhängig ist, vertritt die modernen Menschen, denen die Erinnerungsfähigkeit an den Mythos fehlt. Gilt hier der Mythos „als grundlegende geistige Form menschlicher Kultur, die – als Archetypus oder überindividuelle Mentalitätsstruktur [...] – dem Individuum ungeachtet kultureller Umbrüche wie der Aufklärung ihren Stempel aufdrückt“³¹¹, ist das Problem im heutigen Zeitalter für Strauß die Vergessenheit des Mythos und die Vergessenheit des Seins im Heidegger'schen Sinne. Die modernen Menschen werden von Strauß in diesem Zusammenhang aufgefordert, nach dem Sinn bzw. dem Ursprung ihres Seins zu fragen und die Grundlage ihrer Existenz durch die Erinnerung an den Mythos wiederzugewinnen. Erwartet die Ungeduldige die Antwort ihrer Frage „Wer bin ich?“ von der Schlawfräu zu erhalten, ahnt sie sogleich, dass die Schlawfräu, die für die mythische Zeit steht, die einzige Möglichkeit der Wiederherstellung ihrer Identität ist.

Die Schlawfräu, die „unsere Diana“ (ZZ 327) genannt wird und einmal im brennenden Hotel „kaum bekleidet“ (ebd.) zu sehen ist, erinnert an Delia aus *Schlufschor* (1991). Der Name Delia bezieht sich darauf, dass die römische Göttin Diana auf der Insel Delos geboren wurde.³¹² In *Schlufschor* sieht Lorenz zufällig die nackte Delia, die sich nach dem Bad abtrocknet, und er entschuldigt sich dafür: „Entschuldigen Sie: Ein Versehen“ (SCH 36), „Es war ein Versehen“ (SCH 37). Dazu sagt Delia: „Sie haben im Versehen schon a l l e s gesehen“ (ebd.). Damit wird darauf angespielt, dass Delia eine Frau ist, die vor der Tür zur mythischen Welt steht, und Lorenz ‚versehentlich‘ die mythische Welt erlebt hat. Weil die Tür zwischen Alltag und mythischer Welt auf rätselhafte Weise verriegelt ist und sich nicht öffnen lässt, wenn man sie mit Absicht öffnen will,³¹³ schlägt Strauß vor, den Weg zur mythischen Welt durch eine

³¹¹ Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 122.

³¹² Vgl. Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 248.

³¹³ Vgl. PP, S. 81.

plötzliche Abschweifung von der alltäglichen rationalen Zeit zu erreichen. In diesem Zusammenhang ist das ‚Sehen aus Versehen‘ eine Metapher für die Erkenntnis des vergessenen Mythos in Strauß’ Poetik.³¹⁴ Die ontologische Grundfrage, „Wer bin ich?“, liegt im Kern der Strauß’schen Poetik, wenn dieser nach einer Möglichkeit der wahren Erkenntnis der Selbstheit und der Welt durch die Erinnerung an den Mythos sucht.

Hierbei steht das plötzliche Ereignis ‚Sehen aus Versehen‘ auch für einen entscheidenden Moment des Übergangs, in dem man die Grenze zwischen dem sinnleeren Alltag und der sinnvollen mythischen Welt durch Erinnerung überschreitet. Die Tatsache, dass der Ort, an dem die Schlaffrau gerettet wurde, ein brennendes Hotel ist, unterstützt die mythische Symbolhaftigkeit der Schlaffrau als Inbegriff des Übergangs:

MARIE STEUBER [...] Ein Mann trug in der Winternacht eine Frau aus einem brennenden Hotel. Sie schlief auf seinen Armen, sie erwachte nicht von dem Lärm und der Feuersbrunst. Sie schlief, sie schlief. Er nahm sie mit auf seine Heimreise. In der Eisenbahn schlief sie neben ihm, an seine Schulter gelehnt. Er nahm sie zu sich nach Hause, und sie schlief in seinem Wohnzimmersessel und erwachte nicht. Er rief Ärzte, die sie untersuchten, aber auch sie konnten und wollten sie nicht aufwecken. Sie stellten nur ihren tiefen, gesunden Schlaf fest. (ZZ 326)

Nach Andreas Englhart ist der Hotelbrand das Symbol für den Übergang und die Verwandlung. „Wenn das Hotel brennt, dann befindet man sich am Ursprung des Heraklit“³¹⁵. Heraklit erklärt das Wesen des Weltganzen durch das Feuer, welches als Grundprinzip des Kosmos als ein metaphysisches, ästhetisches betrachtet werden kann. In seiner Feuer-Theorie verwandelt sich alles in Feuer. Die Welt besteht im Werden und Vergehen, wie sich das Feuer in der ständigen Wiederholung des Aufflammens und Erlöschens befindet, und so geht alles – die verschiedenen Gegensätze – aus dem ‚ewigen‘ Feuer hervor. Wenn vor allem „ein Sich-Verwandeln ins Gegenteil“³¹⁶ und „ein Rückkehren von dorthier“³¹⁷ sowie deren ewiger Kreislauf das Wesen der Dynamik des Übergangs ausmachen, verkörpert die Schlaffrau den Übergang, indem sie sich – in „einem brennenden Hotel“ – von einer ‚irdischen‘ Frau in eine ‚heilige‘ Frau verwandelt. Als alle Gäste des Hotels dem Feuer Hals über Kopf entfliehen, bleibt die Schlaffrau schlafend im verbrennenden Hotel und ihr „tiefe[r], gesunde[r] Schlaf“ wird während des Brands noch fester. Sowohl im Schlaf als auch im Traum wird die alltägliche zweckgerichtete Zeit und die Kette der Kausalität aufgehoben, somit schläft die vernünftige

³¹⁴ Zum Zusammenhang zwischen ‚Sehen‘ und ‚Erkenntnis‘ bei Botho Strauß siehe: Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

³¹⁵ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 202.

³¹⁶ Klaus Held: Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft. Eine phänomenologische Besinnung. Berlin; New York 1980, S. 408.

³¹⁷ Held: Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft, S. 408.

Ordnung des Alltags. Bemerkenswert ist, dass die Schlaffrau als Heilige den anderen Figuren in *Die Zeit und das Zimmer* gegenübersteht, welche „ihr Einwegfeuerzeug“ besitzen. Die Ungeduldige spricht zu Julius: „Sie [d.i. ihre Gäste] haben alle ihr Einwegfeuerzeug auf den Fensterbänken liegenlassen. Sie kommen bestimmt nicht wieder“ (ZZ 330). Sie sind von dem ‚Übergang‘ entfernt, insofern ihr „Einwegfeuerzeug“ nur dazu dient, das Feuer ‚zweckhaft‘, mit vollem Bewusstsein, zu entzünden, und sie sich nie verwandeln und wiederkehren, d. h. von der linearen Zeit des Alltags abhängig sind, wie das Feuerzeug, das sie besitzen, nichts anderes als ein ‚Einweg‘-Feuerzeug ist.

Im Unterschied zur Schlaffrau, die auf die mythische Zeit hinweist, steht Julius wie die Ungeduldige für die lineare Zeit. Der Name Julius erinnert an Julius Cäsar, der als römischer Politiker den julianischen Kalender eingeführt hat. Abgesehen vom unauslöschbaren Wesen der Zeit, ob sie fließt oder nicht, stellt der Kalender vor allem die lineare und historische Zeit dar, in der Zeit vorwärts fließt und vergeht. Deswegen fürchtet Julius den „Rückkehgast“, der wiederkehrt und mit dem sich alles wiederholt:

JULIUS Der einzige Gast, den ich wirklich fürchtete, ist der sattsam bekannte Rückkehgast. Eine gute Stunde nach Auflösung der Abendgesellschaft steht er wieder vor der Tür, wenn bereits alles aufgeräumt ist, setzt sich wieder an den Tisch mit zitternder Hand, um mit irgend etwas von vorn zu beginnen, als sei er gar nicht fort gewesen. (ZZ 330)

Sobald der Mann im Wintermantel, der auf seinen Armen die Schlaffrau trägt, im ersten Akt auftritt, trifft Julius auf die Schlaffrau als Rückkehgast. Mit der plötzlichen Erscheinung der Schlaffrau erinnert sich Julius an seine Reise nach Norden. Dort waren Julius und die Schlaffrau zusammen, aber nach der Reise hat er nie wieder von ihr gehört. Für Julius kann die Rückkehr schwerlich mit seiner linearen Zeit übereinstimmen, deswegen schreit Julius vor der unerwarteten Schlaffrau: „Nein, nie wieder Beginn! Nie wieder Aufbruchsstimmung“ (ZZ 328).

JULIUS Du bist wieder da, ich sehe dich wieder, du zerstörst jede Erinnerung an dich. Du, ein Pfeiler meiner Vergangenheit – all das Jugendlich-Furchtbare überstanden! und nun kommst du und reißt mir auch diesen Pfeiler weg. (ZZ 332)

Für Julius verkörpert die Schlaffrau die Vergangenheit, welche für ihn irreversibel ist. Die Vergangenheit müsse in der Vergangenheit bleiben und nie wiederkehren, so meint er. Das ist der Grund, warum es in der linearen Zeit nur den Bruch zwischen den Zeiten gibt. In der linearen Zeit können die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einander nicht durchdringen, dabei werden sie als Bruchstücke voneinander isoliert. Die Rückkehr der Schlaffrau tastet diese Ordnung der linearen Zeit an. Jedoch wendet die Schlaffrau gegen den Vorwurf von Julius ein:

„Nicht gehalten hat der Bruch. Seine Ränder wuchsen über die Jahre zusammen. Und es heilte der Bruch“ (ebd.). In der mythischen Zeit, welche die Schlaffrau symbolisiert, wird der Bruch geheilt und die Zeiten fallen in einem ewigen Punkt der Zeit zusammen. Aber Julius kann diese wiederkehrende Frau nicht aufnehmen, stattdessen bleibt er weit von der mythischen Zeit entfernt.

JULIUS Ich hätte öfter in die Nächte hinaus sollen. Ich habe mich nicht oft genug gehenlassen. Ich hätte mich öfter restlos verausgaben müssen. Ich hätte tausendmal mehr enttäuscht werden müssen. Ich bin, wie Swift sagt, für eine Million Enttäuschungen geboren worden. Und wie viel habe ich erlebt? Nicht einmal ein rundes Dutzend. Vorsichtiger bin ich geworden. (ZZ 331)

Während die Schlaffrau für die traumhafte Zeit steht, gesteht Julius als „Sonnenschein“ (ZZ 322), dass er öfter „in die Nächte“ hinaus gesollt hätte. Während die Nacht ein Symbol für die traumhafte Zeit ist, steht der Sonnenschein dagegen für das Licht der rationalen Vernunft. Julius konstatiert, dass er kaum etwas erlebt habe und zugleich „vorsichtiger“ geworden sei. In Anbetracht dessen, dass er die lineare Zeit des Alltags symbolisiert, zeigt sein Mangel an Erfahrungen die Unfähigkeit der modernen Menschen zu wahren Erlebnissen, die in der fließenden Zeit nur mit Vorsicht voranschreiten. Insofern das Leben der modernen Menschen nur auf der vernünftig zweckorientierten Zeit basiert, ist das Problem klar: „Aber was ist es? Sein Leben bis an die äußerste Grenze der Vorsicht zu führen? Man wird eines Tages keinen Regentropfen mehr fallen hören, ohne sich an den Kopf zu greifen vor roher Wehrlosigkeit“ (ZZ 331). Damit beschreibt Strauß ein Paradox der äußerst vernünftigen Verhältnisse der modernen Menschen. Die Menschen, die in einem Verfolgungswahn der Vernunft gefangen sind, würden ohne Kopfzerbrechen keinen Regentropfen aushalten. Obwohl ein Regentropfen selber zu keinem bestimmten Zweck fällt, müssen die vernünftigen Menschen sich immer fragen, wofür dieser Regentropfen falle. Um diesem Treiben der Vernunft zu entkommen, müssen die Menschen das „Wagnis der großen Erregungen“ (TW 69) vollziehen. Sie können dadurch das verschollene Lachen und die Lust, welche dem menschlichen Leben neue Kräfte und Reichtum verschafft, wieder gewinnen.³¹⁸ Aber das grundlegende Problem ist auch hier wiederum die Tatenlosigkeit, sodass die modernen Menschen nicht wagen, für wahre Erlebnisse „in die Nächte“ hinauszuziehen.

³¹⁸ Vgl. TW, S. 69.

3.2.2 Zeit in der Stille: Ausbruch aus der alltäglichen Zeit

3.2.2.1 Das Sehen: Inneres Schauen des Künstlers

Strauß verbindet die Situation der grundlegenden Sinnleere des Seins in seiner Poetik mit der Abwesenheit der Erinnerung. Was für Strauß im Leben der modernen Menschen fehlt, ist schlichtweg der Ursprung. Die Figuren klagen über die Sinnleere des Alltags und die Verlusterfahrung der Identität, dennoch sind sie unfähig, sich an den vergessenen Ursprung in sich zu erinnern. Auch Marie Steuber leidet darunter, aber ihre Besonderheit besteht darin, dass sie vor allem die Abwesenheit der Erinnerung im Alltag erahnt. Sie spricht für sich: „Besagtes Leben, um noch einmal darauf zurückzukommen, wir haben ja nur unsere Erinnerungen. Alles übrige: am Fenster stehen und hinaus schauen, bis man vom Erdboden wieder verschwunden ist“ (ZZ 323). Wenn Strauß die Erinnerungsunfähigkeit der modernen Menschen mit ihrem unablässigen Vorwärtsgang in der zweckhaften linearen Zeit verbindet, sind die eilig fliehenden Schritte für Marie Steuber nichts anderes als „die Unruhe aller vor dem heftigen Stehenbleiben aller auf einmal“ (ZZ 331). Im ersten Akt besucht Marie Steuber die Wohnung von Olaf und Julius und dort erblickt sie beim Schauen aus den Fenstern eine plötzliche Unterbrechung der Vorwärtsbewegung der Menschen:

MARIE STEUBER *halb aus dem linken Fenster blickend* Zwischen den Menschen knirscht es und hält durch sie hindurch die Große Maschine an. Da, sie purzeln vorwärts durcheinander, sie stürzen kopfüber aus ihrem geraden Lauf. Dann eiserne Stille. (ZZ 328)

Durch das plötzliche Halten eines Autos unterbrechen die Leute inmitten des Lärms der Stadt ihre ‚geraden‘ Schritte und schweifen unerwartet von ihrem ‚geraden‘ Lauf ab. Was nach diesem plötzlichen Ereignis kommt, ist die ‚eiserne Stille‘. Während Marie Steuber nach der Stille sucht, hütet sich Julius vor ebendieser: „Sie reden es herbei. Vorsicht!“ (ebd.). Aber Marie Steuber sucht noch einmal nach der Stille, die einmal dem alltäglichen Treiben folgt:

MARIE STEUBER Manch einer rückt noch seinen Tisch vors Fenster oder seinen Schrank neben das Bett. Sie rücken noch einmal ein bißchen in ihrer Wohnung herum und tragen frische Wäsche von einem Raum in den anderen. Oder huschen geduckt unter den Spiegel vorbei. Dann wird es ganz still. (ZZ 328f.)

Während Olaf und Julius von ihren Fenstern aus jede alltägliche Ordnung gleichgültig ansehen, schaut Marie Steuber die ungewöhnliche Stille über das Alltägliche hinweg an. Für Julius ist unterdessen die Stille als Stillstand ebenfalls unausstehlich, weil alles in seiner linearen Zeit immer vorwärts gehen muss und nicht anhalten darf. Deswegen spricht Julius wieder zu Marie

Steuber: „Sie reden es herbei, Sie reden es herbei...“ (ZZ 329).

Marie Steuber bildet somit einen scharfen Kontrast zu Olaf und Julius, wenn diese die Außenwelt aus den Fenstern oberflächlich ‚sehen‘, während Marie Steuber hingegen aus den Fenstern in die Stille ‚hört‘ bzw. die Außenwelt durchblickt. Von besonderer Bedeutung erscheint hier auch der Blick aus dem Fenster. Zunächst zeigt sich, dass Julius’ Blick, wenn dieser im Sessel sitzend, aus den Fenstern schaut, die Schranke des ‚Sehens‘ exponiert:

JULIUS [...] Die Weihnachtsbäume liegen im Februar noch am Straßenrand. Eisladen bedecken den Streusand wie ölige Plastikfolien. [...] Nirgendwann ist Stille. Selbst im schläfrigen Lärm hörst du das grollende Schnarchen ferner Preßluftbohrer. [...] Die Mädchen spiegeln sich in den Schaufensterscheiben und bürsten im Vorübergehen rasch ihr Haar. Da kommt eine im kniekurzen Rock – bei der Kälte! – in schwarzen Strumpfhosen und atmet in den Kragen ihres grüngoldenen Lamepullis. Hübsche Karausche. Schreckliche. Schon im Gehen hat sie etwas Hingeflätzes, Faules, Illustriertenblätternes, Lockenwicklerhaftes, Bildschirmbleiches. Die jungen Männer nebenan laufen in ihren schmutzigen Overalls und blauen Latzhosen und sanieren wieder im Hinterhaus. Die amtlich Arbeitslosen tragen dicke Schlüsselbünde mit unzähligen Schlüsseln an ihren Gürteln. [...] (ZZ 321)

Am Anfang des Monologs³¹⁹ beschreibt Julius die Landschaft der Winterzeit, die der herrschenden Kälte der Beziehungen zwischen den Figuren sowie den leidenschaftslosen Beobachtungen von Julius über die Straßenlandschaft in der kapitalistischen Gesellschaft entspricht. Die Beobachtungen von Julius bleiben gewissermaßen oberflächlich, weil ihm gleichgültig ist, wer die Leute auf der Straße sind. Bei seinen Beobachtungen wird die Identität bzw. die Andersheit eines jeden Individuums nicht in Betracht gezogen. Aus diesem Grund stellt das Mädchen von der Straße, das später Marie Steuber genannt wird, Julius zur Rede, als dieser sie abschätzig beurteilt, ohne sie zu kennen:

DAS MÄDCHEN VON DER STRASSE Haben Sie eben über mich geredet? Sind Sie das? Was erzählen Sie da? Bildschirmbleich und illustriertenblättern – Sie kennen mich doch gar nicht. Sie sehen mich hier von Ihrem Fenster aus zum ersten Mal und fällen gleich ein abschätziges Urteil über mich. Was wissen Sie von mir? Nichts. (ZZ 322)

Was Marie Steuber problematisiert, ist Julius’ oberflächlicher Blick. Von Anfang an richtet Strauß die Bühne des ersten Aktes mit drei großen Fenstern ein, sodass die beiden Mitbewohner, Olaf und Julius, in ihrem abgeschlossenen Zimmer von den Fenstern aus die Straße beobachten

³¹⁹ In Wahrheit zielt die Rede von Julius auf den Gesprächspartner Olaf, dennoch zeigt Olaf keine Reaktion. Schon der Nebentext „*Im Sessel zum Fenster Julius. Im Sessel zum Zimmer Olaf*“ zeigt die unterbrochene Beziehung zwischen den Figuren, auch wenn beide in einer Wohnung zusammenleben. Deswegen wird der Dialog in *Die Zeit und das Zimmer* manchmal unversehens zum Monolog. So versucht etwa Olaf an einer Stelle, zu den anderen Figuren über sich selbst zu sprechen, aber sein Bekenntnis wird von niemandem beachtet: „JULIUS Es hat dich niemand gefragt, wer du bist, Olaf./ OLAF Nein? [...] Warum unterbricht mich denn niemand! Warum sagt denn keiner was? [...] Ich mach mir die Mühe, ich gehe aus mir heraus – das gibt es doch gar nicht!“ (ZZ 334).

können. Diese Konstellation ruft Assoziationen zu der Beobachtungsszene in *Des Veters Eckfenster* (1822) von E. T. A. Hoffmann hervor, in welcher der Ich-Erzähler und sein Vetter aus den Fenstern der Wohnung des Veters das Treiben des Marktes beobachten. Hier ist die Wohnung ebenfalls von der Außenwelt isoliert, weil der Vetter, welcher Schriftsteller ist, mit seinen gelähmten Füßen das Zimmer nicht verlassen kann. Obwohl der gelähmte Vetter aus demselben Grund nicht mehr schreiben kann, überblickt er als Künstler aus den Fenstern seines Kabinetts „das ganze Panorama“³²⁰ des Marktes.

In diesem Zusammenhang zeigt sich, dass Strauß in *Die Zeit und das Zimmer* den romantischen Topos des Fensters aufnimmt und variiert. Bei den Romantikern ist das Fenster traditionell ein festes Schema für die literarische Gestaltung ihrer Sehnsucht nach der Ferne und der Einheit mit der unendlichen Welt. Darin spiegelt sich die romantische Selbstbeobachtung des Autors; z. B. platziert Eichendorff seine Helden immer wieder auf Berge und Türme und ermöglicht ihnen einen Rundumblick, in welchem sich die chaotische Welt konzentrisch aufbaut und ordnet.³²¹ In Hoffmanns *Des Veters Eckfenster* wohnt der Vetter ebenfalls „hoch in kleinen niedrigen Zimmern“³²², in denen „ein hohes, lustiges Gewölbe bis in den blauen glänzenden Himmel“³²³ hineinragt. Der Vetter gewinnt von seinem isolierten Zimmer einen Überblick über den grandiosen Platz. Was damit an Bedeutung gewinnt, ist des Künstlers „erhabene[r] Blick durch ein Fenster auf die Außenwelt“³²⁴. Während der ganze Markt, der mit dicht zusammengedrängten Volksmassen gefüllt ist, für den Ich-Erzähler den „Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets“³²⁵ macht, will der Vetter den Ich-Erzähler das ‚wirkliche‘ Schauen als die „Primizien der Kunst“³²⁶ lehren; „nämlich ein Auge, welches wirklich schaut“³²⁷. Mit dem ‚wirklichen‘ Schauen erschafft der Vetter aus dem „niemals rastenden Treiben“³²⁸ der Volksmassen „das bunte Leben“³²⁹ der lebendigen Leute. Beispielsweise betrachten Vetter und Erzähler einen Mann, der beiden wie „ein unauflösbares Rätsel“³³⁰ erscheint. Der Ich-Erzähler verfolgt mit dem Fernglas des Veters den Mann und beobachtet sein Aussehen genauer. In der Folge kommt er zu dem Schluss, dass der Mann Koch

³²⁰ E. T. A. Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*. In: ders.: *Späte Werke*. München 1969, S. 598.

³²¹ Vgl. Detlef Kremer: *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*. Berlin 1999, S. 189.

³²² Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*, S. 598.

³²³ Ebd.

³²⁴ Kremer: *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, S. 189.

³²⁵ Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*, S. 599

³²⁶ Ebd., S. 600.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd., S. 599.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd., S. 609.

sein müsse, weil er bemerkt, dass der Mann den Kasten eines Tabulettkrämers als Korb benutzt. Der Vetter überlegt und gelangt zu einer anderen Hypothese, nämlich, dass der Mann ein alter Zeichenmeister sei, was der Vetter mit der exotischen Figur des Mannes begründet:

Der Vetter: Dieser Mensch ist ein alter Zeichenmeister, der in mittelmäßigen Schulanstalten sein Wesen getrieben hat, und vielleicht noch treibt. Durch allerlei industrielle Unternehmungen hat er viel Geld erworben; er ist geizig, mißtrauisch, Zyniker bis zum Ekelhaften, Hagestolz – nur einem Gott opfert er dem Bauche,³³¹

Bemerkenswert erscheint, dass der Vetter sofort versucht, „den widrigen zynischen deutschen Zeichenmeister“ wieder „zum gemütlichen französischen Pastetenbäcker“³³² umzudeuten. In dieser Erfindung bewundert der Ich-Erzähler das „Schriftstellertalent“³³³ seines Vetters, dass es sich dabei wahrlich um die „Fantasie“³³⁴ eines Künstlers handele. Nach Detlef Kremer besteht der Reiz der Physiognomik der beiden Vettern darin, dass Hoffmann diese „nicht als Mimesis [...], sondern als Akt subjektiver, bisweilen durchaus phantasmagorischer Interpretation [vorstellt]“³³⁵. Auf diese Weise „erfährt [der Leser] nichts darüber, was und wer die markanten Gestalten des Marktgeschehens wirklich sind“³³⁶, sondern „nur, welche Vorstellungen die Vettern über sie haben“³³⁷. Die Zuschreibung von Identitäten der Gestalten des Marktes, so Kremer, ist „austauschbar und [...] phantasmagorisch“³³⁸. Diese Austauschbarkeit bzw. Lebendigkeit der Identitäten in Hoffmanns Erzählung beruht auf dem künstlerischen Schauen.

Dagegen findet sich in *Die Zeit und das Zimmer* vielmehr die absolute Beurteilung der Identität, wenn man sich an den Einspruch von Marie Steuber gegen die Beurteilung von Julius erinnert. Der Blick von Julius unterscheidet sich nicht so sehr von der Uniformität der Massenproduktion, insofern Julius Marie Steuber zu einem der zahlreichen gleichen Mädchen degradiert, das von der Mode der kapitalistischen Konsumgesellschaft angesteckt wurde. Wenn Marie Steuber für Julius etwas „Bildschirmbleiches“ (ZZ 321) ist, zeigt Strauß damit einerseits seine Kritik an den Medien und der Maschine, die dem menschlichen Gesicht das Menschliche rauben, und andererseits die ‚bleiche‘ Identität von Marie Steuber, die durch den Blick von Julius einen Identitätsverlust erfährt. Zudem stellt sich heraus, dass die mögliche

³³¹ Ebd., S. 611.

³³² Ebd., S. 612.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd., S. 598.

³³⁵ Kremer: E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane, S. 197.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd.

Austauschbarkeit in *Die Zeit und das Zimmer* nur für die Reproduktion der Unveränderlichkeit der Sinnleere steht. Die Anmerkung, die Julius im ersten Akt beim Beobachten der Straße äußert, wird im zweiten Akt durch Olaf wiederholt:

OLAF Die Weihnachtsbäume liegen im Februar noch am Straßenrand. Eislachen bedecken den Streusand wie ölige Plastikfolien. *Er lächelt.* Die jungen Damen spiegeln sich im Schaufensterglas und bürsten im Vorübergehen rasch ihr Haar... (ZZ 352)

Wie in der kapitalistischen Gesellschaft nicht nur die Dinge, sondern auch die Menschen durch andere ersetzt werden können, kann die Rede der Figuren als Teilstück der Maschine an andere Orte verlegt werden. Das ist möglich, weil die gleichgültigen Figuren sowie deren Äußerungen im ganzen Stück keine Eigentümlichkeit herstellen können. In der Tat sind die Beziehungen der Figuren im ganzen Text montagehaft vorhanden. Dagegen entsteht eine ‚Geschichte‘ durch das ‚wirkliche‘ Schauen der Vettern,³³⁹ indem die Realität von ihnen beobachtend verfolgt wird und die Ergebnisse festgehalten und ausgearbeitet werden.³⁴⁰ Das wirkliche Schauen des ‚reifen Auge[s]‘ (BL 75) bedeutet in diesem Sinne das ‚Öffnen des Phantastischen im Realen‘³⁴¹ und schafft eine Geschichte, ein Kunstwerk. Was der Vetter den Ich-Erzähler lehren will, ist, wie oben bereits erwähnt, das Sehen mit dem inneren Auge des Künstlers:

Der Vetter: Es gibt für mich keinen rührenderen Anblick, als wenn ich einen solchen Blinden sehe, der mit emporgerichtetem Haupt in die weite Ferne zu schauen scheint. Untergegangen ist für den Armen die Abendröte des Lebens, aber sein inneres Auge strebt schon das ewige Licht zu erblicken, das ihm in dem Jenseits voll Trost, Hoffnung und Seligkeit leuchtet.³⁴²

Zunächst nimmt der Vetter das Leben der Leute auf dem Markt mit dem künstlerischen Blick in sich auf, um dann die Ergebnisse des Schauens wieder in die Realität zurückzugeben.³⁴³ Das innere Auge des Künstlers erblickt das Wahre – ‚die weite Ferne‘ und ‚das ewige Licht‘ – über die Oberfläche des Alltags hinaus. Dieses Wahre wird für das endlose Leben zum ‚Trost‘ und zur ‚Hoffnung und Seligkeit‘. Während die Blicke von Olaf und Julius von diesem wirklichen Schauen weit entfernt sind, übernimmt Marie Steuber die Funktion des inneren Auges des

³³⁹ Die Erzählung *Des Veters Eckfenster* selbst kann gedeutet werden als die Aufzeichnung der Ergebnisse der Lehre des Schauens des Veters. D. h. am Ende der Erzählung wird angedeutet, dass der Ich-Erzähler die Ergebnisse der Beobachtungen anstelle seines Veters auf Papier bringt.

³⁴⁰ Vgl. Klaus Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen.* Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1991, S. 195.

³⁴¹ Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann,* S. 191.

³⁴² Hoffmann: *Des Veters Eckfenster,* S. 614.

³⁴³ Klaus Deterding untersucht die neue Dimension der Öffnung des poetischen Raums in *Des Veters Eckfenster.* Nach ihm: ‚der poetische Raum des A u ß e n öffnet sich nach innen‘ (Deterding: *Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann,* S. 195).

Künstlers, indem sie vom Fenster aus den Augenblick der Stille erblickt. Dabei versucht Strauß, das innere Schauen von Marie Steuber vom oberflächlichen Sehen von Olaf und Julius zu unterscheiden, indem er die Innerlichkeit von Marie Steuber mit der Seinsweise des ‚Hörens‘ erklärt.

3.2.2.2 Das Hören: Erinnerung an den Urgesang

Im zweiten Akt versucht Marie Steuber angesichts der Sinnleere des Alltags und der Oberflächlichkeit der Beziehungen die unterbrochenen Beziehungen durch ‚Liebe‘ zu überwinden. Sie steht „stolz und schwarz und fremd“ (ZZ 341) für „das unendlich große“ (ebd.) Gefühl, für die Liebe. Unter den Männern aber, den Anhängern der Vernunft und Aufklärung, verliert Marie Steuber ihr „liebes, frohes Gesicht“ (ZZ 335). Rudolf, der Mann im Wintermantel aus dem ersten Akt, wirft Marie Steuber vor, welche sich für eine Anhängerin der Medea hält: „Du solltest Literaturunterricht nehmen. Damit du lernst, wie man ein Drama liest“ (ZZ 340), „Alle Fanatiker sind für mich Idioten“ (ebd.), „Fanatisch braucht mich niemand zu lieben, das verlange ich gar nicht“ (ZZ 341). Gegenüber ihrer Liebe und der „ganze[n] Fülle [ihr]er unsäglich lebenswürdigen Schwächen“ (ZZ 335) sind die Männer „äußerst kalt und berechnend“ (ebd.). Darüber spricht die Ungeduldige zu Marie Steuber: „Alles an dir ist so hart geworden. So bewußt und geplagt siehst du aus. Und so schrecklich mager bist du geworden!“ (ebd.).

Ausgehend von der schrecklichen Leere der Beziehungen sucht Marie Steuber in der Stille der Dinge ihre Zuflucht:

Marie Steuber lehnt an der Säule und blickt zum Fenster hinaus.

MARIE STEUBER Ich wohne inmitten der Stadt und mitten im tosenden Verkehr umgeben mich die großen stillen Räume, in denen niemand zuhaus ist. Nicht einmal mein Brot, mein Tisch, mein Radio, meine Zuckerdose. Wir alle sind hier lediglich vergessen worden. Stehen- und liegengelassen. Nicht aufgeräumt. Hals über Kopf Vermachtes, das sind wir, mein Zeug und ich. Ich wohne: Ich teile die unendliche Passivität meines Tisches. Meiner Zuckerdose, meines Radios. Ich höre, ich weile.

DIE SÄULE Jahr um Jahr tiefer und tiefer. Um soviel wie die Glücklichen wachsen.

MARIE STEUBER Du redest? Wie kannst du reden?

MARIE STEUBER [...] Spricht nicht! Du bist meine Zuflucht. Deine Stille suche ich. Du bist das Ding, an dem ich lehne, wenn mich alle Kräfte verlassen haben. Vertreib mich nicht mit Sprecherei! (ZZ 341)

Während vor den Fenstern der Lärm der Stadt zu hören ist, befindet sich Marie Steuber in der Stille ihrer Wohnung. Hier räumt sie ein, dass ihre großen stillen Räume einen Ort der unendlichen Passivität darstellen, in denen niemand „zuhaus“ ist. Nichts in ihrer Wohnung –

nicht ihr Brot, Tisch, Radio und ihre Zuckerdose – ist ‚zu Hause‘, weil Marie Steuber sowie ihre Zeugen als „Vermachtes“ „[s]tehen- und liegengelassen“ wurden. Diese Passivität heißt nichts anderes, als dass sie alle „vergessen“ worden sind. Wenn das Wort „zuhaus“ mit dem ‚Haus des Seins‘ von Heidegger in Beziehung gesetzt würde, wäre das, was die ganzen Seienden in ihrem wahren Dasein nicht ‚wohnen‘ ließe, für Strauß die Abwesenheit der Erinnerung an das Vergessene. In den alltäglichen Räumen ‚wohnt‘ man nicht, weil man überall die Leere des Seins zwar vorfindet, trotzdem aber nicht wagt, sich an den vergessenen Ursprung des Seins zu erinnern. In diesem Sinne nähert sich die Vergessenheit stark der oben erwähnten Tatenlosigkeit an, weil der Zustand der Vergessenheit das Ergebnis der Tatenlosigkeit des „große[n] Entschluß[es]“ (ZZ 350), der einen zum Wiedergewinn der Identität und des Sinns führt, ist. Strauß sieht das Problem der modernen Gesellschaft in der Situation des Verlusts des Ursprungs, der im tiefsten Innern unser menschliches Sein stützt.

Wenn Marie Steuber gesteht, dass sie und ihr „Zeug“ in ihrer Wohnung nicht zu Hause sind, deutet das paradoxerweise zugleich an, dass sie mindestens „das Missen“ (BL 57) ahnt. Nach Strauß ermöglicht nur das Erleben des Missens die ‚Erinnerung‘: „Sein Erleben war das Missen. Erinnerung, die nicht von der geballten Ladung Verlust gesprengt wird, ist keine tiefe“ (ebd.). Angesichts dieses Zustands des Fehlens im Alltag ist der Weg zur Erinnerung des Ursprünglichen das ‚Hören‘. Wenn Marie Steuber im Alltag nur „[s]tehen- und liegengelassen“ wurde, befindet sie sich in der großen Passivität und nicht zu Hause. Erst aber, wenn sie ihren inneren Blick auf die Spur des vergessenen Ursprungs richtet und in die Stille ‚hört‘, nähert sie sich dem Haus des Seins. In diesem Zusammenhang stellt sie am Ende ihres Monologs fest: „Ich höre, ich weile“. Was man im Sinne Strauß’ in der Stille hören müsse, ist der Gesang, nämlich der „Ruf[...] einer neuen, großen Lockung“ (TW 68), welcher sich nur dort finden lässt, „wo der Gedanke abirren kann“ (ebd.). Das Hören des ‚heiligen‘ Rufes verbindet sich auf diese Weise mit der Abschweifung vom alltäglichen Ordnungssystem und eröffnet dabei den Zugang zum mythischen Augenblick, in dem man das Göttliche in sich, also den Ursprung seiner tieferen Existenz in Erinnerung bringen kann. So ist das Hören in der Stille mit der Erinnerung an den Sinn stiftenden Ursprung eng verknüpft.

Der bedeutungsschwere Ansatzpunkt der Relativität des Hörens und der Erinnerung an den Ursprung bei Strauß findet sich vorbildlich in Rilkes späten Gedichten, insbesondere in *Die Sonette an Orpheus* (1922). Wie in Kapitel 2.2 dargestellt, verkörpert der singende Gott Orpheus, die Grenze zwischen den beiden Welten – Leben und Tod – fessellos überschreitend,

für Rilke die „reine Übersteigerung“³⁴⁴, nach der die Menschen streben müssen, um wesentlich ‚sein‘ zu können: „Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. | Wann aber *sind* wir?“³⁴⁵. In diesem Vers deutet Rilke die Vergessenheit des Seins im Alltag an, deswegen ist Orpheus immer noch „verlorener Gott“³⁴⁶ und zugleich „unendliche Spur“³⁴⁷ des Ursprungs. Aus diesem Grund ist sein Gesang ursprünglich der „Vor-Gesang“:

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.³⁴⁸

Vom Menschen wird hier gefordert, sich als Hörender dem „Uralten“ bzw. dem „Vor-Gesang“ zuzuwenden, um das Dasein des Menschen zu entdecken. Der Gesang liegt als Urgesang in der Vorzeit. Der Gesang besteht wie der „Duft“ der Rose, den man nicht benennen, sondern nur erraten kann: „Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft | seine Süßesten Namen herüber; | [...] | Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten... | Und Erinnerung geht zu ihm über“³⁴⁹. In der Strauß’schen Poetik geht es um das Hören dieses Vor-Gesangs, der als Duft sein Geheimnis vor uns „Gewaltsamen“³⁵⁰ wahr.

Bedenkt man, dass Strauß in seinem Essay *Anschwellender Bocksgesang* (1993) die „mythische Zeit“ (AB 62) als „unaufgeklärte Vergangenheit“ (ebd.) verteidigt, stehen der Satz „Ich höre, ich weile“ von Marie Steuber sowie die Erinnerung allgemein im Gegensatz zu Descartes’ Metaphysik, die auf dem berühmten Diktum „Ich denke, also bin ich“ gegründet ist. Das Hören als eine eigene Seinsweise unterscheidet sich von Glauben an die Hoheit der Vernunft, die alle Dinge sowie die Natur für etwas Berechenbares und Messbares hält. In der Tradition der abendländischen Metaphysik verweigert die zweck- und vernunftgerichtete Denkweise die Geheimnisse und Unordnung der Welt. Auf diese Weise tut „das Denken“ dem „Dinghafte[n] der Dinge“ Gewalt an.³⁵¹ Tragisch erscheint, dass selbst der Mensch

³⁴⁴ Rilke: Die Sonette an Orpheus, S. 241 (I, 1).

³⁴⁵ Ebd., S. 242 (I, 3).

³⁴⁶ Ebd., S. 253 (I, 26).

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd., S. 250 (I, 19).

³⁴⁹ Ebd., S. 259 (II, 6).

³⁵⁰ Ebd., (II, 5).

³⁵¹ Vgl. UK, S. 9.

unvermeidlich das Objekt der Gewaltsamkeit der (eigenen) Vernunft geworden ist. Im Alltag, in dem „vernünftige Worte“ (ZZ 325) von Männern dominant sind, wird Marie Steuber erschöpft. Sie lehnt sich an die Dinge, die nicht sprechen, um ihre Kräfte wieder zu gewinnen. Sie wünscht, sich der den Alltag überschwemmenden „Sprecherei“ (ZZ 341) zu entziehen und allein in der Stille ihrer Wohnung nur zu ‚hören‘.

Die Bedeutung des Hörens in seiner Poetik erklärt Strauß insbesondere mit der Reflexion über den (un)bewussten Drang der Menschen sich mitzuteilen. Der Erzähler in *Beginnlosigkeit* (1992) von Strauß stellt sich der Frage, warum die Menschen sich dem Anderen unbedingt mitteilen wollen:

»Warum erzählen Sie mir das alles?« [...] Was sie [d. i. die Menschen] erzählten, hatte selten eine tiefere Bedeutung. Da war er sich sicher. Aber daß sie's ihm erzählten, darin lag wohl der Kern des Rätsels, und es hatte zu einem gewissen Zeitpunkt außerordentlich viel zu bedeuten. Er hatte es nie herausgefunden. [...] Er [...] begann sich daran zu beteiligen. Er wollte seinerseits keine Lücke bilden im fleißigen Gewebe der Mitteilungen, der unterschwelliger Verständigungen, die möglicherweise eher zum Innersten gehören, das die Welt zusammenhält, als die Weltanschauungen selber. Er [...] begann wider seine natürliche Skepsis, unter Verleugnung seines einzig wirklich fähigen, aktiven, zuverlässigen Organs: seines Ohrs, den alles verbindenden Mund zu öffnen. Er begann, anderen etwas zu erzählen, damit auch er ihnen rätselhaft und unbegreiflich erschiene und sie sich fragen müßten: »Warum erzählt er uns das alles?« Ja, diese Frage, er bemerkte es deutlich, trat nun tatsächlich stumm und unruhig auf ihre Gesichter, die sich freilich nach kurzer Zeit stets abwandten und nicht länger aufmerken wollten. [...] Was hörten - um Himmels willen: was hörten sie denn, das sie zwar kaum begreifen, das sie aber doch unmittelbar in Unruhe versetzen konnte? (BL 32f.)

Der Erzähler erachtet das, was die Menschen den Anderen erzählen, im Grunde als bedeutungslos. Das Rätselhafte scheint dabei aber gerade in der Tatsache zu liegen, dass die Menschen erzählen wollen. Die Funktion des Erzählens liege darin, „um untereinander in Fühlungnahme, in eine Verbindung zu treten“ (BL 32). Sähe er ein, dass das „Innerste[...], das die Welt zusammenhält“, „im fleißigen Gewebe der Mitteilungen“ sowie in „der unterschwelliger Verständigungen“ besteht, könnten sich die Mitteilungen dadurch als sinnvoll erweisen, dass sie einem auf einmal die innerste Frage evozieren. Diese plötzliche Fremdheit als das Unbegreifliche erschüttert die Menschen und versetzt sie damit in „Unruhe“. Der Erzähler betrachtet, dass sich die Menschen erst von dieser in ihnen Unruhe auslösenden Fremdheit abwenden und nicht mehr darauf aufmerksam machen oder gemacht werden wollen. Vor der unenträtselbaren Andersheit fühlen sich die Menschen unruhig und beängstigt. In diesem Augenblick fragt sich der Erzähler, was sie eigentlich „hörten“. Auf den ersten Blick scheint die Frage merkwürdig, was es sei, dass die Menschen ‚hörten‘, was weder ausgesprochen noch mitgeteilt wurde. In Wahrheit ‚schweigt‘ das, was sie plötzlich überfällt, und liegt in der ‚Stille‘. Für Strauß wird diese plötzliche Berührung mit der unfassbaren Andersheit in der Stille mit

dem Hören in Verbindung gebracht, indem das Andere bzw. das Innerste in seiner Poetik als ursprüngliche ‚Stimme‘ symbolisiert wird und damit das Hören dieser Stimme nichts anderes als Erinnerung bedeutet. Das Wesen des Anderen bzw. der „erinnerten Stimme“ (BL 33) entfernt sich vom Vernünftigen und vom Bewussten. Der Erzähler in *Beginnlosigkeit* schreibt weiter:

Wenn er allein war, hörte er hinter die Stimmen, die Tonfälle, die Betonungen, die Ausspracheeigentümlichkeiten, und manchmal vernahm er die verborgensten Winke aus den erinnerten Stimmen, und sie verrieten ihm jetzt erst das erstaunliche Geheimnis, das ihm die Leute mitteilen wollten, als die ein paar belanglose Worte an ihn richteten. Er hörte nur in der Stille, *wie* sie sprachen, [...] und erfuhr nachträglich, was ihm wirklich Eindruck gemacht, wo das Unbewußte zum Unbewußten gesprochen hatte... (ebd.)

Das, was beim Erzählen mit Anderen „wirklich Eindruck gemacht [...] hatte“, verrät sein geheimnisvolles Wesen nachträglich, wenn man „allein“ ist. Die „Stimmen“ hört man nicht unter der belanglosen „Sprecherei“ (ZZ 341) der Menschen, sondern allein „in der Stille“, also in der Erinnerung.

So will Marie Steuber die Wörter-Welt der vernünftigen Männer verlassen und allein sein, um etwas in der Stille zu hören und schließlich zu Hause ‚sein‘ zu können. Sie wünscht sich die „Dingruhe“ (ZZ 342). Jedoch gelingt es ihr nicht, ihre verlorene Kraft wieder zu gewinnen, denn die Säule beginnt unerwartet zu sprechen, sobald Marie Steuber mit dem Satz „Ich höre, ich weile“ ihren Monolog beendet:

DIE SÄULE Jahr um Jahr tiefer und tiefer. Um soviel wie die Glücklichen wachsen.
MARIE STEUBER Du redest? Wie kannst du reden?
DIE SÄULE Alles spricht. So auch ich.
MARIE STEUBER Du hast die Jahre nur geschwiegen? Du schwiegst?
DIE SÄULE Ja.
MARIE STEUBER Du hättest immer eine Antwort gehabt – und schwiegst? So war alles nur Schweigen und niemals Dingruhe – letzte Stille?
DIE SÄULE Ich die Säule der Pfahl. Männlich weiblich. Schmerzlich. Ich habe es versucht. Ich fand den Ton. Ich war in den Worten. Es war die Hölle. (ZZ 341f.)

Wieso spricht das Ding in diesem Augenblick? Für Marie Steuber zeigt sich, dass es keine „Dingruhe“ gibt, sondern dass die Säule nur geschwiegen hat. Andreas Englhart interpretiert diese Stelle dahingehend, dass die sprechende Säule in *Die Zeit und das Zimmer* „das Symbol für das fehlende transzendente Signifikat, als Platzhalter der Leerstelle“³⁵² ist. „[D]as transzendente Signifikat“ besteht, so Englhart, „außerhalb der Wörter“ und wird „durch ein Symbol, das aber, da die Sprache nicht mehr die wahrnehmbare Anbindung an das ganz andere

³⁵² Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 194.

besitzt, immer seine eigene Verfehlung beinhaltet“, sichtbar gemacht.³⁵³ Nach ihm „[haben] [d]ie Sprache, die Wörter, die heute kursieren, [...] ihre wahrnehmbare Transzendenz verloren, die „Säule“ ist die Markierung einer Verfehlung“³⁵⁴.

Strauß kritisiert einerseits die Schranke der Sprache bzw. der Schrift als Materie (Signifikant), andererseits findet er die einzige Möglichkeit der erfüllten Erfahrung des Sinns – Anwesenheit des Sinns, also der erinnerten Stimmen bzw. des oben erwähnten transzendentalen Signifikat – nur in der Sprache, vor allem in der poetischen Sprache. In diesem Fall ist es bei Strauß wichtig, in der Sprache bzw. in den Texten die „Eigenschwingungen der Sprache“ – die Stimme bzw. das Lied, die Musik– zu hören:

Max Picard: »Die Sprache kann nur bestehen, wenn ein über alle Menschen Hinausgehendes, ein Höheres da ist, das Vorgegebene, sonst hat sie kein Maß.« Doch ist auch das ihr Vorgegebene aus ihr selbst entäußert. Aus den Eigenschwingungen der Sprache geht das Begreifen ihrer Ursprünglichkeit ja hervor [...]. (BL 42)

Obwohl die Dingruhe als „ein über alle Menschen Hinausgehendes“ und „ein Höheres“ außerhalb der Sprache besteht, können die Menschen nicht außerhalb der Sprache sein. Die Säule ist in der Sprache gewesen und hat nur geschwiegen. In der oben zitierten Passage von *Die Zeit und das Zimmer* fragt Marie Steuber die Säule danach, ob diese nur geschwiegen habe, obwohl sie eine „Antwort“ gehabt hätte. Aufgrund dieser Äußerung wird angedeutet, dass der allererste Satz der Säule „Jahr um Jahr tiefer und tiefer. Um soviel die Glücklichen wachsen“ (ZZ 341) eine „Antwort“ auf eine Frage ist, möglicherweise auf die ungesagte bzw. innere Frage von Marie Steuber. Indem die Säule endlich spricht, wird sie „aus dem Herzen der Dinge“ (ZZ 342) verstoßen. Dadurch wird die Säule selbst zu einem Ding des Fehlens. Ein wesentliches Fehlen entsteht dadurch, dass für die Menschen, die sich nicht von der Sprache lösen können, notwendigerweise nichts anderes übrig bleibt, als nach der sprachlosen Stille der Dinge in der sprachlichen Welt zu suchen. In der Strauß'schen Poetik kann nur in der dichterischen Sprache das Schweigen unmittelbar verwirklicht werden. Das „wahre Schweigen [entsteht] nur unvermittelt zwischen Wörtern“ (BL 59). Nun begegnet Marie Steuber jedoch der Säule, die zu ihr spricht, aber einmal in der Dingruhe gewesen ist. Steuber spricht dabei zur Säule: „Viel Unglück weißt du von mir. Aber jetzt ist ein Unheil geschehen“ (ZZ 342). Auch wenn die Säule die zur Materie gewordene Verfehlung symbolisiert, besteht die poetische Potenzialität noch in ihr, insofern ihre „Antwort“ unlogisch und geheimnisvoll klingt. Am Ende der Szene bringt Marie Steuber denselben Satz zum Ausdruck,

³⁵³ Vgl. ebd.

³⁵⁴ Ebd., S. 195.

„Jahr um Jahr tiefer und tiefer, um soviel wie die Glücklichen wachsen“ (ebd.). Dieser Satz bleibt rätselhaft, denn er steht in keinem Zusammenhang mit den anderen Sätzen in seinem Umfeld.

Marie Steuber, welche die Stille der Dinge sucht, steht dem Abgrund der Sprache gegenüber. Die Forderung, die in diesem Zusammenhang von Strauß sowie auch Rilke und Heidegger vorgetragen wird, besteht darin, dem Abgrund nicht auszuweichen und stattdessen die mit seiner Anerkennung verbundenen Risiken auf sich zu nehmen. Nur das Wagnis des Seins garantiert den Wiedergewinn des Sinns, weil der Abgrund eben der Grund für das Dasein – die Offenbarung der ‚Anwesenheit‘ – ist; „so birgt und merkt der Abgrund alles“³⁵⁵. Marie Steuber fühlt die Abwesenheit im Alltag; das Hören erscheint als die Erinnerung schlechthin, als Sehnsucht nach dem Verlorenen. Die Erinnerung selber ist, so Pia-Maria Funke, „eine poetische Figur der Abwesenheit“ und kann nur von der ursprünglichen Abwesenheit zeugen.³⁵⁶ Indem Marie Steuber diese ursprüngliche Konsonanz der Erinnerung und Abwesenheit ahnt, sucht sie wie der Dichter nach der Stille der Dinge. Dabei vermag sie es, sich in einer plötzlichen Stille inmitten des Lärms der Stadt wiederzufinden. Indem sie der Stille der Dinge, die sich auf die ursprüngliche Abwesenheit bezieht, zuhört, nähert sie sich alleine der Erinnerung, die ein entscheidendes ontologisches Ereignis darstellt. Insofern Marie Steuber angesichts der Sachlage der Abwesenheit im Alltag nach der „letzten Stille“ der Dinge sucht, ist sie dem Ursprung nahe.

Dementsprechend wird am Ende des Stücks auf die Potenzialität von Marie Steuber als Frau hingewiesen, die an den vergessenen Mythos erinnert. Sie fasst den Entschluss, eine Reise anzutreten, um den Widersprüchen des Alltags zu entfliehen. Daraufhin begegnet sie auf der Straße zufällig – unerwartet – einem Grafiker, der einen „Frühjahrsprospekt“ (ZZ 355) dabei hat. Dieser Frühjahrsprospekt setzt sich mit der Ahnung für das Mythische in Beziehung, indem er einen Kontrast zur Winterlandschaft abbildet, die aus den Fenstern von Olaf und Julius angeschaut werden konnte. Obwohl sich Marie Steuber und der Grafiker in Wirklichkeit das erste Mal sehen, erscheint es ihnen so, als würden sie sich bereits kennen. Sie versuchen, sich an die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern:

MARIE STEUBER Wir kennen uns irgendwoher, ich seh es doch.

DER GRAFIKER Ja. Ich glaube nur, es liegt viel länger zurück.

MARIE STEUBER Vielleicht. Ich glaube es auch inzwischen. Es muß schon sehr lange her sein. (ZZ 356)

³⁵⁵ Heidegger: Wozu Dichter?, S. 267.

³⁵⁶ Vgl. Funke: Über das Höhere in der Literatur, S. 86f.

Marie Steuber und der Grafiker wissen nicht, zu welchem Zeitpunkt sie sich getroffen haben könnten. Dennoch glauben beide, dass sie sich kennen, obwohl sie sich offenbar zum ersten Mal zufällig auf der Straße treffen. Ihre allererste Begegnung ist offenbar „sehr lange her“, gewissermaßen also auf die ursprüngliche Vorzeit zurückzuführen. Ihre Begegnung erscheint so wie „ein unverhofftes Wiedersehen“ (BL 108). Strauß schreibt, dass „[j]ede Liebe [...] in ihrem Rücken Utopie [bildet]“ (PP 10). Die Utopie der Liebe, die Marie Steuber unter dem Eindruck der vernünftigen, männlichen Sprache im Alltag nicht erfahren konnte, besteht „[i]n grauer Vorzeit“ (ebd.). Nun ahnt sie diese „[e]rste Zeit“ (PP 11) und erinnert sich.

3.3 Zerstörung des Mythos: *Angelas Kleider* (1991)

Botho Strauß bezeichnet den modernen Menschen als ein „im Herzen nicht mehr frappierbare[s]“ (PP 164) Subjekt, das keine wahren Ängste vor dem Ursprung seiner Existenz und der Welt hat. Für Strauß steht außer Zweifel, dass das logozentrische Denken und Weltbild des modernen Menschen die Sinnleere des Seins und die Erinnerungsunfähigkeit an das Ursprüngliche verursacht. Dabei gilt es zu beachten, dass Strauß das grundlegende Problem vor allem in der zweckgerichteten und vernünftigen Zeitanschauung des modernen Menschen sucht. Er kritisiert, dass der moderne Mensch von der Vergangenheit abgetrennt und nur von der Gegenwart abhängig ist. Strauß sieht in der alltäglichen Zeit der modernen Menschen die Ursache für die extreme Passivität und Unverantwortlichkeit im Umgang mit der Erinnerung an das Ursprüngliche. Nach ihm könne der moderne Mensch allein durch die Begegnung mit dem Mythos, der sich als Urbild in der mythischen Zeit äußert, die wahre Welt erkennen.

Dagegen steht in Strauß' Theaterstück *Angelas Kleider* (1991) die Zerstörung des Mythos und des Kunstwerkes durch das helle Licht der Vernunft im Vordergrund. Angela, die Protagonistin des Stücks, sammelt Menschen für ihre Schauräume und zieht diesen ihre selbst entworfenen Kostüme an. Die Mädchen sind durch die Kleider in Angelas egoistischer Innenwelt wie in einer Falle gefangen. Im ersten Teil verführen Angelas Eltern ein Mädchen namens Melanie zum Besuch des Studios ihrer Tochter. In einem großen Kleiderschrank hängen „unzählige Kleider und Kostüme“³⁵⁷ für die Mädchen. Zunächst muss Melanie sich einer Prüfung unterziehen, um Angela „zur Freundin zu gewinnen“ (AK 14). Die Prüfung besteht darin, die Kleider, die Angela für Melanie entworfen hat, anzuziehen. Im zweiten Teil des Stücks wird Melanie wie eine ‚Gefangene‘ durch den Wechsel der Kleider im ‚fantastischen‘ Nachthaus, das als Bühne des zweiten Teils dem (Unter)Bewusstsein von Angela entspricht, gewaltsam von einer Szene in die andere getrieben. Das Nachthaus füllt sich mit unzähligen Kunstgestalten, die Angelas Vater aus Mythen und Kunstwerken herausgelöst und zu seinen eigenen Schöpfungen gemacht hat. Er „biotisiert“ (AK 36) die Figuren aus Mythen und Kunstwerken, wobei sich seine Methode jedoch nur auf ihre materialistische Erscheinung bezieht. Deswegen verlieren seine Geschöpfe ihren eigenen mythischen Ursprung und werden als faule und tierhafte Körper in den Käfigen der Schauräume ausgestellt. Die Titel beider Teile, „Fang“ und „Gefangenschaft“, entlarven die Gewalttätigkeit des Blicks des

³⁵⁷ Strauß: *Angelas Kleider*. München 1997, S. 16. Im Folgenden zitiert als AK.

modernen Subjekts auf den Anderen. Im Nachthaus wird das Andere, das keineswegs das Ich ist, zu einem Objekt, welches das Ich mit seiner mächtigen Vernunft beherrschen kann. Dadurch verlieren die Gefangenen ihre eigene Existenz, wodurch die totale Abwesenheit der Erinnerung in der heutigen Gesellschaft in Frage gestellt wird.

3.3.1 Aufklärungskritik und Suche nach Erlösung

3.3.1.1 Kritik am Signifikanten ‚Kleid‘: Das ‚unbekleidete‘ Gesicht und die Liebe als Zugang zum Anderen

Im ersten Teil, der mit „Fang“ überschrieben ist, versuchen Angelas Eltern, das Aupair-Mädchen Melanie zu einem Besuch von Angelas Studio zu bewegen. Bereits zuvor haben sie ihrer Tochter zahlreiche andere Mädchen verschafft und wünschen sich nun, dass Melanie endlich „die Richtige“ [...], die alles mit sich machen lässt“ (AK 12), ist. Angela entwirft Kostüme und erlegt jedem Mädchen „Prüfungen“ (AK 16) auf. Die Prüfung beinhaltet, dass Melanie alle Kleider, die Angela für sie entworfen hat, anziehen muss, um Angelas Freundin zu werden.

ANGELA [...] Da haben Sie in etwa die Kollektion, die ich für die Mädchen schon entworfen habe. Daran können Sie abzählen, wie viele es nicht geschafft haben.

MELANIE Was nicht geschafft?

ANGELA Meine Freundin zu werden. [...] Das Gemisfarbene hier habe ich für Sie entworfen.

MELANIE Aber Sie kennen mich doch gar nicht.

ANGELA Ich habe es mir so ausgedacht, nachdem Sie einmal beim Bäcker neben mir gestanden sind. Aber Sie regiert der Verdacht, der Argwohn. (AK 17)

Melanie probiert Angelas Kleider an und wird am Ende des ersten Teils in das Nachthaus geschickt, das Angelas Eltern gehört. Dort spielt Melanie eine Reihe von Rollen, die jeweils den Kleidern entsprechen und welche Angela nach ihrem Willen im Voraus für Melanie festgelegt hat. Es wird deutlich, dass Melanie durch die Erfahrungen im Nachthaus nach und nach ihre Identität verliert. Am Ende der Reise sitzt Melanie in einem Käfig der Schauräume des Nachthauses. Für die Besuchergruppe der Ausstellung, welche von Angela angeführt wird, erscheint sie lediglich als ein weiterer Gegenstand der Ausstellung. Da „[erscheint] Melanies Gesicht [...] hell wie ein kleiner Mond in dem dunklen Gebüsch“ (AK 89). Insofern Strauß die „[g]esichtslöschenden Kräfte“ der heutigen Gesellschaft kritisiert und behauptet, dass das

„Gesicht“ einer der Eingänge sei, die zum Inneren des Menschen hineinführen,³⁵⁸ symbolisiert Melanies Mondgesicht ihre Gesichtlosigkeit, die von einem anderen nicht mehr „wie der Traum gelesen werden“ (PP 67) kann. Wie Emmanuel Lévinas das Gesicht als Symbol der absoluten Andersheit des Anderen definiert, ist für Strauß das Gesicht eines Menschen ein Geheimnis an sich, das man durch rechnerische Entzifferung und rationale Herangehensweise nicht erreichen kann. In Melanies Mondgesicht ist alles verschwunden und so spricht auch Melanie über sich selbst: „Es ist überhaupt nichts von mir übriggeblieben“ (AK 87).

Melanie versucht schließlich gegen die Anprobe zu protestieren, sie bezichtigt Angela, sie „leergemacht“ (AK 78) und sie ihrer Identität beraubt zu haben. Dieser Versuch der Auflehnung bleibt jedoch ohne Folgen und befreit Melanie nicht von der Anprobe weiterer Kleider. Andreas Englhart zufolge besteht Angelas Intention, Melanie von einem Kleid ins nächste zu treiben, im generellen Wunsch, die Immanenz zu verlassen, indem sie die Andere in ihre Rekluse holt.³⁵⁹ Besondere Beachtung soll hier der Umstand finden, dass Angela Melanie auf eigenwillige Weise einer Prüfung unterzieht, mit der sie die Absicht verfolgt, zu erkennen, ob Melanie zur Freundin geeignet ist. Dies verweist auf Angelas eigentliche Intention bei der Suche nach der Anderen, welche nicht in ihrer Instrumentalisierung zum Ausbruch aus der Rekluse des Eigenen besteht, sondern vielmehr in der Homogenisierung des Anderen im Eigenen. Insofern Angela die Andere in ihrer Rekluse fangen will, hält sie im Grunde Melanie nicht für die Andere, deren Andersheit durch ihren gewaltsamen Blick des Fangs nicht erfasst werden kann, sondern für ein anderes Ich, das sie beherrschen kann.

Die Idee des Kleidertauschs entnimmt Angela ihren Träumen:

MELANIE Wollen Sie Modezeichnerin werden?

ANGELA Ich will gar nichts werden. Gefällt es Ihnen?

[...]

MELANIE Aber wovon träumst du letztlich, wenn du sowas machst?

ANGELA Ich träume... ich träume davon, daß die Erde überkront wird mit einer zweiten, etwas besseren Erde. Die Berge alle etwas höher, die Flüsse alle etwas tiefer. Ich träume, daß der Granatapfel versteinert, der Hibiskus kandiert, die Zitronen lila werden, die Biene tschilpt, das Efeublatt ein Spiegelein, die Treppe ein Baum und der Baum eine Treppe werden [...]. (AK 17)

Nach Lévinas wird der Andere in unserem Leben auf dem Weg der Sympathie, als ein anderes Ich-selbst erkannt, aber der Andere ist nicht nur ein Alter Ego, sondern das, „was ich gerade nicht bin“³⁶⁰; der Andere sei es „nicht aufgrund seines Charakters oder seiner Physiognomie,

³⁵⁸ Vgl. PP, S. 65f.

³⁵⁹ Vgl. Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 271.

³⁶⁰ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere. Übers. u. mit e. Nachw. vers. von Ludwig Wenzler. Hamburg 1984, S. 55.

sondern aufgrund seiner Andersheit selbst“³⁶¹. Betrachtet man Angelas Traum, zeigt dieser eine Welt, in der die Dinge miteinander vermischt werden, ineinander greifen und letztlich umgekehrt werden. Diese Welt erscheint einerseits als chaotische Welt, in der die „scheußliche Uniform der Zivilisation“ (AK 16) und „das Praktische“ (ebd.) abgelehnt werden und das vernünftige Ordnungssystem in höchste Verwirrung gerät. Zugleich aber wird in der Welt, in der die Treppe ein Baum und der Baum eine Treppe wird, die Andersheit des Seienden nicht in Betracht gezogen. Angela wünscht, dass Melanie sich im Nachhaus, das die Innenwelt von Angela bezeichnet, vom ‚Weiß‘ ins ‚Schwarz‘ verwandele. Unter Angelas Blick, der die Andere nicht in ihrer Andersheit bewahren, sondern als ein anderes Ich-selbst besitzen will, wimmert Melanie: „Ich brauch nur noch... einen kleinen Augenblick... für mich...“ (AK 84).

Auch der Autor selbst äußert sich über das Verhältnis zwischen Angela und Melanie, dem Ich und der Anderen. Strauß schreibt über *Angelas Kleider*: „Zuerst wollte ich nichts anderes geben als eine Variation über ein Thema in schwarz-weiß, Rites de passage einer Freundschaft, einer Probe unter zwei Frauen“³⁶². Am Anfang des Stücks wird der Unterschied der beiden Frauen in den Bühnenanweisungen herausgestellt: „Die linke ist schwarz wie eine Schultafel, die rechte weiß. Melanie, [...] telefoniert an einem Münzfernsprecher, der auf der rechten Stellwand angebracht ist. [...] vor der schwarzen Wand, stehen Angela und ihre Eltern“ (AK 9). Mit ihren Namen, Angela und Melanie, wird der Anschein gegeben, dass „Angela als Symbol einer Heilsverkündigerin, als das Helle, Engelhafte [...] Melanie gegenüber [steht], deren Namen auf das Dunkel hinweist, auf die Fremde“³⁶³. Angela, die unzählige Kleider ‚anfertigt‘ und schließlich die Anderen in diesen Kleidern ‚fängt‘, steht vor der schwarzen Wand. Im Kontrast zu ihr, die sich im Verlauf des Stücks als gewaltsames Subjekt des Fangs enthüllt, steht Melanie, als die Fremde bzw. die Andere, vor der weißen Stellwand. Am Ende des Stücks wandelt sich das Erscheinungsbild Melanies; sie zieht eine schwarze Abendgarderobe (II, 9) an und steht links vor der schwarzen Tafel (II, 10). Sie schreit: „Du [d. i. Angela] hast mich schon verdorben. Ich werde jetzt wie du. Schwarz“ (AK 78).

Dieser Konstellation auf der Bühne lässt sich weiterhin unterstellen, dass die ‚schwarze Angela‘ – als schwarze Schrift – im Stück auch die Rolle der Text-Schreiberin inne hat. Dabei wird Melanie durch das Wechseln der Kleider zu unendlichen Rollenspielen gezwungen, indem sie sich dem unendlichen Text unterwirft, der von Angelas (Unter)Bewusstsein hergestellt wird.

³⁶¹ Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 55.

³⁶² BPS. Zit. nach: Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 271.

³⁶³ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 271.

Damit sind die Kleider, die Angela für Melanie, ohne diese wirklich zu kennen, entworfen hat, nichts anderes als unzählige Signifikanten, die Melanie übergestülpt werden. Angela legitimiert sich dementsprechend als Entscheidungsgewalt; sie wird mit der Vollmacht der Entscheidung ausgestattet und verfügt über alle willkürlichen Verbindungen zwischen Signifikat und Signifikant. Problematisch erscheint hierbei, dass Melanies „Verdacht“ und „Argwohn“ (AK 17) gegenüber Angela – „Sie kennen mich doch gar nicht“ (ebd.) – andeutet, dass Angela von der Ahnung des ‚dunklen‘ fremden Wesens Melanies – von einem transzendentalen Signifikat als dem Anderen – am stärksten entfernt ist.

Das transzendente Signifikat kann bei Strauß unter anderem mit der oben betrachteten Symbolhaftigkeit des ‚Gesichts‘ in Verbindung gebracht werden, welches das innere Geheimnis des Menschen in sich aufbewahrt. Interessanterweise bedecken die Kleider an sich – als Signifikanten – zwar gewisse Körperteile, nicht aber das Gesicht. Das Gesicht bleibt „immer unbekleidet“, so schreibt auch Strauß:

Das Gesicht, im Laufe der Evolution von der Erde abgehoben, ist nicht nur das aktivste soziale Organ des Menschen, es ist auch der einzige Körperteil, der von Maske und Schleier einmal abgesehen, so gut wie immer unbekleidet bleibt, es ist die Blöße selbst, die höchste Instanz und das eigentliche Gebilde der ›ungeschützten Vorderseite‹ des aufrecht gehenden Menschen. (PP 66)

Da das Gesicht das einzige unverhüllte Körperteil ist, könne man, so Strauß, „im Gesicht den ganzen Menschen unverhüllt vor[]finden“ (ebd.). Aber „dieses Ganze“ (ebd.) im Gesicht, so Strauß, erlebt man nur „in seinem sinnlichen Anschein, ohne es klar fassen und deuten zu können“ (ebd.); „das Gesicht *ist* die Traumsprache jeder Begegnung“ (PP 67).

In *Angelas Kleider* jedoch findet sich vor allem ein Blick, der dem Gesicht kaum zugewendet ist. Im gesamten Stück zeigt sich, dass sich Angelas Aufmerksamkeit vor allem auf Melanies Körper, kaum aber ihr Gesicht konzentriert: „Sie haben eine birnenförmigen Hintern. Er wird ja nach unten immer schmaler“ (AK 18), „Schauen Sie nur Ihre Beine an: wie umgekehrte Kegelkeulen in den Rumpf geschraubt“ (ebd.). Für Angela ist das Gesicht, das „Durchsein der Seele“ (PP 66), also die Komplexität des Menschen, beim Entwurf ihrer Kleider kein Thema. Enghart führt in diesem Zusammenhang aus: „Die Kleider, die Texte, die Angela Melanie überstülpt, sind nur abstrakte Ideen, die der unendlichen Komplexität der anderen nicht gerechnet werden“³⁶⁴. Deshalb widerspricht auch Melanie Angela, sobald diese in der Rolle der Modezeichnerin ihren Körper zu beschreiben versucht: „Das sieht nur so aus. Es liegt am Kleid“ (AK 18). Angelas Blick versetzt Melanie schließlich in Aufregung und Unruhe: „Ach

³⁶⁴ Ebd.

ja? Vielen Dank! | *Sie zieht wütend das Kleid aus und ihre Jeans wieder an.* | Ich habe genug von Ihnen“ (ebd.).

In diesem Zusammenhang ist es verständlich, weshalb Strauß der Nacktheit bzw. der nackten Frau eine große Symbolhaftigkeit zukommen lässt, um den Erfahrungsmoment der mythischen Zeit in seinen Werken zu gestalten und das existenzielle Bedürfnis der Menschen nach Erinnerung an ihre vergessene Ursprünglichkeit zu wecken:

Wenn sie [d. i. jede Frau] uns für den einen Augenblick überaus gegenwärtig wurde, in gewisser Weise sogar absolut gegenwärtig, so daß in diesem einzigen Zeitpunkt jedes Abenteuer, jede Geschichte, jedes Wort verschwindet [...].

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. (BL 106f.)

Wenn ein ontologisches Ereignis im Sinne der Erfahrung von Sinn durch das Hören der ‚erinnerten‘ Stimmen verwirklicht wird,³⁶⁵ gehört diese Stimme bei Strauß nicht dem Mann, sondern der Frau, die vor allem als „ein unmenschliches oder ein übernatürliches Wesen“ (PP 83) dargestellt wird. Die Begegnung mit dieser ‚heiligen‘ Frau ereignet sich nur „plötzlich“ „aus VERSEHEN“. Beide Elemente der Plötzlichkeit und des Versehentlichen zielen in Strauß’ Poetik auf die ästhetische Erfahrung des ‚erfüllten‘ Augenblicks ab, der „absolut gegenwärtig“ ist. Dieser Augenblick bedeutet die versehentliche Abschweifung von der alltäglichen Zeit, die prinzipiell von der zweckgerichteten präzisen Uhrzeit beherrscht wird. Dieser Augenblick ist weiterhin ein Augenblick der Stille, und was diese Frau „in unserer Stille“ erblickt, ist „eine Form der Nacktheit“. Die Kleider aber stehen im Gegensatz zu dieser Nacktheit, also im Gegensatz zur ganzen Fremdheit des Anderen, insofern sie als „das Praktische“ (AK 16) nur der „Uniform der Zivilisation“ (ebd.) dienen.

In diesem Sinne kämpft jenes Versehen „mit allen Mitteln *blinder* Leidenschaft [...] gegen die aufklärenden Tendenzen“ (BL 107), die sich nicht in der ‚Liebe‘, sondern nur in der ‚Liebe-Kälte‘ (PP 18) entfalten. Dagegen übt Angela als Regelgeberin ihre aufklärerische Macht gegen das Nicht-Ich, das Andere bzw. das Nichtidentische im Sinne Adornos, das sie mit sich ‚identisch‘ machen will:

ANGELA Nichts Verbotenes wirst du tun.

MELANIE Was heißt das? Ich lebe, wie ich will.

ANGELA Zwischen dem einen und dem anderen Kleid darfst du noch wählen, aber nicht mehr zwischen Scham und Schamlosigkeit.

³⁶⁵ Zur Symbolhaftigkeit der ‚erinnerten‘ Stimme als Zugang zur mythischen Welt bei Strauß siehe: Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit.

MELANIE Dich verstehe ich auch nicht mehr.

ANGELA Wenn du willst, kannst du jetzt mein Nachthaus sehen. Nach den Kleidern will ich dir auch das Nachthaus zeigen. (AK 33)

Als Melanie den Entschluss fasst, ihren Liebhaber Ulrich wieder zu gewinnen, hält Angela sie davon ab, indem sie ihr bedeutet, dass dies ‚verboten‘ sei. Weiterhin plant sie, Melanie ins Nachthaus zu schicken, welches Angelas Unterbewusstsein symbolisiert. Hier sind die Liebe und die Freiheit verboten. Für Angela wird das Verbot der innerlichen Gefühle und der freien Entscheidung zur Voraussetzung für den ‚Fang‘ des Anderen. Darin spiegelt sich ein fundamentales System, das durch die Tabuisierung und den Gehorsam gegenüber dem Verbot und dem Diktat gekennzeichnet ist. Die Gesetzmäßigkeiten der Text-Welt Angelas sind dabei mit der Logik der kapitalistischen Gesellschaft vergleichbar. Im oben erwähnten Zitat zeigt sich, dass die Minimalfreiheit, die Melanie besitzt, nur in der Wahl zwischen den Kleidern besteht, wie auch in der kapitalistischen Gesellschaft alle Waren und Individuen trotz ihrer scheinbaren oder augenscheinlichen Unterschiede austauschbar und ersetzbar sind. Die Kleider werden somit als nichts anderes als der gleichwertige Signifikant entlarvt, der als Ready-made kein Signifikat – also keine Bedeutung – hat. Strauß bemüht sich zudem, diese ‚Sachlage des Fehlens‘ (PP 102) mit der Schattenseite der Aufklärung in Verbindung zu bringen. In Anbetracht dessen, dass Strauß ‚den Verlust der Leidenschaften [beklagt] und [...] der einst so gefühlsintensiven Vorzeit nach[trauert]‘³⁶⁶, repräsentiert die Gefühle verbietende Welt Angelas die aufgeklärte Gesellschaft, an der Strauß als Anti-Aufklärer Kritik übt. Hierher gehört auch das Motiv des Lesens: Angela ist von ‚verschiedene[n] Bücherstapel[n]‘ (AK 13) umringt; ‚Angela liest an ihrem Tisch‘ (AK 21). Dieses ‚Lesen‘ bildet den Gegensatz zum ‚Hören‘ als Seinsweise, das in Strauß’ Poetik als Zugang zur mythischen Vorzeit dargestellt wird. Über die Erinnerung an diese Vorzeit könne man in seinem Ursprung – zu Hause – ‚wohnen‘.³⁶⁷ So erklärt sich, warum Melanie sich schließlich ‚furchtbar‘ (AK 18) fühlt und schreit: ‚Die [d. i. Angela] liest zuviel. [...] Die hat ja sich komplett überlesen!‘ (ebd.).

³⁶⁶ Winkelmann: Die Suche nach dem großen Gefühl, S. 14.

³⁶⁷ Zur Bedeutung des Hörens als Metapher für eine (künstlerische) Seinsweise bei Botho Strauß siehe: Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit.

3.3.1.2 Kritik an der Technik: Kunstwerk als Ort der Sinnerfahrung und der ‚realen‘ Gegenwart

In *Angelas Kleider* verschärft sich der gewaltsame Blick des Subjekts durch die höchst entwickelte Vernunft im Zeitalter der Technik. Während der erste Teil des Stücks „eine Sphäre des Außen, des Tages, in der die Idee, das Feste [...] im Vordergrund steht“³⁶⁸, darstellt, erscheint das Nachthaus, der Schauplatz des zweiten Teils, als Sphäre „des (auch romantischen) Innen, der Nacht, in der die Klarheit [...] verschwindet“³⁶⁹. Angela sagt, dass man „mit ein bißchen Fantasie“ (AK 39) ins Nachthaus gehen könne. Das Nachthaus ist wie ein Traum Angelas, gleich einem fantastischen Ort, welcher der Gewalt des (Unter)bewusstseins von Angela ausgesetzt ist. Dieser Traum der inneren Nacht füllt sich jedoch mit den Ungeheuern, die nicht der Schlaf der Vernunft,³⁷⁰ sondern vielmehr das helle Licht der höchsten Vernunft hervorbringt.

Im Nachthaus begegnen Melanie und ihr Geliebter Ulrich Kunstgestalten wie Weltfremden, Büßern, Heiligen und Frauen, die Angelas Vater aus den Mythen und Kunstwerken erschaffen hat. Angelas Vater, der Arzt sowie „ein genialer Bio-Präparator“ (AK 35) ist, hat „eine rein materialistische Auffassung vom Leben und vom menschlichen Körper“³⁷¹:

Nur ein Materialist kann auf die Idee kommen, Mythen und Fantasien mit dem Leben zu verbinden, den offenen Mythos in das Diesseits zu holen [...]. Der Vater „pfuscht“ an den Texten des Mythos und der Kunst als Materialist wie der Demiurg in der gnostischen Vorstellungswelt. Beide versuchen vergeblich, das Göttliche im Menschen auf die Materie zu bannen.³⁷²

Angelas Vater versucht wie ein Demiurg dem „Göttliche[n] im Menschen“ – dem transzendentalen Signifikat – durch höchst entwickelte Technik materielle Gestalt zu geben:

ANGELA [...] Die Methode ist, die Gestalten nicht äußerlich nachzubilden, in Wachs oder Holz, sondern sie mit feinsten Lichtskalpellen aus den Werken herauszulösen. Anschließend werden sie auf menschlichen Zellkulturen angepflanzt. Um die erfundenen Figuren erfolgreich zu biotisieren, [...] benötigen wir einen ziemlichen Bestand an lebendem Rohmaterial. (AK 35)

Die Kreaturen werden durch feinste „Lichtskalpelle[]“, das Licht der aufklärerischen Vernunft, von ihrer eigenen Zeit abgeschnitten und im Diesseits „biotisier[t]“. Angelas Vater rühmt sich

³⁶⁸ Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 268.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. ein grafisches Werk von Francisco de Goya: Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer.

³⁷¹ Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 272.

³⁷² Ebd.

der Präzision seiner Errungenschaft als Schöpfer, indem er sagt: „Sie ist die Überlebende eines weltbekannten Kinostreifens. [...] die hellen Tröpfchen sind noch ganz frisch! Ich holte sie aus einer verschlissenen Schwarzweißkopie herüber [...], ohne daß auch nur eine einzige Schweißperle zerplatzt wäre“ (AK 38). Zentral erscheint, dass das Abbild des phantastischen Urbildes durch die Technik originalgetreu in der realen Welt hergestellt wird. Im Zwang und Stolz auf die Genauigkeit des modernen Menschen sieht Strauß nichts anderes als den entscheidenden Mangel an „Menschenkenntnis“:

[T]rotz aller Wissensvermehrung [...] bleibt die Menschenkenntnis der früheren Künstler unübertroffen, und jeder weiß, daß ihrem Blick nichts Helleres hinzuzufügen ist, gewisse Differenzierungen nicht feiner, gewisse Schwingungen nicht genauer erfaßt werden können, sondern daß alles noch Feinere, noch Genauere eben an ein technisches, an ein lebloses Bemerkensgrenze – an das *Kleinliche*, das sowohl für das Wort wie den Blick des Menschen ein Unheil ist. Gleichwohl gibt es unbeschriebene Fälle, die originalen Komplikationen unserer Tage entsprechen. (BL 99)

Nach Strauß sind „gewisse Differenzierungen“ und „Schwingungen“ nicht feiner und genauer erfassbar, dagegen gehört „alles noch Feinere“ und „noch Genauere“ zum ‚leblosen‘ technischen Bereich. Darin besteht seine Reflexion über das ‚unbeschriebene‘ Wesen des Menschlichen. Für Strauß ist es der Künstler, der sich auf die Menschenkenntnis versteht; er bleibt, auch angesichts der umfassenden Vermehrung von Wissen in der modernen Gesellschaft, in dieser Disziplin unübertroffen. In dieser Hinsicht kritisiert Strauß die heutigen Menschen als „Verzückte[] und Verblendete[]“, die für „Ideen“ nicht wirklich zu kämpfen vermögen, sondern nur „die Technik der Kämpfe“ studieren, „die sich der Künstler und sein Herausforderer [...] lieferten“.³⁷³ Angelas Vater, der die Kunst bzw. die Mythen nur als Stoff für Kunstgestalten nutzt, gleicht in diesem Sinne den Menschen, die sich nicht mit den Ideen, sondern nur mit der „Kunstgeschichte“ (BL 83) beschäftigen.

Dabei macht Enghart auf die „Verfügungs-Gewalt“ des materialistischen Vaters Angelas aufmerksam, der „die Epiphanie“ des Kunstwerkes in seine Kunstgestalten bringen will:

Da seine „biotisierten“ Kunstgestalten Teile aus Kunstwerken, aus Mythen, aus Dichtung sind, versucht er, die Epiphanie in der Begegnung mit dem Kunstwerk in seine Verfügungs-Gewalt zu bringen. Das kann ihm jedoch nicht endgültig gelingen. Denn, so Strauß, nur in der Erwartung, in der Akzeptanz des Kunstwerkes als Gast kann dieses auf das ganz andere verweisen.³⁷⁴

³⁷³ BL, S. 83.

³⁷⁴ Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 274.

Begegnet man der Gottheit in der Epiphanie, also in der absoluten Gegenwart, plötzlich und flüchtig, geht es Strauß um die „Durchdringung des Gegenwärtigen“³⁷⁵, das im verewigten Augenblick erfahren wird. Damit wird die vorbildhafte Vorgehensweise des Menschen dargelegt: „Man müsse intuitiv vorgehen, [...] auch mystisch“³⁷⁶. Dementsprechend bekennt sich Strauß am Anfang der 1990er Jahre zur ‚sakralen‘ Poetik:

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Befreiung des Kunstwerkes von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung nicht seiner Selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendentalen Nachbarschaft. [...] 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. (AW 41)

In seiner sakralen Poetik stellt Strauß der „transzendentalen Nachbarschaft“ des Kunstwerkes die ‚sekundäre‘ Welt gegenüber, die für ihn vor allem als Produktion der „häßliche[n] Aufklärung“ (AK 44) der modernen Gesellschaft in Betracht kommt. Während das Gegenwärtige in der „reale[n] Gegenwart“ für Strauß mit der Transzendenz bzw. mit dem Göttlichen in Berührung kommt, existieren die ‚biotisierten‘ Kunstgestalten, abgetrennt von ihrer ursprünglichen Zeit und ihren eigenen Räumen, ‚gleichzeitig‘ im Nachthaus der zu Gott gewordenen Technik, nicht jedoch als Gegenwärtiges im Strauß’schen Sinne. Die herrschende Zeit im Nachthaus ist nichts anderes als eine „Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren“ (PP 196), die nur ein Kollektiv aller isolierten Augenblicke ist, in der keine Verbindung mit dem Vergangenen und Kommenden zu finden ist. Hier tut sich auch ein Zusammenhang mit Strauß’ Kritik an den neuen Massenmedien wie dem Fernseher, dem Computer und dem Internet auf, welche „mit ihrer unglaublichen Macht, die Welt zu simulieren, Wirklichkeit in Permanenz vor[]täuschen“³⁷⁷:

Data-Glove und Runenholz: die künstliche Hand, ausgestattet mit den empfindlichsten Sensoren, die lesende Haut berührt die düsteren Zeichen der Vorzeit. Es lassen sich in ein nachgiebiges Jetzt vielerlei Altertümer berufen, und sie kontemporieren willfährig mit uns, die wir längst keine Archäologen mehr sind, sondern Veranstalter, Inszenatoren von Gleichzeitigkeit. (BL 120)

Strauß zufolge sind die modernen Menschen nicht mehr „Archäologen“, die den Altertümern – dem Ursprünglichen – in der Erinnerung wieder begegnen und sie beleben, sondern „Veranstalter, Inszenatoren von Gleichzeitigkeit“, die alles Unvereinbare zur gleichen Zeit versammeln. Dabei gibt es im Falle der modernen Menschen nur „das orthodoxe Bekenntnis

³⁷⁵ Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 212.

³⁷⁶ Ebd., S. 274.

³⁷⁷ Emmerich: „Eine Phantasie des Verlustes“, S. 331.

des Gläubigen, welches den Zauber der weltlichen Gleichzeitigkeit bannt“ (ebd.). Im Grunde richtet sich Strauß mit seiner Kritik an den heutigen Medien an den Totalitarismus der ‚Gegenwart‘. Angesichts der totalen Herrschaft der Gegenwart ist ein „archäologische[s] Unterfangen“³⁷⁸ – die Erinnerung – schwierig zu finden. In der ‚realen‘ Gegenwart dagegen, also in der mythischen Zeit, die für Strauß vor allem durch die ‚wahre‘ Begegnung mit dem Kunstwerk verwirklicht wird, werden alle Zusammenhänge wiederhergestellt, die im Alltag kaum zu finden sind. Klar ist, dass die Kunstgestalten, die Angelas Vater in die Gleichzeitigkeit der Gegenwart herübergeholt hat, von ihrem „zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn“ (AW 41) entfernt werden. Die Technik raubt dem menschlichen Leben den Sinn und zerstört den Mythos der „[e]rste[n] Zeit“ (PP 11), so meint Strauß: „Öde und Tod ist mit ihr [d. i. der Technik], Alleszerstörerin“ (BL 48).

Insofern die Kunstgestalten, die Angelas Vater aus Kunst und Mythen auf der materiellen Ebene erschaffen hat, von ihrer eigenen Ursprünglichkeit entfernt werden, symbolisiert Angelas Vater, der Schöpfungsgott im Nachthaus, das männliche Ordnungssystem der aufgeklärten Gesellschaft. Während die Frauen-Kunstgestalten wie Alice, Effie, die Schauspielerin des Kinostreifens und drei Frauen von Shakespeare aus der männlichen Imagination hervorgehen, hinterlässt die Frau als Inbegriff des heiligen und übernatürlichen Wesens unter anderem ihre „Imagination“ in der „Flüchtigkeit“: „Jede Frau kann zur Heiligen des Begehrens werden, wenn die Flüchtigkeit, mit der wir sie erblickten, eine hochauflösende, scharfumrissene Imagination hinterläßt“ (BL 106). Der zu Materie gewordenen Kunst fehlen die Ideen, die Seele, der Geist, der Sinn, die alle bei Strauß entscheidende Schlüsselwörter sind. Angela selbst findet die Kunstgestalten ihres Vaters „außergewöhnlich“ (AK 36) und kommentiert: „Diese Gestalten haben unzähligen Menschen den Kopf verdreht, sie haben ihnen ein höheres Dasein vorgegaukelt“ (ebd.). Seine Kunstgestalten enthüllen die „Hauptlaster des Jahrhunderts“ (ebd.), indem sie, abgetrennt von ihren ursprünglichen Leben, ihre Natur und ihren Geist – das Göttliche – verlieren: „Verelendet infolge der billigen Verbreitung und Zerstreuung ihrer sublimen Natur. Halb zum Tier entstellt durch die blutige Ausschlachtung ihres Geistes“ (ebd.). Die drei Frauen, „die einmal in einer Komödie den größten Schabernack trieben“, haben sich jetzt in „drei faule stinkende Leiber“ (AK 37) gewandelt, und Alice im Wunderland „vegetiert“ (AK 36) nun in ihrem Käfig. Im Nachthaus findet sich somit eine „gräßliche Meute“ (AK 49), die „Opfer des Betrugs“ (AK 36); es wimmelt von „krummen, halbverwesten“ (ebd.) Ungeheuern.

³⁷⁸ Winkelmann: Die Suche nach dem großen Gefühl, S. 49.

Auffällig erscheint dabei, dass sich Angela von Männern und insofern von ihrem Vater distanziert, als er als männliches Ordnungssystem eine materialistische Welt zu erschaffen versucht und sich „zum höchsten Gott ausrufen“ (AK 25) lässt. Im ersten Teil wirft Angela einem Mann, dem „Kahlschädel“, seine „schmutzige“ (AK 22) Herkunft vor, die auf „Jaldabaoth“³⁷⁹ (AK 24) zurückgeht, der „sich in den Bodensatz der Materie [versenkte] und [...] einen neuen Sohn, den Ophiomorphus, die Schlange, einen Geist voller Neid und Bosheit [erzeugte]“ (ebd.). Der nackte Mann, der eine Nerzstola um die Hüfte geschlungen hat, bittet Angela um ihre Kleider zum Überziehen; deutlich wird aber, dass Angela ihre Kleider nicht für Männer entwirft: „Ich habe nichts was dir paßt. Hier ist auch kein Mann bei mir mit seinen Sachen“ (AK 22). Der Kahlschädel bewundert Angelas „fantastisch[e]“ (ebd.) Kleider und trägt diese. Angela lehnt jedoch ab, dass der Mann in ihren Kleidern in seine ‚vernünftige‘ Welt hinausgeht. Angela spricht zu ihm, dass er statt ihrer Kleider „Jeans“ (AK 23) anziehen solle, die für sie möglicherweise die „scheußlich[st]e Uniform der Zivilisation“ (AK16) bedeuten: „In meinem Kleid? Das erlaub ich nicht...! Du bist ein Ophit! Ein Wummermensch, der schlimmste aller Versucher – in meinem eigenen Kleid!“ (AK 23).

Obwohl sie Abstand vom männlichen Ordnungssystem nimmt und vom Umsturz der vernünftigen praktischen Welt träumt, verwirklicht Angela ihren Widerspruch,³⁸⁰ indem sie selbst die für männlich gehaltene Macht über das Andere in sich wiederholt. Angela spricht zu Melanie: „Du bist nicht andere Menschen. Du stehst mir näher als alle anderen. [...] Für eine echte Freundschaft muß man auch Gefahren auf sich nehmen“ (AK 77). Aber die Prüfung einer echten Freundschaft läuft auf das kleine „Mondgesicht“ (AK 89) von Melanie hinaus. Melanie, die in dem gewaltsamen Willen von Angela gefangen ist, verliert ihr eigenes Gesicht und so ihre Andersheit, ihre Identität. Am Ende des Stücks führt Angela eine Gruppe von Besuchern an und stellt ihnen Melanie in ihrem Käfig als „das Fräulein Else“ (ebd.) vor. Melanie, die in ihrem Namen ihr ‚dunkles‘ Wesen als Fremde behält, erscheint endlich „hell wie ein kleiner

³⁷⁹ Jaldabaoth ist der Sohn der Sophia, die der Inbegriff der Weisheit ist. In der gnostischen Auffassung gibt es ursprünglich einen vollkommenen Gott, der das Weltall umfasst, und dann einen unvollkommenen Gott, Jaldabaoth bzw. Demiurg, der die Menschen und die materielle Welt schuf. Jaldabaoth, der Sohn des Chaos, wird in gewissen Fällen für ‚böse‘ gehalten. Zu den Hauptpunkten der Gnosis vgl. Wikipedia: „Gnosis“. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gnosis>: „Die Schöpfung (und der Mensch) tragen jedoch grundsätzlich das Prinzip der ursprünglichen vollkommenen Gottheit in sich, von dem sie nicht zu trennen sind“, „Einige gnostische Strömungen sehen die materielle Welt inklusive menschlichem Körper als ‚böse‘ an, andere legen den Schwerpunkt auf das innewohnende geistige Prinzip, das den Rückweg zur geistigen Vollkommenheit respektive Einheit ermöglicht“.

³⁸⁰ Angelas Widerspruch wird auch angedeutet, indem sie die männliche Ordnung zwangsläufig als „schmutzig“, also als „Frage der Hygiene“ begreift: „Wie schmutzig er ist! [...] Aber so schmutzig! Es ist alles eine Frage der Hygiene“ (AK 22).

Mond“ (ebd.) im Nachthaus, in dem nur die Sonne – das Licht der aufklärerischen Gewalt – hoch steigt. Ulrich beklagt sich: „Je höher der Tag steigt, um so tiefer sinkt mein freier Wille. Ich gehe als einer, der sich gehen läßt. Die Sonne brütet einen Doppelgänger aus meiner Übernachtung“ (AK 73). Obwohl der Schauplatz des Nachthauses der inneren Nacht von Angela entspricht, geht hier noch die „Sonne“ auf. Daher können die Kunstgestalten im Nachthaus nicht ‚schlafen‘, sondern „brüll[en]“ (AK 36) nur wie Tiere.

3.3.2 Suche nach Sinn und Wunsch nach Transzendenz

3.3.2.1 Poetischer Sinn und Aporie: ‚Das Unsichtbare sehen‘

Botho Strauß distanziert sich von der Gleichzeitigkeit, die vor allem durch die neuen Medien produziert wird. In der Gleichzeitigkeit der Massenmedien leben die modernen Menschen nur augenblicklich in der Gegenwart, abgeschnitten von der Vergangenheit und der Zukunft, letztendlich vom Ursprünglichen, das ihnen den ‚Sinn‘ gewährleistet. In diesem Zusammenhang sieht Strauß in den Medien bzw. in den Maschinen „etwas dem Menschen *Benehmendes*“ (PP 195); Medien berauben den Menschen seiner Menschlichkeit. Damit beabsichtigt Strauß, „die Benommenheit im Antlitz des [...] nicht mehr sich erinnernden Fernsehzuschauers“ (ebd.) bzw. die Erinnerungsunfähigkeit des modernen Menschen zu kritisieren. Beklagt sich Ulrich über seine „Übernachtung“ (AK 74) im Nachthaus, wird angedeutet, dass sich seine Übernachtung im Nachthaus schließlich auf das Scheitern der Erinnerung bezieht. Nachdem Ulrich das Wort „Übernachtung“ erwähnt, geht er zum Dachgarten hinüber, wo er versucht, eine nackte Frau zu vergewaltigen. Es stellt sich heraus, dass es sich bei der Nackten um Melanie handelt. Diese ruft um Hilfe, woraufhin Angelas Vater sie rettet. Ulrich gesteht danach: „Melanie! Oh nein! [...] ich habe sie nicht erkannt!“ (AK 75). Übernachtung bedeutet wörtlich, dass man irgendwo die Nacht verbringt. Wenn in der Strauß’schen Poetik die Erinnerung als Mittel gegen die Sinnleere des Seins im Alltag gefordert wird, entfernen sich Melanie und Ulrich von ihrem eigenen Haus des Seins durch ihre Übernachtung im Nachthaus. Auffällig ist, dass die Unfähigkeit des Erkennens bzw. der Erinnerung im Nachthaus vor allem parallel zu der Auflösung der Liebe verläuft.

Am Anfang des zweiten Teils des Stücks wird angedeutet, dass die Erkennens- und Erinnerungsfähigkeit im Nachthaus allgemein behindert werden. Nachdem Melanie von Angela ins Nachthaus geschickt wurde, also in der ersten Szene des zweiten Teils, tritt sie im Anschein

einer Bürokraft auf. Zwischen Melanie und Ulrich steht die verschlossene Tür. Wider Ulrichs Erwarten lehnt Melanie ab, die Tür zu öffnen. In dieser Szene folgt die Handlung der beiden Figuren, Melanie und Ulrich, den Anweisungen Angelas. Angela erzählt die folgende Szene, dabei fallen Melanie und Ulrich in tiefe Passivität:

In einem der Verschlüge liest Angela unter der Tischlampe die Erzählung der folgenden Szene, während die entsprechende Handlung abläuft.

ANGELA Nun trat der Ankömmling vor das große Fenster und klopfte an die Scheibe. Die junge Frau blickte von ihrem Rechner auf und hob ihre Haare aus dem Gesicht. Er bat sie mit Handzeichen, ihm die Tür zu öffnen. Doch sie lehnte mit Kopfschütteln ab. Sie drückte den Finger auf eine Taste, und ihre Stimme ertönte über den Außenlautsprecher... (AK 47f.)

Melanie erscheint hier bereits als Maschinenmensch. Kaum dass Melanies Stimme als „die automatische Ansage“ (AK 48) über den Außenlautsprecher ertönt, ruft Ulrich: „Erkennst du mich nicht? Melanie! Ich bin es: Ulrich!“ (ebd.). Dann ‚liest‘ Angela: „Indem sie [d. i. Melanie] Ulrich aufmerksam betrachtete, wandte sie langsam den Kopf hin und her und verleugnete ihn“ (ebd.). Es stellt sich heraus, dass Melanies und Ulrichs freier Wille allmählich aufgelöst und so auch ihre Liebe blockiert wird.

In zentraler Weise problematisiert der Text an dieser Stelle den Blick auf den Anderen und sein Gesicht, und schließlich die Erinnerung an dieses Gesicht als transzendentes Signifikat. In Bezug auf Angela wird deutlich, dass ihr Blick ein gewaltsamer auf den Anderen ist. Strauß bezeichnet ihn als „gierigen Blick“ (BL 75). Gegenüber Angela, die stets zuviel ‚liest‘, fühlt sich Melanie „so kalt“:

Sie nimmt vom Rand der Tafel eine versteckte Zigarette und zündet sie an.

MELANIE Nur auf ein Viertelstündchen... nur eben zum Verschnaufen... drinnen ist es so kalt... drinnen den ganzen Vormittag Seminar. (AK 59)

Die Zigarette ist versteckt, weil sie im Nachhaus verboten ist. Hier herrscht lediglich Kälte durch Mangel an ‚Liebe‘, insofern Angela, die Herrscherin des Textes, wie im vorigen Kapitel gezeigt, dem Anderen die Liebe bzw. die Entscheidung für die Liebe verbietet. Daher „frieren“ (AK 36) auch die Kunstgestalten, die wie Tiere in ihren Käfigen in Angelas Schauräumen gefangen sind. Als Melanie die „vertierte Göre“ (ebd.) Alice sieht, spricht sie: „Und wie sie frieren! Wie sie frieren...!“ (ebd.). Dass Melanie die versteckte Zigarette nimmt und anzündet, bedeutet ihr Aufbegehren gegen Angelas Verbot. Melanies Wagnis, die versteckte Zigarette anzuzünden, läuft parallel zur Unerträglichkeit der Kälte im Nachhaus.

Demgemäß wandelt sich Melanie in dieser Szene (II, 4) zu einer Frau, die sie bisher nicht war. Nach ihrer Beschwerde über die Kälte des Nachhauses spricht Melanie kritisch über die

Abwesenheit der Erinnerung im Leben der modernen Menschen:

MELANIE [...] Für uns ist es schon das schlimmste, daß wir uns nicht mehr erinnern dürfen. Unser früheres Leben liegt wie durchs Fallbeil von uns abgetrennt. Sich nicht erinnern dürfen, das ist bis jetzt das schlimmste. [...] Wir tragen die Gesichter von Erkannten...

ULRICH Das hoffe ich. Also erkennst du mich jetzt?

MELANIE Unser Antlitz ist erfüllt mit dem Staunen der Lüsterheit, mit dem Schrecken der Süße... Wir leben nur, um überblickt zu werden. Aufgestöbert. Unser verrücktes Herz weiß nicht mehr, wie es sich bergen soll; es klopft an sein Versteck, es will nicht mehr im Leib begraben sein.

ULRICH Es gibt Worte, die einen Menschen unkenntlicher machen als selbst die ausgefallenste Verkleidung. (AK 59f.)

Im ganzen Stück erscheint diese Szene als die einzige, in welcher das Wort Erinnerung eine direkte Erwähnung findet. Melanie kolportiert in dieser Szene gewissermaßen die Autorenposition, indem sie auf die Abwesenheit der Erinnerung im Alltag und das Fehlen des ‚traumhaften‘ Blicks gegenüber dem Gesicht des Anderen, hinweist. Auffällig erscheint hierbei, dass Melanie, die sich für das Bedürfnis nach Erinnerung ausspricht, sich von der vernünftigen Sprache, also im Strauß’schen Sinne von der mitteilenden Sprache, entfernt und dabei beinahe mysteriös wird. Im Gegensatz zur Sprache der Mitteilung bzw. der Wissenschaft, die für „das Konkrete“ und das Gegenständliche steht, wendet sich die Sprache der Kunst dem Abstrakten und „d[em] Amorphe[n] zu.“³⁸¹ „[D]er iterierte Gegenstand kehrt zurück zu seinem Wesen in der Verschwommenheit“ (BL 23). Strauß versucht, dies weiter zu erklären:

Als hatte ein Sufi eine gnomische Weisheit gedehnt und gelöst, als hätte ein moderner Philosoph Gestimmtheit in unzählige Feinstimmungen zerlegt und rekombiniert, ausgebreitet nebeneinander wie auf einer Rauschenberg-Tafel: beigeordnet das Uralte den je neuen Alltagsfunden; die tiefere Regung gleichgestellt der flüchtigen. Das Wort Gnade wieder mit seiner alten Wärme aktiv: wenn es nur an die richtige Stelle im Gitter gesetzt wird. (Ebd.)

Wenn ein Sufi, ein Mysteriker also, seinen gnomischen Gedanken dehnt und löst, wird „das Uralte“ – bei Strauß das Ursprüngliche und die Zusammenhänge als Gegensatz zum Sekundären und zum Abgeschnittensein – in den neuen Alltagsfunden wiederbelebt: „der Gedanke [wird] materialisiert, zu poetischem Material erlöst“ (ebd.). In der „tiefere[n]“, so Strauß, in der „flüchtigen“ Regung entzieht sich das Wort dem kalten konkreten Text der Gedanken und gewinnt seine „alte[] Wärme“ wieder, indem „es nur an die richtige Stelle im Gitter gesetzt wird“. Dabei weist das Gitter möglicherweise auf einen poetischen Ort hin, der als Asyl gegen die mächtige Herrschaft der ‚sekundären‘ Welt geschützt werden soll, damit die (poetische) Sprache dem Menschen „ein tiefes Zuhause und ein tiefes Exil“ (PP 101)

³⁸¹ Vgl. BL, S. 23: „Man kann der abstrakten Schrift bis ins Unendliche folgen [...]. [...] Alles Konkrete wird mehr und mehr als lästig, ›kleinlich‹ empfunden, das Amorphe aber zieht an“.

gewährleistet.

Ulrich räumt unterdessen ein, dass er nicht verstehen könne, was Melanie ihm sagt: „Es gibt Worte, die einen Menschen unkenntlicher machen als selbst die ausgefallenste Verkleidung“ (AK 60). Hier wird angedeutet, dass Ulrich nicht im Stande ist, die im Strauß'schen Sinne ‚heilige‘ Frau – Melanie – zu ‚erkennen‘, obwohl dieser sicher ist, dass er Melanie erkenne. Ulrich findet Melanie ‚unkennlich‘, aufgrund der unverständlichen Worte, die sie zu ihm spricht:

ULRICH Du sprichst durch ein Gitter zu mir. Du verriegelst dich in einer Kammer aus Worten. Worte, die trennender zwischen uns sind als vorher die Scheibe, die mich hinderte, deine Haut zu berühren. Du siehst mich nicht an. Du starrst, Starrheit im Gesicht, Starrheit in den Händen.
MELANIE Die Starrende ist am wenigsten starr. In ihrer Ohnmacht ist alles: Liebe. (AK 60f.)

Für Ulrich ist Melanies Wort unverständlich und es scheint ihm, als ob Melanie durch ein „Gitter“ zu ihm spräche. Dabei ahnt Ulrich nicht, dass Melanie durch das Gitter nichts anderes als einen poetischen Ort sichert. Für Ulrich steht das Gitter für eine trennende Wand, die ihn von Melanie stärker als die zuvor vorhandene Scheibe (II, 1) trenne und ihre Liebe behindere. Für diese Trennung macht Ulrich Melanie verantwortlich, wenn er feststellt, dass Melanie sich in einer „Kammer aus Worten“ verriegele. Insofern Ulrich Melanies Worte nicht versteht, erkennt er nur die „Starrheit“ von Melanie. Ulrich beklagt, dass Melanie ihn nicht ansehe und stattdessen „starr“ sei. Melanie verknüpft unterdessen ihre Starrheit mit etwas Positivem, sie sei „die Starrende“ – die Sehende –, die am wenigsten „starr“ sei.³⁸² Dabei kann die Bedeutung der ‚Erinnerung‘ bzw. das ‚Erkennen des Gesichts‘ im Hinblick auf das ‚wahre‘ Sehen betrachtet werden. Wichtig ist das innere Auge, das „die Starrende“ erkennt. Wie sieht nun „die Starrende“ aus? Was geschieht im Blick der starrenden Frau? Strauß schreibt darüber:

Und plötzlich sieht dich wissender als der beste Freund, wärmer als der eigene Vater von einer matten Daguerreotypie ein Unbekannter an. Da ist es auf einmal, das sehende Gesicht, das nicht erkennt, um sogleich zu zerstören, das dich hält und einberaumt in seine Ferne, und du weißt, wohin du auch weitergehst, einem solchen wirst du im erlebten Leben nie begegnet sein. (PP 65f.)

Die heilige Frau, die Starrende, sieht Andere genialisch „wissend[]“ an, obwohl sie für jeden „ein Unbekannter“ ist. Ihr sehendes Gesicht packt einen „auf einmal“ und zieht einen „in [ihr]e Ferne“, in die Andersheit, der man im erlebten Leben nie begegnet ist. Ulrich spricht zu Melanie

³⁸² Im Allgemeinen ist das Wort starren negativ konnotiert, indem es ein (An-)Sehen meint, das durch Apathie, Unberechenbarkeit und Regression geprägt ist. Insofern Melanie spricht, „[d]ie Starrende ist am wenigsten starr“ (AK 61), unterscheidet sich „die Starrende“ von den negativen Eigenschaften des Wortes „starr“. Dadurch lässt sich die Starrende als heilige Frau für Strauß mit dem ‚wahren‘ Sehen in Beziehung setzen.

als starrende Frau, ohne ihren wissenden Blick zu erkennen: „Ein Blick bitte mir, und ich verstünde dich“ (AK 61). Ulrichs Schwachpunkt liegt darin, dass er Melanie im entscheidenden Augenblick nicht erkennt, obwohl er glaubt, dass er sie erkenne. Er erkennt Melanie nicht, als Melanie vor ihm als „das Zeichen des Göttlichen“³⁸³ erscheint. Ulrich sieht zwar, dass Melanie ihm winkt (II, 7), aber er erkennt sie nicht und versucht schließlich sogar sie zu vergewaltigen. Englhart interpretiert Melanies Winken als das ganz Andere, das auf das Göttliche hinweist, mit der Begründung, dass sich das Wesen der Götter bei Heidegger als unfeststellbare Erscheinung eines fast nicht erkennbaren Winkes zeige.³⁸⁴

Es zeigt sich, dass Ulrichs Nichterkennen des Göttlichen auf dem Blick beruht, den er auf Melanie richtet. Er sieht Melanie, ohne ihr Unsichtbares zu sehen. Gegen diesen Widerspruch fordert Melanie Ulrich auf, das Unsichtbare wahrzunehmen. Sie gibt ihm einen geheimnisvollen Hinweis:

MELANIE Öffnest du die Augen, so siehst du nur die Machart deiner Augen. Das Gewebe, das Muster, die Ringe, das Netz. Das m u ß t du sehen, um die Schönheit der Erde zu vergessen.

[...]

MELANIE Wie willst du dem Unsichtbaren näherkommen, ohne dein Auge selbst zu sehen? In seiner verwundenen Knospe ist alles schon gesehen! (AK 61)

Strauß stellt die heilige Frau mitunter als das Inbild des Unsichtbaren dar, das den Menschen davor schützt, ins Nichts zu stürzen.³⁸⁵ Diese Frau steht vor der Tür zur mythischen Welt, in welcher dem Menschen der ‚Sinn‘ gewährleistet wird. Der moderne Mensch, der seinen Ursprung verliert – der nach Strauß seiner transzendentalen Bestimmung des Anderen beraubt wurde –, müsse die unsichtbare Frau ‚sehen‘, um seine Identität wieder gewinnen zu können. Jedoch bleibt hier noch der unlösbare Widerspruch, das Unsichtbare zu sehen. Melanie fordert Ulrich auf, die „Machart [s]einer Augen“ zu sehen, wie aber kann man seine eigenen Augen sehen?

Die Antwort auf diese Frage findet sich in der ‚Erinnerung‘ sowie in der ‚Liebe‘ als Ariadnefaden. Die eigenen Augen zu sehen wird nur durch die Erinnerung ermöglicht, indem man sie im Gedächtnis einer ursprünglichen Zeit erblickt. Die Aporie, dass man seine Augen selbst nicht sehen könne, lässt sich durch die vernünftige Logik nicht lösen. Paradoxerweise muss man die Augen erst schließen, um sie dann ‚traumhaft‘ zu sehen. Dies entspräche der

³⁸³ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 279.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 278f.

³⁸⁵ Vgl. TW, S. 85: „Vor diesem Fall kopfüber, vor dem ins Nichts, schützt Sie ja, daß Sie Licht sind und leuchten, flirren, verführen-“.

„wahren“ Öffnung der Augen, durch welche das Unsichtbare – die eigenen Augen – sichtbar würde. In diesem Sinne fordert Strauß, dass man „eine rationale Analytik des Gesichts [...] wieder schroff in den Bereich des Imaginären“ (PP 68) zurückweisen solle. So ist auch Melanies Äußerung zu verstehen, dass „die Rose im Mittagslicht“ (AK 61) nur „ein Sinnbild für die Erschlaffung des demütigen, des überdehnten Verstands“ (ebd.) sei, kaum dass Ulrich ihr sagt, dass er „die offene Rose“ (ebd.) an der Mauer sehe. Wenn Ulrich diese Rose nur auf oberflächlicher Ebene „im Mittagslicht“ der Vernunft geöffnet vorfindet, offenbart sich „die Rose unter den Dingen“ – das Ding unter den Dingen bei Rilke und auch bei Strauß – als einzigartig im „poetischen Sinn“:

Dabei gehört dieses Komplex, das uns jeden Begriff von Anlaß und Ursache, von Anfang und festem Verlauf zu rauben scheint, genauso dem poetischen Sinn wie das offenbar Schöne, das vor den Augen stillsteht, der ganz und gar geäußerte, (wieder) einfältig gewordene, wunderliche Gegenstand – die Rose unter den Dingen. Denn der (fromme) ictus, der Einschlag, und das lange Weben sind zwei Formen der Weltverarbeitung, die einander nicht behindern dürfen, eher möchten sie wechseln wie Werk- und Feiertag des Verstehens. (BL 27f.)

Für „die Rose unter den Dingen“ sind die Rätselhaftigkeit und die Flüchtigkeit der Offenbarung ihres Wesens kennzeichnend. Die Phrase „das offenbar Schöne, das vor den Augen stillsteht“ weist darauf hin, dass das Schöne nur ‚im Augenblick‘ erfahren werden kann. Die Rose äußert ihr Wesen ganz und gar, verbirgt es dann wieder und wandelt sich schließlich wieder ins Einfältige und Unfassbare. Dieser komplexe „wunderliche Gegenstand“ gehört damit zum poetischen Sinn. Bemerkenswert erscheint, dass sich die Offenbarung des poetischen Sinns in der Strauß’schen Poetik mit dem ‚wahren‘ Zeiterlebnis verknüpft, das „jenseits von früh und spät, Progression und Vergänglichkeit“ (BL 27) ermöglicht wird. Bei Strauß beruht diese Zeiterfahrung nicht nur auf dem „Einschlag“, sondern auch auf „de[m] langen Weben“. Wenn der „Einschlag, der (fromme) ictus“ als vertikaler Durchbruch der Zeit als Augenblick betrachtet wird, berührt „das lange Weben“ dagegen die immerwährende Ewigkeit der fließenden Zeit.

Dabei erinnert man sich wiederum an die oben zitierten Sätze aus *Angelas Kleider*: „Das Gewebe, das Muster, die Ringe, das Netz. Das m u ß t du sehen, um die Schönheit der Erde zu vergessen“ (AK 61). In Anbetracht dessen, dass das „Gewebe“ aus dem Übergreifen der vertikalen und linearen Fäden besteht und der Anfang und das Ende im „Ringe“ zusammengehören, fordert Melanie Ulrich auf, sich in dieser ‚wahren‘ Zeiterfahrung zu verwirklichen. Diese Aufforderung ist zudem nichts anderes als der Appell an die Erinnerung, für die man zuerst „die Schönheit der Erde vergessen“ soll. Um die Konstellation zwischen der

Erinnerung und der Vergessenheit zu verstehen, gilt es, die folgende Passage von Kierkegaard zu beachten, die Strauß in *Beginnlosigkeit* zitiert hat:

Kierkegaard: »Mein Kummer ist meine Ritterburg; sie liegt wie ein Adlerhorst auf der Spitze eines Berges und ragt hoch in die Wolken. Niemand kann sie stürmen. Von diesem Wohnsitz fliege ich hinunter in die Wirklichkeit und ergreife meine Beute. Aber ich halte mich nicht unten auf; ich trage sie heim auf mein Schloß. Was ich erbeute, sind Bilder; die wirke ich in eine Tapete und bekleide damit die Wände meiner Zimmer. So lebe ich wie ein Abgeschiedener. An jedem Erlebnis vollziehe ich die Taufe der Vergessenheit und weihe es der Ewigkeit der Erinnerung. Alles Endliche und Zufällige wird abgestreift und vergessen.«³⁸⁶

Der Erzähler fliegt hinab in die Wirklichkeit – auf die Erde – und holt dort die Bilder herüber in seinen Wohnsitz, der auf der Spitze des Berges – im Himmel – liegt. Mit jedem Erlebnis, das er in der Wirklichkeit macht, vollzieht er „die Taufe der Vergessenheit“. Diese Vergessenheit zeigt sich als Vorbedingung, damit er sich der „Ewigkeit der Erinnerung“ weihen kann. Dadurch wird „das Endliche und Zufällige“, das zur Erde gehört, abgestreift und vergessen. Mit anderen Worten: Das Endliche und das Zufällige gewinnen durch die Erinnerung ihre Ewigkeit, d. h. das Endliche und das Zufällige werden nur in der Erinnerung ihre Ewigkeit gewinnen. Dafür sollen das Endliche und das Zufällige zuallererst „vergessen“ werden, um in der Ewigkeit der Erinnerung wiederbelebt zu werden. Bei dieser Auffassung geht es um die Ewigkeit, die erst in dem Augenblick der Erinnerung – in dem „reinsten[n] oder mystischen[n] Augenblick“ (BL 133) – verwirklicht wird. Hierbei gewinnt die Erinnerung ihre ästhetische Bedeutung für die Erfahrung des Höheren, Unendlichen und Unveränderlichen. Diesen „Wunsch nach Transzendenz“³⁸⁷ sieht Strauß selbst nicht als religiös, sondern als allgemeingültig an. Strauß führt dazu in einem Interview aus: „Ich will wissen: Was an meinem Denken ist religiös bestimmt? Das ist nicht der Wunsch nach Transzendenz, danach, über sich hinauszugehen und Schutz zu suchen. Den hat jeder, diesen Wunsch. Aber deshalb bin ich nicht auf der Suche nach Gott –“³⁸⁸. Die Erinnerung sei, so Strauß, „eine von anschaulich Unerreichbarem erfüllte Sehnsucht“ (BL 54). So kann das Unerreichbare sowie das Unsichtbare – „alles“ (AK 61) – in der Erinnerung gesehen werden.

Nun zum Thema Liebe: Während die Liebe in Angelas Nachthaus durch die Kälte aufgelöst wird, bewahrt „die Starrende“ die Liebe in ihrem Herzen, wie Melanie in der Offenbarung ihres Geheimnisses verrät: „In ihrer Ohnmacht ist alles: Liebe“ (ebd.). Wenn also der Mensch durch seine Sehnsucht nach dem Transzendentalen, also nach dem Höheren, Unendlichen und

³⁸⁶ Kierkegaard: *Diapsalmata* zu »Entweder-Oder«. Köln 1960. Zit. nach: Strauß: BL, S. 55f.

³⁸⁷ Hage: *Schreiben ist eine Séance*, S. 195

³⁸⁸ Ebd.

Unveränderlichen, existenziell geschützt werden kann, bleibt ihm dieses Transzendente immer als das Andere, das man weder erfassen noch besitzen kann, erhalten. Nach Lévinas ist das Andere als Anderes nicht ein Objekt, das das Unsrige wird oder das zum „Wir“ wird, sondern es zieht sich vielmehr in sein Geheimnis zurück.³⁸⁹ Lévinas versteht „die Gegensätzlichkeit, die dem Bezugspunkt erlaubt, absolut anders zu bleiben“³⁹⁰, im Weiblichen: „Das Weibliche ist ein Ereignis in der Existenz [...]. Es ist eine Flucht vor dem Licht. Die Existenzweise des Weiblichen besteht darin, sich zu verbergen“³⁹¹. Wenn Lévinas die Andersheit des Anderen als Geheimnis kennzeichnet, sucht er die Andersheit im ursprünglichen Verhältnis des Eros, das sich vom Besitzen und vom Können unterscheidet.³⁹² Wie der Eros für Lévinas das Verhältnis zum Geheimnis darstellt, ist die Liebe für Strauß eines der großen Gefühle, das die Begegnung mit dem transzendentalen Anderen ermöglicht. Der Augenblick ist ein transzendierender Moment, in dem sich die Aporie des Sehens des Unsichtbaren vollzieht. Das heißt jedoch nicht, dass man diese Aporie logisch erfassen kann, sondern sie bleibt stets ein Geheimnis, welches für den Menschen das Andere ist.

Im Nachthaus, wo die Erinnerung nicht verwirklicht wird, herrscht nicht die Liebe, sondern die Kälte. Für diese herrschende Kälte ist der moderne Mensch, der keine großen Gefühle und Erinnerungen wagt, verantwortlich. In *Angelas Kleider* scheint Angela, die mit der ‚Prüfung für Freundschaft‘ Macht über Melanie gewinnt, Bezug auf „Besitzen und Können“ zu nehmen nicht jedoch auf Freundschaft und Liebe. Zudem verhält sich Angela, als „Kahlschädel“ ihr einen plötzlichen Besuch abstattet, diesem gegenüber ablehnend. Sie degradiert ihn: „Deshalb mußt du wissen, an welchem niedrigem Platz der Schöpfung du dich befindest“ (AK 25). Jedoch offenbart Angela einen Widerspruch, wenn sie plötzlich spricht: „Bleib... Ich will dich küssen“ (ebd.). Beim Gespräch fragt sie ihn unvermittelt: „Gibt es irgend etwas, das uns beiden heilig ist, das wir beide nicht antasten würden?“, „Gibt’s nicht noch etwas hinter der Schönheit, das du und ich nie antasten würden?“ (AK 23) Hier scheint es, dass Angela „irgend etwas“, etwa das transzendente Unsichtbare, ahnt. Sie erhält jedoch keine Resonanz von „Kahlschädel“: Als dieser ablehnt, sie zu küssen, kehrt Angela in ihre Kälte zurück und vermag es nicht, diesen Widerspruch zu überwinden. Sie spricht nur: „Du bist kalt. Du liebst niemanden“, „Ich liebe auch niemanden“ (AK 25).

³⁸⁹ Vgl. Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, S. 57.

³⁹⁰ Ebd., S. 56.

³⁹¹ Ebd., S. 57f.

³⁹² Vgl. ebd., S. 58f.

3.3.2.2 Reiner Augenblick und Ereignis: Das wahre Zeiterlebnis

In der Poetik von Strauß ermöglichen Liebe und Erinnerung den Augenblick, in dem der moderne Mensch dem vergessenen Mythos begegnet. Dieser Augenblick ist für Strauß sowohl ein Erkenntnismoment der ‚wahren‘ Welt als auch ein „einziges wahres Erlebnis von Zeit“ (PP 97). Dagegen wird der moderne Mensch immer passiver beim Versuch der Erinnerung, indem er nur von der Gegenwart abhängig und in die vernunftgerichtete Zeit vertieft ist. In *Angelas Kleider* wird das Mythische durch das Fortschrittspathos zerstört und es gelingt den Figuren zeit ihres Lebens nicht, die Liebe als großes Gefühl zu erfahren und ihren Lebenssinn durch die Erinnerung wiederzugewinnen. Daher findet ein wahres Zeiterlebnis auch nicht statt. Angesichts dessen akzentuiert sich in *Angelas Kleider* nur die Herrschaft der Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren, indem die unterschiedlichen Kunstgestalten von ihrer eigenen Zeit aus den Kunstwerken sowie den Mythen entfernt sind. Dies resultiert vor allem aus dem blinden Glauben an den technischen Fortschritt und aus dem gewalttätigen Blick, welcher die Andersheit des Fremden in der Rekluse des egoistischen Subjekts einfangen will. Dadurch erscheinen die Anderen im Nachhaus gefangen in Form „vertierte[r]“ (AK 36) Gestalten, die „tagelang“ (AK 59), „bei Tag und Nacht“ (ebd.) in ihren Käfigen hocken. Die Zeit ist langweilig und scheint sich zu wiederholen.

Nur allein der „Gebetssack“ (II, 4), der auf der Kante des Bootsstegs liegt, durchbricht die Langweiligkeit der Zeit. Es ist auffällig, dass Melanie diesen Mann beschreibt, kurz bevor sie der Abwesenheit der Erinnerung im Alltag der modernen Menschen nachtrauert:

MELANIE [...] *Sie betrachtet den Gebetssack.*

Der da hockt draußen, bei Tag und Nacht. Tagelang. Und wenn er sich ungeschickt rührt, wenn er einmal das Gleichgewicht verliert, fällt er in den Fluß und ersäuft. Insofern ist er uns allen voraus. Auf dem Vorsprung. Für uns ist es schon das schlimmste, daß wir uns nicht mehr erinnern dürfen. (AK 59)

In Anbetracht dessen, dass dieser Mann kurz vor der Kritik an der Abwesenheit der Erinnerung dargestellt wird, kann unterstellt werden, dass die anschließende Episode des Gebetssacks – er verliert am Ende der Szene wirklich sein Gleichgewicht für einen Augenblick – mit der Aufforderung des Autors zum Bedürfnis nach Erinnerung sowie zum wahren Zeiterlebnis in Beziehung steht. Wie im vorigen Kapitel dargestellt, geht im Nachhaus stets nur die gewaltsame „Sonne“ (AK 73) der Vernunft auf. Im Vergleich zu anderen Figuren und Kunstgestalten, die in der herrschenden Zeit des Nachhauses gefangen sind, ist der Gebetssack der einzige, der aus dieser Zeit auszutreten vermag, wenn er sein Gleichgewicht verliert und in

den Fluss fällt. Das Verlieren des Gleichgewichts ist hier als unvorhersehbares Ereignis zu verstehen. Strauß versucht, die Eigenschaft des Ereignisses mit dem Begriff Emergenz zu erfassen, wie er in der Botanik Verwendung findet:

Das Unvorhersehbare hatte sich sein Recht verschafft [...]. Es belehrte alle, daß es der Geschichte sehr wohl beliebt, Sprünge zu machen, eben so wie der Natur. [...] Was geschah, besaß [...] etwas von jener Ereigniskraft, die man in den biologischen Wissenschaften mit dem Ausdruck »Emergenz« bezeichnet: etwas Neues, etwas, das sich aus bisheriger Erfahrung nicht ableiten ließ, trat *plötzlich* in Erscheinung und veränderte das »Systemganze«, in diesem Fall: die Welt. (AW 39)

Etwas Neues entsteht so plötzlich als Ereignis und das ganze System des Seienden wird erschüttert. Dieses Neue, welches das „Systemganze“ verändert, kann durch die bisherige Logik und Erfahrung nicht erklärt werden. Die plötzliche, unvorhersehbare Erscheinung des Ereignisses findet sich für Strauß im Augenblick der Erinnerung. Die Erinnerung erscheint als Ereignis, eine versehentliche Abschweifung von der gewöhnlichen Zeiterfahrung im Alltag. Wenn der Gebetssack für einen Augenblick das Gleichgewicht verliert und in den Fluss stürzt, ist er, wie Melanie sagt, allen Figuren in *Angelas Kleider* voraus. Denn nur der Gebetssack hat das Potenzial, „[a]uf dem Vorsprung“ zu sein und den Ausbruch aus der alltäglichen Gewaltlosigkeit und Widersprüchlichkeit zu verwirklichen. Ulrich versucht, den Gebetssack zu retten, doch der Gebetssack öffnet ihm seine Hände nicht. So setzt der Gebetssack sich schließlich der Zeit des Flusses aus.

Es ist bemerkenswert, dass hier das Motiv des Flusses in Erscheinung tritt, dessen Charakter Strauß mit dem wahren Zeiterlebnis in Verbindung bringt:

Mein einziges wahres Erlebnis von Zeit ist das einer schwanken Synchronität. Ohne den unausweichlichen Ausblick auf den Fluß, [...] 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)

Strauß schlägt eine „schwanken[de] Synchronität“ als einziges wahres Zeiterlebnis vor. Wie der Fluss beim Fließen in sich das „Nicht-Vergehen[]“ und die „Stille“ behält, offenbart sich die mythische Zeit in einem Augenblick, der in der immerwährenden Ewigkeit sowie in der Stille besteht. Der Fluss fließt stets, aber er vergeht nicht. Alle Augenblicke, die sich im Fluss spiegeln, fließen zwar, bestehen aber auch in der ganzen Bewegung des Flusses. Der reinste, mythische Augenblick bricht aus dem nicht vergehenden Fluss der Zeit hervor, in dem die Vergangenheit, die Geschichte und der Mythos existiert,³⁹³ und steht in der Stille des verewigten Punktes der

³⁹³ Vgl. BL, S. 133: „Selbstverständlich gibt es keine *bloße* Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als

Zeit still. Dieser reine Augenblick, „ein Stillstand mitten im Fluß“, zeigt sich als „eine Art provisorischer Summe“:

Reinheit ist eher zu sehen an einem überraschten, müden Erwachsenen, wenn Erlebtes und Leere, Bewußtsein und Unerkanntes sich für einen Augenblick zu tiefer Verwunderung, wenn seine hellen und seine dunkleren Farben sich zu durchsichtiger Blässe ausgleichen; Reinheit entsteht vielleicht nur aus einer plötzlichen und flüchtig aufscheinenden *Endmischung* von extremen Impulsen des Lebens, eine Art provisorischer Summe, ein Stillstand mitten im Fluß, wie das schlafende Auge in der strömenden Rinde des Stamms. (BL 113)

In der Reinheit, so Strauß, dringen „Erlebtes und Leere, Bewußtsein und Unerkanntes“, die „hellen und [...] dunkleren Farben“, Farben und „Blässe“ ineinander und gleichen einander aus. Die Reinheit ergibt sich „für einen Augenblick“, „plötzlich und flüchtig“, aus der „provisorische[n] Summe“. Strauß vergleicht den Augenblick des plötzlichen Ausbruchs der Reinheit, „ein Stillstand mitten im Fluß“, mit den schlafenden Knospen in der strömenden Rinde des Stamms. „[D]as schlafende Auge“ verbirgt sich in der Rinde, sodass man es nicht erkennt. Aber irgendwann bricht es plötzlich aus der Rinde hervor und tritt in Erscheinung. Während die ‚strömende‘ Rinde des Stamms Assoziationen zur Linearität der fließenden Zeit hervorruft, bezieht sich das schlafende Auge auf die Potenzialität des Ereignisses im Augenblick, der aus dem stetigen Fluss der Zeit unvorhersehbar austritt. Für Strauß äußert sich die mythische Zeit in diesem sprunghaften Augenblick als ‚wahres‘ Zeiterlebnis. Dabei ist der folgende Satz von Strauß allein in der Besonderheit des ‚reinen‘ Augenblicks zu erschließen; „weder Unschuld noch Paradies sind irgendwo ursprünglich anzunehmen, sie befinden sich als Zufall und als Stunde im Geheimnis jeder Zeit und jedes Alters“ (BL 36). So lässt sich das Mythische als Ursprung, sowie „Unschuld“ und „Paradies“ aus der zitierten Passage, allein im Phänomen des ästhetischen Augenblicks als Ereignis verwirklichen.

versprengter Klumpen“.

3.4 Aufklärung und Mythos: *Das Gleichgewicht* (1993)

Wie in den bisherigen Kapiteln erörtert, basiert Strauß' Poetik der Erinnerung an den vergessenen Mythos („ein tieferes Urbild“³⁹⁴) auf einer Kritik an der Aufklärung, an der aufgeklärten Gesellschaft, welche Strauß als ‚sekundäre‘ Welt bezeichnet. In diesem Sinne gilt „Strauß' Hauptsorge“, so Herwig Gottwald, „dem modernen Individuum in einer beschädigten Welt, seinen psychischen, geistigen und kulturellen Gefährdungen“³⁹⁵. Dabei problematisiert Strauß insbesondere das Phänomen des Sprachverfalls der modernen Gesellschaft und sieht im Grunde allein in der (poetischen) Sprache die Möglichkeit der Überwindung der Verलusterfahrung sowie die Potenzialität von Sinn. Deutlich ist, dass Strauß einen primären bzw. metaphysischen Sinnbereich zu schützen versucht, indem er das ‚wahre‘ Zeiterlebnis als Sinnerfahrung nicht mit dem gewöhnlichen Zeitbewusstsein im Alltag, sondern mit der ästhetischen Zeitlichkeit der Plötzlichkeit in Beziehung setzt und das entscheidende, existenzielle Ereignis der Sinnerfahrung nicht zuletzt im Rahmen eines religiös-philosophischen Konzepts der Wiederkehr Gottes mit dem Erkennen Gottes bzw. des Göttlichen verbindet, welches in der Alltagswelt längst ‚verloren‘ ist. Dabei wendet sich Strauß der Restitution des Unsichtbaren, des Unklaren, des Unbekannten und den ‚großen‘ Gefühlen wie Liebe und Angst zu, also jenen „Bereichen, die durch den Aufklärungsprozeß verschlossen bzw. verschüttet wurden“³⁹⁶.

So zeigt sich, dass die Aufklärung für Strauß im Gegensatz zur Poesie steht. Bemerkenswert erscheint vor diesem Hintergrund jedoch, dass Strauß sich nicht in Fundamentalopposition zur Aufklärung begibt. Es gehe, wie Gottwald kommentiert, bei Strauß „nicht um Umkehr oder Regression, sondern um den Versuch, Aufklärung anzunehmen [...] und gleichzeitig Poesie zu erhalten“³⁹⁷. Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn Strauß in *Beginnlosigkeit* versucht, seine naturwissenschaftlichen Erkenntnisse – Gehirnforschung, Quantenphysik, Chaostheorie, Fraktale Strukturen usw. – in die ästhetischen Gedanken zu integrieren.³⁹⁸ Auch in seinem Theaterstück *Das Gleichgewicht* sucht Strauß die Vereinigung der beiden Bereiche der

³⁹⁴ Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 195.

³⁹⁵ Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 99.

³⁹⁶ Ebd., S. 114.

³⁹⁷ Ebd., S. 111. Vgl. zu Strauß' „Versuche einer Ästhetisierung und Versöhnung der modernen Technik mit Literatur und Philosophie“ ebd., S. 140-148, hier Zitat, S. 141.

³⁹⁸ Vgl. dazu Botho Strauß' Interview mit Volker Hage: „Gleichzeitig liest Strauß naturkundliche und naturwissenschaftliche Fachliteratur, versucht sich in der aktuellen Gehirnforschung und Mikroelektronik auszukennen. Sein Traum ist eine Verbindung aus all dem. Er hofft auf eine ganz neue Konvergenz zwischen ästhetischem und naturwissenschaftlichem Wahrnehmen“ (Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 210).

Wissenschaft (Vernunft, Rationalität) und der Kunst (Gefühl, Glauben) in einem Leben, sodass von einer „(Wieder-)Vereinigung von exoterischem und esoterischem Leben“³⁹⁹ des Individuums die Rede sein kann.

Die Protagonistin, Lilly Groth, eine Frau Ende dreißig und Besitzerin eines Zeitungsstands am Bahnhof, trennt sich für ein Jahr von ihrem Mann, dem Ökonom Christoph Groth. Christoph stellt das Jahr der Entbehrung während ihres Ehelebens als „[e]in Jahr gesparte[r] Leidenschaft“⁴⁰⁰, also „ein Jahr der Aufsparung, der Erinnerung sowohl als der gesteigerten Erwartung“ (GG 46) dar. Im ersten Akt wird die baldige Rückkehr Christophs mit dem „Frühzug“ (GG 13) angekündigt. Aus Gründen, die der Text nicht ausführlich konkretisiert, zeigt sich Lilly vor dem Treffen mit ihrem Mann nervös. Ein „kahle[r] weiße[r] Hartschaumkopf mit Kopfhörern“ (GG 12), den Lilly vor sich auf einen Zeitungstapel plazierte, deutet allerdings auf Lillys ‚zweites‘ Leben – „eine imaginäre Liebschaft“⁴⁰¹ – mit dem Sänger Jacques Le Cœur, „Jakob das Herz“ (GG 68), hin. Als Markus Groth, Lillys Stiefsohn, Lilly an ihre Verpflichtung, seinen Vater abzuholen, erinnert, antwortet Lilly, dass sie „die ganze Nacht“ (ebd.) auf Jacques’ Konzert gewesen sei. Die Dichotomie zwischen den beiden Männern, Christoph Groth, der für das Themenfeld Wissenschaft, Wissen, Vernunft und Tag steht auf der einen Seite, und Jacques Le Cœur, der Kunst, Glauben, Gefühle und Nacht repräsentiert, zieht sich durch das gesamte Stück. Dabei akzentuiert sich auch der Kontrast zwischen ‚Linie‘ und ‚Fleck‘, indem Christoph als Linie für die fortschreitende alltägliche Zeit steht, dagegen Jacques Le Cœur als Fleck für den ästhetischen Augenblick und die mythische Zeit.

Am Beginn des zweiten Aktes lehrt Christoph seine Frau das „Gleichgewicht der Kräfte zwischen Bogenarm und Sehnenarm“ (GG 45) bei der Kyudo-Übung. Christoph geht es bei der Übung vordergründig um die Erfahrung von „Stille“ und „Gelassenheit“ (GG 47). Wie sich im weiteren Verlauf des Textes zeigt, entspricht das angestrebte Gleichgewicht tatsächlich jedoch nur seinem fest verankerten Wunsch der Unterdrückung von Gefühlen; so stellt sich heraus, dass das Jahr der Entbehrung für ihn lediglich als Trainingszeit für Selbstbeherrschung diene. Für Lilly Groth hingegen bedeutet Gleichgewicht etwas anderes; sie sucht darin das Mittel, um ihre beiden Leben zwischen Christoph und Jacques zu balancieren. Dabei gesteht sie, zugleich Ehefrau und Geliebte zu sein, und behauptet, dass sie während der Abwesenheit ihres Mannes Jacques Le Cœur getroffen habe. Der Sänger aber streitet dies ab und auch Christoph glaubt

³⁹⁹ Schößler: *Augen-Blicke*, S. 156.

⁴⁰⁰ Strauß: *Das Gleichgewicht. Stück in drei Akten*. München; Wien 1993, S. 51. Im Folgenden zitiert als GG.

⁴⁰¹ Schößler: *Augen-Blicke*, S. 157.

Lilly ihr Geständnis nicht, da diese keine materiellen „Beweise“ (GG 74) vorlegen kann. Bezogen auf die Textwirklichkeit wird angenommen, dass die Begegnung mit Jacques Le Cœur nicht in der Realität, sondern nur auf mystische Weise in der Sphäre der Kunst stattgefunden hat. Daher ist es Lilly tatsächlich unmöglich, materielle Beweise für ihre Liebschaft mit dem Sänger anzuführen und so eine sprachliche Anerkennung ihrer geheimnisvollen Begegnung mit Jacques zu erhalten. Die Begegnung mit dem Anderen im Strauß'schen Sinne verwirklicht sich also nicht in der historischen Zeit; hingegen begegnen sich Lilly und der Sänger am Ende des Stücks zufällig und Jacques Le Cœur erkennt diesmal in ihr seine Liebhaberin. Bemerkenswert erscheint, dass der Raum der letzten Szene dem der ersten Szene entspricht. Lilly tritt zudem im selben Kostüm wie in der ersten Szene auf. Diese Konstellation reflektiert Strauß' Auffassung, dass die Begegnung mit dem Anderen, welche die Erinnerung an den vergessenen Mythos ermöglicht, nur in einem mythischen bzw. mystischen Augenblick geschehen kann, denn das Gleiche kann nicht ein weiteres Mal in der linearen Zeit, wohl aber in der mythischen Zeit wiederkehren.

3.4.1 „Linie“ und „Fleck“: Trennung von vernünftiger und mythischer Welt

3.4.1.1 Kritik an der ‚begradigten‘ Zeit: Verfehlte Begegnung mit dem Anderen

Die Bühne der ersten Szene stellt eine Bahnhofsebene zwischen S- und Fernbahn dar. Lillys Zeitungsstand befindet sich im Vordergrund der Bühne neben zwei „Entwertungsautomaten“ (GG 11), im Mittelgrund hängen „ein Bahnsteiglautsprecher und eine Videokontrollkamera“ (ebd.). Das Stück beginnt mit der Beschwerde über die Unterbrechung des Nahverkehrs S3:

DER LAUTSPRECHER Achtung, eine Durchsage. Wegen dringender Gleisarbeiten wird der Verkehr der S3 auf der Strecke Erkner-Wannsee auf unbestimmte Zeit eingestellt. [...]
LILLY GROTH Unbestimmte Zeit... der letzte Schamott, eure S3. (GG 11)

Die Verwendung des jüdischen Ausdrucks „Schamott“ ruft, wie Andreas Enghart und Franziska Schößler diagnostizieren, Assoziationen zur „Wannsee“-Konferenz vom 20. Januar 1942 hervor, und erinnert somit an die Verbrechen der Nationalsozialisten.⁴⁰² Wenn Lilly sich über die unterbrochene Verbindung der S3 „auf der Strecke Erkner-Wannsee“ beklagt, geht es

⁴⁰² Vgl. Enghart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 282. Vgl. Schößler: Augen-Blicke, S. 157.

im Grunde um die „mangelnde[] Erinnerungsfähigkeit der auf die Gegenwart fixierten Gesellschaftsmitglieder“⁴⁰³. Wie oben dargelegt, besteht Strauß' Hauptkritik in Bezug auf die Seinsweise des modernen Individuums darin, dass es mit seiner Unfähigkeit der Erinnerung von der ‚bloßen‘ Gegenwart abhängig ist und dadurch nur augenblicklich lebt. So ist es für Strauß nicht verwunderlich, dass der moderne Mensch unter dem mangelnden Zusammenhang des Lebens leidet und infolgedessen die Geschichte im heutigen Zeitalter nicht mehr ‚lebt‘.⁴⁰⁴

In diesem Zusammenhang soll auch berücksichtigt werden, dass „Erinnerung [...] die Bedingung einer tieferen Existenz [ist], wie sie Lilly Groth zu leben versucht, allerdings indem an gnostisches Denken angeknüpft wird, nicht an die konkrete historische Vergangenheit“⁴⁰⁵. Das heißt in Strauß' Poetik der Begegnung – der Erinnerung an den vergessenen Mythos – geht es nicht um die Rückkehr zur (historischen) Vergangenheit oder um die Wiederkehr der Vorzeit, sondern um die „Durchdringung des Gegenwärtigen“⁴⁰⁶, also um „lichte Augenblicke“ (AW 49), in denen die Anwesenheit des Göttlichen – der Sinn – verwirklicht wird. Diese lichten Augenblicke, deren Zeitlichkeit der ästhetischen Kategorie zuzuordnen ist, lassen sich mit den „gnostische[n] Licht-Mythologien“⁴⁰⁷ in Verbindung setzen, die für Strauß „als Alternativen zur Lichtsymbolik der Aufklärung“⁴⁰⁸ fungieren. Darüber hinaus führt Herwig Gottwald in Anlehnung an Strauß' Prosa *Niemand anderes* (1987) aus:

Explizit lerne er [d. i. Botho Strauß] von der Gnosis, „daß Erkenntnis schon immer ein Funke Erlösung ist. Der Mensch trägt in sich den Lichtsamen. Damit ist er das einzige Geschöpf in der schwarzen, gefallenen Welt, das mit dem Jenseits-Gott verbunden bleibt“.⁴⁰⁹

Dieser „Lichtsamen“, den der Mensch in sich trage, bedeutet nichts anderes als das Göttliche im Menschen, für Strauß das transzendente Signifikat bzw. die „transzendente ›Fremd-<-Bestimmung“ (PP 176). In Strauß' Poetik kann das Individuum sich allein durch die Begegnung mit dem Göttlichen im Menschen seiner ‚wahren‘ Existenz versichern. Wie in den vorigen

⁴⁰³ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 282.

⁴⁰⁴ In diesem Sinne bemerkenswert erscheint, dass der Mythos in der Strauß'schen Poetik grundlegend nicht gegen die Geschichte an sich, sondern gegen den Hochmut der selbstzerstörenden Aufklärung (Geschichte der Rationalität, ‚Museum‘ der Geschichte) steht. Dabei ist der Mythos als ästhetischer Inbegriff des Ursprungs des (verlorenen) ‚Sinns‘ zu verstehen, dessen Erinnerung die lebendige Geschichte schließlich ermöglicht. Der Satz „Die Geschichte lebt!“ (PP 203) in der letzten Episode aus *Paare, Passanten* kann auch in diesem Zusammenhang verstanden werden.

⁴⁰⁵ Schößler: Augen-Blicke, S. 157.

⁴⁰⁶ Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 212.

⁴⁰⁷ Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 132.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 133. Das Strauß-Zitat im Zitat: Strauß: *Niemand anderes*. München; Wien 1987, S. 148. Im Folgenden zitiert als NA.

Kapiteln gezeigt, formuliert Strauß diesen Augenblick in seinem ästhetischen Programm, indem er ihn mit der Plötzlichkeit und der Flüchtigkeit, insbesondere aber mit der zufälligen, versehentlichen Begegnung mit der ‚heiligen‘ Frau verbindet. Strauß zufolge sieht man im ‚Augen-Blick‘ der Begegnung mit der ‚heiligen‘ Frau „schon *alles*“: „Sie haben im Versehen schon *alles* gesehen“ (SCH 37). Nach Stefan Willer bezieht sich dieses „Blick-Arrangement zwischen Mann und Frau“ auf das romantische Muster, wofür Charles Baudelaires Gedicht *À une passante* beispielhaft ist:

Seit Charles Baudelaires Gedicht *A une passante* ist die gleichzeitige Verpflichtung des erotischen Blicks auf die Flüchtigkeit und den Potentialis ein Topos in der literarischen Transformation des Begehrens. Von der flüchtigen Schönheit (»fugitive beauté«) einer vorübergehenden Frau ist dort die Rede [...]. Für ein Wiedersehen jenseits der plötzlichen Begegnung ist es jedoch immer schon zu spät; Liebe ist nur konjunktivisch vorstellbar: »O toi que j’eusse aimée« (»du, die ich geliebt hätte«), heißt es in der Schlusszeile.⁴¹⁰

In Baudelaires Gedicht bleibt die vorübergehende Frau – die Liebe, die Schönheit, das Andere („*alles*“) – also im Bereich der Flüchtigkeit. Willer macht weiterhin darauf aufmerksam, dass Strauß „in seinem Gedanken des Anderen an dieser Stelle nicht stehen bleib[t]“⁴¹¹: Bei Strauß „sucht die Liebe, was sie nach ihrer ästhetischen Verfassung, ihrer Verpflichtung auf die Sekunde des Verpassens, nicht haben kann, nämlich Dauer“⁴¹². Diese These wird gültig, solange Strauß die Begegnung mit dem Anderen – der ‚heiligen‘ bzw. ‚schönen‘ Frau – als Wieder-Sehen bzw. Wieder-Erkennen in seiner Poetik darstellt. Diese Auffassung berührt auch den Umstand, den Strauß unterstellt, dass man den „Lichtsamen“ stets in seinem Inneren trage, er nicht verschwunden sei, sondern nur vergessen. In dieser Lesart bedeutet die Begegnung mit dem Anderen die Erinnerung, wie der Autor selbst schreibt: „Jede erste Begegnung ist ein unverhofftes Wiedersehen“ (BL 108). Sinnvoll erscheint dabei, dass „ein unverhofftes Wiedersehen“ eine plötzliche Erinnerung ist, die in sich nicht nur die Flüchtigkeit, sondern auch die Dauer beinhaltet.

Berücksichtigt man aber den Raum der ersten Szene aus *Das Gleichgewicht*, bemerkt man, dass der Ort Bahnhof von dieser ästhetischen Erfahrung der Begegnung mit dem Anderen und somit von einem entscheidenden Ereignis der tieferen Existenz weit entfernt ist; am Bahnhof, einem Ort des „Verkehrs, der Geschwindigkeit und der Medien“⁴¹³, passieren nur „abgerissene und verhüllte Gestalten“ (GG 11), die ihr Gesicht – Symbol des Eingangs zum Menschlichen

⁴¹⁰ Willer: Botho Strauß zur Einführung, S. 106.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Schöbller: Augen-Blicke, S. 157.

bei Strauß – stets verschleiern. Dieser Ort des Verschwindens zeigt sich als Ort der Veränderungen, wobei Lillys Zeitungsstand für die überschwemmenden Informationen der ‚neuen‘ Welt steht. Dabei erscheint besonders auffällig, dass sich der Zeitungsstand neben zwei „Entwertungsautomaten“ (GG 11) befindet; den Veränderungen der Moderne wird keine Dauer gewährt. An diesem Ort herrscht die Stimme des ‚gesichtslosen‘ Lautsprechers:

DER LAUTSPRECHER Lilly, nimm den Pappteller vom Entwerter. Räum den Müll weg. Wisch den Ketchup von dem Kasten.

LILLY GROTH stellt sich unter den Lautsprecher. Guten Morgen, mein süßer Verlautbarer, guten Morgen! Warum kommst du nicht ein paar Minuten rüber? Mach 'ne Pause und laß dich blicken.

DER LAUTSPRECHER Räum das Zeug weg, sag ich.

LILLY GROTH Oh thunder voice, my holy thunder voice, blowing from the skies, reaching down to poor little Lilly... Nieder mit dem Schleier! Laßt euch von den Bärtigen nicht verschleiern! (GG 12)

Lilly erwartet, sich mit der Person hinter dem Lautsprecher unterhalten zu können. Der Lautsprecher aber ignoriert sie und übt seine Macht aus, um das ganze System zu kontrollieren. Darin spiegelt sich die moderne Gesellschaft, in der die Maschine bzw. die Technik selbst zum Gott geworden ist, dessen „thunder voice“ „from the skies“ den Menschen beherrscht.

Strauß sucht die Grundursache für einen derartigen Ort unter anderem in der herrschenden Zeitanschauung der modernen Menschen. Ähnlich wie der Zug zu seinem Ziel aufbricht und von der Uhrzeit abhängig ist, fesseln die modernen Menschen sich an die zweckgerichtete lineare Zeit, wodurch sie sich vom ‚plötzlichen‘ Augenblick entfernen, in welchem sich das Unverhoffte ‚ereignen‘ kann. Dies erklärt, weshalb Lilly Groth, die ohne ihr zweites Leben mit Jacques Le Cœur, der für die mythische Zeit (Fleck, Augenblick) steht, nicht leben kann, vor der Ankunft ihres Mannes (Linie) so nervös erscheint:

LILLY GROTH [...] Ich weiß nicht, was aus mir wird, wenn er plötzlich vor mir steht. Jede Sekunde auf dem Bahnsteig mach ich jetzt schon durch, jeden Schritt von seiner Heimkehr höre ich heranhallen, näher und näher. Und wie die Ankunft ihren Rachen weiter und weiter öffnet... Ich weiß nicht, wie ich die Meute der letzten Stunden bändigen soll! (GG 24)

Die Tatsache, dass Christoph mit dem „Frühzug“ (GG 13) aus „Brüssel, d[er] Stadt der europäischen Zukunft“⁴¹⁴, kommt, deutet die Symbolhaftigkeit von Christoph als Inbegriff der Aufklärung (Tag, Wissen, Fortschritt) an. Das ‚geplante‘ Treffen macht Lilly unruhig. Unerträglich erscheint ihr die Linie, also der „g e r a d e“ Fortschritt der Aufklärung und die Linearität der Zeit:

⁴¹⁴ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 282.

LILLY GROTH Jetzt kommt nämlich der verzackte Moment, in dem ich mich mit dem Taschenspiegel beschäftigen muß. In dem ich mir die Lippen g e r a d e nachziehen muß. In dem ich Augenlider, Brauen und so weiter g e r a d e nachziehen muß. [...] Im Grunde ein lumpiger Spiegel. [...] *Der Mann vom Grünstreifen* [d. i. der Begleiter Lillys] bemüht sich, Lilly Groth sorgfältig zu schminken. [...] [E]r [...] betrachtet Lilly Groths Gesicht. Die Augen fallen ihr zu, der Kopf sinkt.

[...]

DER MANN VOM GRÜNSTREIFEN Bitte: ich muß Ihr Kinn anfassen. Hoch das Kinn! Schlafen Sie nicht ein!

LILLY GROTH Jetzt, auf einmal, bin ich müde. Hundemüde. Plötzlich hat es mich erwischt. (GG 40)

Um ihren Mann zu treffen, wird von Lilly gefordert, nicht zu ‚schlafen‘ (Nacht, Traum) und ‚wach‘ (Tag, Vernunft) zu bleiben. Hierin liegt Strauß' Kritik an der ‚begradigte[n]‘ Vernunft der modernen Menschen. Strauß schreibt insbesondere in seiner Prosa *Beginnlosigkeit*, die er selbst als ‚Reflexion über Fleck und Linie‘ bezeichnet:

Daß man bereit war, für eine gewisse Aufwallung von Klarheit, ja für eine einzige blutige Folgerichtigkeit ein ganzes Bündel, ein lebendiges Gemenge von mit aufsteigenden Gedanken zu unterdrücken, hinzuopfern, das schien ihm [d. i. dem Erzähler] doch zu beweisen, daß uns keineswegs der gesunde, sondern vielmehr nur der begradigte Menschenverstand regiert. (BL 15)

Mit dem ‚begradigte[n] Menschenverstand‘ wird der lebendige Gedanke verschüttet und nur die Uniformität der Gedanken produziert. Strauß zufolge ist ‚der totalitäre Begradigungsdrang‘ (BL 62), also die ‚Abwehr von Buckeln und Zacken, von Knäulen und Wirbeln‘ (ebd.), nichts anderes als ‚das widernatürliche Streben nach [...] Einfachheit, Klarheit‘ (ebd.). In diesem Sinne sind Lillys folgenden Sätze zu verstehen: ‚Warum tragen denn alle Menschen dieser Erde Baseballkappen auf dem Kopf? Babys, Frauen, Greise, alle haben die gleiche Kappe auf‘ (GG 40). Direkt im Anschluss ihrer Beschwerde erscheint Christoph Groth mit seiner ‚blaue[n] Baseballkappe‘ (ebd.) und Lilly empfängt ihren Mann. Geht es Strauß um das Auftauchen der lebendigen Gedanken, so sollen diese Gedanken ‚etwas Unerwartetes‘ (BL 16) sein. Doch könne ein Gedanke, so Strauß, prinzipiell ‚nichts Unerwartetes‘ (ebd.) sein, weil er immer ‚im Bereich des Denkbaren‘ (ebd.) liege. Dagegen stellt Strauß jedes Kunstwerk als sinnvoll dar, das ‚absolut unerwartet in die Welt [tritt]‘ (ebd.). Zentral erscheint hierbei der ‚Raum für Emergenz‘ (BL 40), in dem man unerwartet dem Anderen begegnet.⁴¹⁵ Lillys Versuch, einen ‚Hartschaumkopf mit Kopfhörern‘ (GG 12) bei sich zu haben und auf diese Weise ein zweites Leben mit dem Sänger zu führen, beruht grundsätzlich auf dem existenziellen Bedürfnis nach der Erfahrung des Unerwarteten in der Sphäre der Kunst, das als Sinn für sie ‚etwas Großes‘ (GG 27) und Höheres darstellt.

⁴¹⁵ Diesbezüglich kann Adornos These ‚Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick‘ (ÄT 17) auch für Strauß gelten, insofern die Begegnung mit dem Anderen für Strauß in der Zeitform Augenblick verwirklicht wird.

Strauß erscheint es unwahrscheinlich, dass der moderne Mensch etwas Unerwartetes erfährt und schließlich den verlorenen Sinn im Alltag wiedergewinnt, denn er versteht den Kopf des modernen Menschen vor allem als „Frühwarnsystem“: Das Frühwarnsystem ordnet an, den ‚falschen‘ Zug sofort zu verlassen, den man ‚unerwartet‘ erwischt. So in der folgenden Episode aus *Beginnlosigkeit*:

Der zerschlissene Mensch in seinem einzigen, einst königsblauen Overall, verdreckt, mit einem Pflaster auf der dünnen Backe, trat in die U-Bahn, und irgend etwas Eben-noch-Bewußtes, Reste seiner zerfetzten Selbstvergewisserung sagten ihm, daß er falsch eingestiegen war. Sein Kopf zitterte leicht voraus dem Verstehen, zitterte wie eine Nadel an einem Detektor oder uralten Seismographen. Der Kopf [...] war kaum mehr noch als ein kleines Frühwarnsystem, das das verbrauchte Individuum davon zurückhalten sollte, stets und überall das Falsche zu tun, die schlechteste Richtung zu wählen. Kurz bevor die U-Bahn anfuhr, verließ der Zerschlissene den Wagen wieder. Oh, all die Abgerissenen einer Stadt, die schnell in die Züge treten und kurz vor der Abfahrt wieder hinauslaufen! (BL 60)

Kaum ist der Mann in einen Zug gestiegen, als auch schon sein „Frühwarnsystem“ anfängt, seinen Verstand einzuschalten. Das Frühwarnsystem ist dabei „dem Verstehen“ voraus. Eilends verlässt er den Zug, weil er der ‚falsche‘ ist. Das Frühwarnsystem vermittelt das Wissen, dass die ungeplante Richtung stets „die schlechteste Richtung“ und „das Falsche“ ist. „[E]twas Eben-noch-Bewußtes, Reste seiner zerfetzten Selbstvergewisserung“ versetzen den Mann in seinen rationalen Alltag und entfernen ihn so von einem unverhofften Ereignis, welches für Strauß mit einem ontologischen Erlebnis verbunden wird. So verlassen „die Abgerissenen einer Stadt“ den ‚falschen‘ Zug, um in den ‚richtigen‘ umzusteigen. Das Wort abgerissen bedeutet ‚zerschlissen‘, ‚mitgenommen‘ und ‚zerlumpt‘, und zugleich ‚unzusammenhängend‘, ‚zusammenhanglos‘. Die „[a]bgerissenen“ modernen Menschen, „die schnell in die Züge treten und kurz vor der Abfahrt wieder hinauslaufen“, verlieren so die Zusammenhänge in ihrem Leben. Für die „Gegenwartsnarr[en]“ (PP 161), die ohne Zusammenhänge nur in der bloßen Gegenwart zu leben versuchen, bleibt nur die Vergessenheit, also der Zustand des Vergessens der tieferen Existenz; man verliert den Zusammenhang mit seinem eigenen Ich, dem Anderen und der Welt. Vor diesem Hintergrund ist es aussagekräftig, dass Strauß die Bühne der ersten und letzten Szene aus *Das Gleichgewicht* als Bahnhof gestaltet.

3.4.1.2 Kritik am Verlust: Für die Restitution eines Sinns des Metaphysischen

Im Mittelpunkt der Kritik an der modernen Gesellschaft bei Strauß steht die Gegenüberstellung von Intelligenz und Gefühlen: „Intelligenz macht nicht den Mann“, „Intelligenz, wie der

Wortklang schon sagt: Schlangenzungenlispeln“ (GG 19). Dabei wird im ersten Akt von *Das Gleichgewicht* zunächst Strauß' kritische Haltung zum Kapitalismus bzw. Materialismus und die dadurch erzeugte Unmenschlichkeit dargestellt. Marianne Abel und Gregor Neuhaus, die jeweils einen Porzellanladen und einen Edelsteinladen in der Veltner Straße bewirtschaften, droht eine Mieterhöhung und die totale Umstrukturierung der Straße:

MARIANNE ABEL Hat schon zugemacht. Erst war's der Edeka-Laden, der sich nicht halten konnte wegen der Billigmärkte in der Gegend. Jetzt gibt es keinen Fleischer, keinen Bäcker, keinen Gemüseladen mehr weit und breit. Die Straße stirbt aus. Notare kommen. [...]

GREGOR NEUHAUS Nebenan ist beinah jedes Stockwerk teilgewerblich umgewandelt. Delirierende Niederländer taumeln durch das Treppenhaus: »Büros Büros Büros«, als hätten sie ein Ölfeld angebohrt. (GG 16)

Wenn Marianne Abel beklagt, dass die Straße „[aus]stirbt“, bezieht sich das im Grunde auf den unmenschlichen Prozess der Selbstentwicklung der Aufklärung; so „gehen [die Menschen] alle fort“ (GG 15). Zugleich wird die Frage der ‚eigentlichen‘ Existenz des Individuums im Heidegger'schen Sinne erneut aufgeworfen, d. h. „[m]an kann nicht mehr wohnen“ (GG 17) ‚zu Hause‘; stattdessen verschwindet man in einer gleichförmigen „Koje“ in einer „Containerhalle“:

MARIANNE ABEL Man kann nicht mehr wohnen, man kann seinen Laden nicht halten, man kann keine schönen Sachen mehr verkaufen, nichts. [...] Das ist alles ganz furchtbar. Nächstes Jahr sitzen wir alle in unserer kleinen Koje draußen im Megaeinkaufsmarkt [...]. Da verschwinden wir alle in einer riesigen Containerhalle. (GG 17)

Das neue Porzellan von Wedgwood, das Marianne Abel in ihrem Schaufenster ausstellt und „hinreißend“ (ebd.) findet, kann nicht mehr als „schöne[] Sache[]“ existieren, sondern muss schließlich „in den Ramsch“ (ebd.) kommen. Dabei wird angedeutet, dass sowohl die Dinge als auch die Menschen in einer Ladenparzelle des Einkaufszentrums ihre Dinghaftigkeit und Menschlichkeit – das ‚Schöne‘ – verlieren. In diesem Sinne hat eine „Koje [...] nichts mehr mit einem menschlichen Laden zu tun“ (ebd.).

Dabei ist das, was ‚menschlich‘ und ‚schön‘ ist, für Strauß in einem metaphysischen Bereich angesiedelt und gegen die Omnipotenz des Materialismus gerichtet, für den Gregor Neuhaus plädiert:

GREGOR NEUHAUS [...] [I]ch liebe meine Steine, [...] ich schleife sie mit einigem Geschick, die Turmaline und das Tigerauge, Onyx, Jaspis, Lapizlazuli (sic!). [...] [D]as Schöne, was denn, ist vom Ursprung irdisch-materiell, ist bloß geläuterte, verfeinerte Materie. Das Schöne, mit Engels zu sprechen, bekommen Sie [d. i. Lilly Groth] bei mir ganz ohne Metaphysik! (GG 27)

Das Materielle gilt, so Franziska Schößler, „für Schelling, dessen Schriften Neuhaus transkribiert, [...] selbst die drei Raumextentionen, als Ausdruck des Geistes und der Denkbewegung, gilt zudem das Schöne in der philosophischen Tradition, bei Plato, bei Plotin, als Mittler einer transzendenten Welt und bei Schelling als Weg zum ursprünglichen schöpferischen Ich“⁴¹⁶. Das Schöne bedeutet aber für Neuhaus ursprünglich „irdisch-materiell“ und hat auf diese Weise nichts mit der Metaphysik bzw. dem Geistigen zu tun. Hingegen gilt für Lilly Groth eine derartige materielle Auffassung vom Schönen als „klein und unentfaltet“ (ebd.). Dabei steht sie für Strauß' Meinung, dass man zu einem „ersten großen Schritt“ (ebd.) verpflichtet ist, mit anderen Worten, dass man etwas „Großes“ und „Gewaltiges“ wagen solle, das nicht materiell ist, aber man als Wahres in seinem Leben ahnen und spüren könne:

LILLY GROTH [...] Da irgendwo hinter den vielen albernen Worten, hinter unserer quälenden Unruhe muß noch etwas vom tragischen Leben verborgen sein, für das wir nur nicht den richtigen Ausdruck besitzen. [...] Es kommt durch uns nicht zum Vorschein. Wir schneiden Grimassen, wir huschen aneinander vorbei und spüren es doch, da hinter uns rührt sich etwas Großes, Gewaltiges [...]. (GG 27)

Etwas, das als „etwas Großes, Gewaltiges“ hinter der Unruhe des Alltags „noch“ „vom tragischen Leben verborgen [ist]“, wird Strauß zufolge nicht wirklich zum Ausdruck gebracht und kommt so auch „nicht zum Vorschein“. Das Große und Gewaltige entspricht dabei dem Geistigen, welches Strauß im metaphysischen Sinnbereich wiederzubeleben versucht. Strauß kritisiert in diesem Sinne „die Scheu heutiger Intelligenz, über metaphysische Probleme zu sprechen“⁴¹⁷ und kämpft, so Gottwald, „gegen jegliche Form von Blasphemie“⁴¹⁸. Beachtenswert erscheint dabei vor allem, dass Strauß versucht, den Schutzraum des Geistigen mit einer religiös geprägten ‚sakralen‘ Poetik zu verbinden. Dies lässt sich auch darin erkennen, dass sich der oben behandelte gnostische Begriff des „Lichtsamen[s]“ (NA 148), den man als Göttliches in sich trägt und in Erinnerung bringen soll, auf dem Dualismus zweier Bereiche der „schwarzen, gefallenen Welt“ (ebd.) auf der einen Seite und dem „Jenseits-Gott“ (ebd.) auf der anderen Seite beruht, also auf dem Dualismus von materieller und intelligibler Welt.

Herwig Gottwald, der den Ansatzpunkt der „Geschichte des neuzeitlichen Gottesverlustes“ bzw. des Verlustdenkens in Nietzsches Philosophie findet,⁴¹⁹ macht

⁴¹⁶ Schößler: Augen-Blicke, S. 162.

⁴¹⁷ Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 124.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Vgl. zum philosophischen-theologischen Umfeld für die Strauß'sche Poetik ebd., S. 88-96. Vgl. zur Verbindung des Gottes-Begriffs mit dem metaphysischen Feld bei Nietzsche ebd., S. 88f.

insbesondere auf die Verbindung des Begriffs Gott mit metaphysischen Feldern aufmerksam. Er führt aus, dass Gott „der Kernbegriff zusammenhängender metaphysischer Denksstrukturen [ist], die sich auf Sinngebungen und Ordnungssetzungen in den Bereichen der Geschichte, der Natur, der menschlichen Identität, der Möglichkeit von Erkenntnis bezieht“⁴²⁰. Gottwald führt aus:

Eine [...] Verknüpfung zwischen dem Gottes-Begriff und metaphysischen Feldern bestimmt nicht nur den Gottesverlust im Kontext von Aufklärung, Entmythisierung und Entzauberung der Welt, sondern auch die Wiederkehr Gottes in der Gegenwart, die im Zeichen der Restauration von metaphysischen Sinnsetzungen, Gegenaufklärung bzw. Aufklärungskritik und Remythisierung an die Hauptlinien und Brenn- bzw. Kulminationspunkte des Verlustprozesses ebenso (zum Teil negativ) gebunden bleibt wie an jene metaphysisch-religiösen Strukturen, die Denken, Weltauslegungen, Selbstbestimmungen der Menschen in den unterschiedlichsten Strömungen abendländischer Kulturen seit der Antike mitbestimmt bzw. -geprägt haben. Die Rückkehr Gottes auf die Bühne literarischer, philosophischer und politischer Auseinandersetzungen und Diskussionen ist keine rein theologische, vollzieht sich nicht lediglich als Restitution des Theismus oder des Deismus, sondern findet im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau metaphysischer Felder statt [...].⁴²¹

Auch bei Strauß geht es um die Wiederkehr des Gottes, wenn er als elitärer Schriftsteller nach den Spuren des verlorenen Gottes bzw. des Ursprünglichen sucht und die Erinnerung in seinen Werken zu gestalten versucht. Wie Gottwald diagnostiziert, lässt sich der Begriff Gott bei Strauß nicht als „rein theologisch[]“ verstehen. Wie Strauß selbst in einem Interview erklärt, ist seine religiöse Tendenz, also seine Zuneigung zu Gott, nichts anderes als der „Wunsch nach Transzendenz“⁴²², den jedes Individuum habe. Für Strauß tragisch erscheint hingegen ein „restlos entweihetes Leben“ (BL 106), wie es der moderne Mensch zu führen pflegt: „Eine »Angst vor Profanierung« (Jünger) setzte doch einen Schutzraum des Heiligen voraus, für den der westliche Privat- oder Sozialmensch in seinem heutigen Leben kein ernsthaftes Gefühl besitzt“ (BL 105).

In dieser Situation liegt die Lösung Strauß zufolge in einer Restitution des Geistigen und des Menschlichen, einer Restitution des Unsichtbaren und des Unklaren. Es geht nicht um das Wissen und die Rationalität, vielmehr um das Geheimnis, die Intuition und die ‚großen‘ Gefühle. In diesem Sinne erweist sich die Unterdrückung der Gefühle als „Schande“, wie in *Das Gleichgewicht* deutlich wird:

LILLY GROTH [...] Ich fürchte mich vor einem: dem Kollaps meines Zorns, meines Gelächters, meiner Entbehnung. Meiner Schande.
GREGOR NEUHAUS Menschen wie du [...] erinnern mich an Käfer, die man in eine Streichholzsachtel

⁴²⁰ Ebd., S. 89.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 195.

sperrt. Im Dunkeln übertreiben sie jedes Gefühl. Flattern mit Todesängsten gegen die Pappwände, anstatt die Schachtel mit dem Kopf am richtigen Ende aufzustoßen. (GG 28)

An dieser Stelle erklärt Neuhaus jedes Gefühl für übertrieben. Wenn Neuhaus Lilly mit Käfern vergleicht, die man in eine Streichholzschachtel sperrt, steht er auf dem Standpunkt, dass das Individuum mit Gefühlen wie Todesangst nicht „übertreiben“ dürfe, sondern „mit dem Kopf“ richtig und rational denken müsse, damit man aus dem Dunkel nach draußen in das Helle ausbrechen könne. Für Neuhaus gleicht Lilly einem Menschen, welcher in einer „Pathosbox“ (ebd.) reist, „in der man künstlich Hochgefühle stimuliert“. Für Lilly hingegen ist Neuhaus nichts anderes als ein „furchtbarer Erklärer“ und „Erkundiger“ (ebd.), welcher mit seinen Gefühlen geizt und rationalistisch haushaltet. Lilly wendet sich von seinen „Einsichten“ ab: „Sie sind mir nichts wert, diese Einsichten. In meiner alten Seele gibt es nichts, das mit ihnen übereinstimmt“ (ebd.). Das Vehikel zur Erkenntnis des Wesentlichen stellt für Strauß die gefühlvolle Empfindung dar: „Nicht das Aha! des Festgestellten und Durchschauten möge dem Menschen und Zuschauer ent schlüpfen, sondern nur ein Ha! – staunend ein winzig Wesentliches erwischt zu haben“ (PP 185f.). So versteht auch Lilly die ‚geizige Sparsamkeit‘ mit Gefühlen als Schande: „Dann sagt mir: was ist Schande? [...] Nur der verkehrte Stolz, mit seinen Gefühlen zu geizen, das ist Schande...“ (ebd.).

Erinnert man an das ‚Vorlaufen zum Tode‘⁴²³ bei Heidegger oder an die ‚Angst‘⁴²⁴ des sterblichen Menschen bei Kierkegaard, bezieht sich die Todesangst auf die Grundvoraussetzung für die eigentliche Existenz des Individuums. Nach Strauß haben sich jedoch die modernen Menschen vom Gefühl der Angst entfernt. So finde sich der Gebrauch des Wortes Angst Strauß zufolge im Alltag nurmehr in Redewendungen und Floskeln. Dies entlarvt die Angst als „falsche Bibbertöne eines im Herzen nicht mehr frappierbaren Subjekts“, wie Strauß in *Paare, Passanten* ausführt:

Was ist *Angst*, was ist aus ihr geworden? Zwei Intellektuelle – ein Paar, das im Begriffe ist sich wiederzufinden, die alte, unterbrochene Verbindung zu erneuern. Sie spricht davon, wie schwer es ihr inzwischen mit Heiner falle; er hält die Zeit für gekommen, die früher einmal geplante, gemeinsame Reise

⁴²³ Mit dem Begriff das Vorlaufen zum Tode geht Heidegger davon aus, dass man den Tod „erwarten“ müsse (vgl. Lohner: *Der Tod im Existentialismus*, S. 263). Dabei interpretiert Alexander Lohner das Vorlaufen zum Tode als „die existentiell-sittliche Verpflichtung und Leistung, dem Tode ins Auge zu sehen und die eigene Endlichkeit zu akzeptieren, verbunden mit der Anstrengung, die kürzer werdende Zeit sinnvoll zur Selbstwerdung und Weltgestaltung zu nützen“ (ebd., S. 264). Zur existenziellen Bedeutung der Sinnstiftung in der ‚dauernden‘ Zeit siehe: Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

⁴²⁴ Für Kierkegaard ist die Angst die fundamentale Stimmung für die Existenz des Individuums. In diesem Zusammenhang vertritt er die Meinung, dass man den Tod aufsuchen müsse (vgl. Lohner: *Der Tod im Existentialismus*, S. 263). Zur kurzen Analyse über seine Philosophie, welche den deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts kritisiert, siehe: Kapitel 2.2.1 dieser Arbeit.

[...] nun endlich zu machen [...]. Für eine Weile sind die beiden mit ›fliegendem Gepäck‹ zu neuen Ufern unterwegs. Doch dann [...] lässt der Eifer nach, [...] und sie landen bei dem, was sie »die ganze alte Grundsatzdiskussion zwischen uns« nennen. Dabei hört man von dem Mann immer wieder die Redewendung: »Ich habe eine fürchterliche Angst, wirklich«, und zwar so häufig, daß man glauben möchte, er brauche diese Floskel, um damit das Laufwerk seiner Rede zu schmieren, so wie andere dies mit einem »Wenn du so willst« oder »Ich will mal sagen« tun. [...] Aber ist das etwas, was den Namen Angst noch verdient? [...] Kann man das nicht ein paar Nummern kleiner ausdrücken, was dieser guterzogene Kopf [...] seine fürchterliche Angst nannte? Aber wir haben es allenthalben mit diesen reklamehaften Vergrößerungen der Affektwörter zu tun: »Also ich bin wahnsinnig erschrocken über seinen Mantel mit Pelzkragen.« Ein aufwendiger, inflationärer Gebrauch von Leidfloskeln, eine Art hypochondrisches Display betreibt Werbung für die eigene Hochempfindlichkeit: erschrocken, betroffen, angerührt; lauter falsche Bibbertöne eines im Herzen nicht mehr frappierbaren Subjekts. (PP 163f.)

In der zitierten Passage besteht der Mann auf seine sogenannte „fürchterliche Angst“ „davor, einen Beziehungsfehler zu machen“ (ebd.). Strauß stellt dabei in Frage, ob diese Sorge um die Beziehung tatsächlich die Bezeichnung „Angst“ verdient habe. Das Wort Beziehung erscheint für Strauß wie ein „Albklump“ (ebd.), insofern es auf negative Weise die „Liebe-Kälte“ (PP 18) und somit die Leere und den Verlust der ‚großen‘ Gefühle wie Liebe und Angst darstellt. Damit entfernt sich die ‚Beziehung‘ von der ‚Liebe‘: „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“ (PP 16). Während sich die Liebe für Strauß auf die „ursprünglichste, undurchdringlichste und verschlingendste [Sphäre] des Menschen“ (ebd.) bezieht, versucht das Wort Beziehung die Liebe in eine Sphäre der „Berechenbarkeit“ (ebd.) zu verlegen. So scheinen auch die beiden „Intellektuellen“ die Liebe in der Logik der Beziehung zu suchen, wenn sie ihre unterbrochene Verbindung zu erneuern versuchen, jedoch in einer rationalen Diskussion über den Grundsatz ihrer Beziehungen landen. An diesem Punkt entfremdet sich der Mann mit „seine[r] fürchterliche[n] Angst“ tatsächlich von der Angst als großem Gefühl sowie von der Liebe, welche die Möglichkeit der „Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung“⁴²⁵ und somit die Begegnung mit dem Anderen in sich birgt.⁴²⁶ Daraufhin

⁴²⁵ Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 119.

⁴²⁶ In vielen Texten von Strauß lässt sich die Tendenz der Enttäuschung bzw. Entzauberung der Liebe erkennen. Was dabei beachtenswert erscheint, ist, wie auch Herwig Gottwald diagnostiziert, dass die Tendenz der „Zerstörung der Liebe“ bei Strauß nur „mit Einschränkungen“ gültig ist (vgl. ebd., S. 115). Der Grund dafür ist, dass Strauß trotzdem die Möglichkeit der Restauration des Geistigen und des Menschlichen, somit die Möglichkeit der Erfahrung des Sinns in seiner Liebes-Metaphysik sucht. Vgl. zur überzeugenden Analyse der Metaphysik der Geschlechtsliebe in Strauß' Poetik ebd., S. 114-121. Mit der Interpretation der Theorie der Geschlechtsliebe bei Schopenhauer kommentiert Gottwald, dass „die geschlechtliche Vereinigung niemals Befriedigung oder Glück erzeugen“ (ebd., S. 114) könne. In diesem Kontext sind viele Texte der modernen Literatur für Gottwald als „Meditation über das Grundproblem der Schopenhauer'schen Liebes-Metaphysik“ (ebd., S. 115) zu verstehen. Gottwald findet bei Wagner, für den Geschlechtsliebe der „Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens“ bedeutet, einen interessanten Punkt im Zusammenhang mit Botho Strauß. Das sei nämlich „die übereinstimmende Einstufung der Geschlechtsliebe als quasi-metaphysische Instanz, die die Möglichkeit zur Überschreitung, zum „Transzendieren“ des Lebens

fragt sich der Autor: „Wo aber überleben die Ängste in unserer Kultur?“ (PP 164).

Es ist interessant, dass Strauß die Situation, in der das Wort Angst als Floskel gebraucht wird, mit seiner Kritik an der extremen Gegenwartshörigkeit der modernen Menschen verbindet: „Aber heute, gibt es eine Angst vor der Zukunft, so daß wir unser Haus danach bestellen? Es sieht nicht so aus [...]. In Wirklichkeit sind wir doch immer noch gegenwartshörig in einem Maße, das an Verfluchung grenzt“ (ebd.). Wenn Strauß das Gefühl der Angst mit den Begriffen Tod bzw. „Todesängste“ oder Zukunft bzw. „Angst vor der Zukunft“ verbindet, geht es ihm um das Problem der Existenz. Die Tatsache, dass der moderne Mensch stets mit der totalen Herrschaft der Gegenwart konfrontiert sei und somit weder eine Todesangst noch eine Angst vor der Zukunft in sich trage, bedeutet für Strauß, dass dem Individuum als „Gegenwartsnarr“ (PP 161) die Kräfte fehlen, mit denen es ‚sein geistiges Haus‘ im Sinne einer tieferen Existenz bauen kann. Bedenkt man, dass Zukunft und Tod für Lévinas nichts anderes als das Andere sind, dessen ‚Außerhalbsein‘ bzw. Andersheit als unfassbares Geheimnis uns überfällt,⁴²⁷ erscheint es plausibel, dass derjenige, der ohne „Angst vor der Zukunft“ „immer noch gegenwartshörig“ lebt, keine Bereitschaft hat, sich auf das Andere zu beziehen, dessen Erkenntnis die Rückgewinnung des verlorenen Sinns und der Identität erst ermöglichen kann. Strauß scheint es, als ob es den meisten Menschen gelinge, „ihre Existenz (um ein Wort von Thomas Bernhard zu benutzen) als eine perfekte Ablenkung von ihrer Existenz zu führen“ (PP 165). Als Lösung schlägt Strauß dabei „Rückgriffe“ mehr noch als „Antizipationen“ vor:

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 Vertikalaufbau hängt in der Luft. (PP 26)

Strauß gewinnt die Kräfte, mit Hilfe derer das Individuum seine Identität zurückgewinnt und die ‚großen‘ Gefühle in seinem Leben verwirklicht, vor allem aus vergangenen Reichen, also aus dem Alten. Für die „Rückgriffe“ ist es von Bedeutung, die diachronische und vertikale Zeitstruktur wiederzubeleben. Bezieht sich „das Diachrone“ auf die dynamisch-geschichtliche Zeit, in der das „geschichtliche[] Gedächtnis“ zu bewahren ist, verbindet sich „der Vertikalaufbau“ der Zeit mit dem Kairos, also dem günstigen Augenblick für das Ereignis der Sinnerfahrung. Bezeichnend ist auch hier der Umstand, dass selbst dieser Augenblick für Strauß

in sich birgt“ (ebd., S. 114).

⁴²⁷ Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 48. Lévinas bezeichnet das Verhältnis zur Zukunft, also das Verhältnis zum Anderen als „ein Verhältnis zu einem Geheimnis“ (ebd.).

„aus der Tiefe der Vergangenheit“ (BL 133) und aus „der geschichtlichen Erfahrungswelt“ (ebd.) herausbricht.⁴²⁸

In diesem Zusammenhang geht es auch in *Das Gleichgewicht* um die Überlieferung des Alten:

MARIANNE ABEL Warum wird alles so häßlich, so unmenschlich rings um uns? Früher kamen auch neue Zeiten auf die Leute zu, aber es wurde doch nicht gleich so unmenschlich, so kalt und steril... Aber so ist es eben. Das Alte muss weg. Dabei sind die größten Kulturen der Menschheit diejenigen gewesen, in denen das Alte geachtet wurde. China, Japan, Indianer. Wenn das einmal wiederkäme, kaum zu glauben! (GG 29)

In der oben zitierten Passage setzt sich die Moderne von den größten Kulturen ab, in denen das Alte geachtet und bewahrt wurde. In der bloßen Gegenwart der Moderne findet sich keine Verbindungslinie zum Alten bzw. zum Vergangenen. Aus diesem Grund beklagt Gregor Neuhaus, dass „man die nächsten zwanzig Jahre nur Veränderungen sehen [werde]“ (GG 59). Dabei wird man dazu gezwungen, den eigenen Ort zu verlassen: „Seitdem das Land soviel größer geworden ist, seitdem es einen neuen Körper besitzt, befindet sich eigentlich niemand mehr an demselben Ort, an dem er vorher war“ (GG 58). Neuhaus, der seinen Schelling transkribiert, wünscht sich, „ein Paar Reste [s]einer Jugend [zu] spüren“ (GG 59) und somit „ein Gerüchlein in der Nase [zu] haben“ (ebd.). Sinnvoll erscheint dabei, dass der Begriff „Gerüchlein“ den ‚Duft‘ der Rose bei Rilke evoziert, der eine Allegorie für die Spuren des Unsichtbaren und Geheimnisvollen ist.⁴²⁹ „[E]in paar Reste der Jugend [...], die noch leben“ (ebd.), braucht Neuhaus für den Schutz des Alten bzw. Unsichtbaren gegen alle Veränderungen der Moderne, die ‚neue‘ Welt. Wenn Marianne Abel die lärmende Straße „unmenschlich“, „so kalt und steril“ findet, geht es um den Verlust des Menschlichen und Geistigen, das dem Leben erst Reichtum verleihen kann. Solange die Wiederkehr des Alten im neuen Zeitalter nicht möglich ist, ist auch der schöpferische Augenblick nicht zu erwarten. Dass das Neue für Strauß sinnvoll erscheint, ist nur gültig, wenn das Neue aus dem Alten im „Verglühen im Jetzt“ (BL 133) hervorbricht. So berührt sich der schöpferische Augenblick für Strauß „mit der emergenten Hervorbringung des Neuen aus dem Überlieferten“⁴³⁰. Und nur dort, wo sich „der einzige noch passierbare Eingang zur Vergangenheit“ öffnet, lebt die

⁴²⁸ Darüber hinaus soll auch der Umstand beachtet werden, dass dieser Augenblick seine Wurzel nicht in der „logische[n] Kette“ (BL 133) der Kausalität, sondern in der ereignishaften Plötzlichkeit hat.

⁴²⁹ Vgl. Rilke: Die Sonette an Orpheus, S. 259f. (II, 6): „Rose, [...] || In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung | um einen Leib aus nichts als Glanz; | aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung | und die Verleugnung jedes Gewands. || Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft | seine süßesten Namen herüber; | plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft. || Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten... | Und Erinnerung geht zu ihm über, | die wir von rufbaren Stunden erbat.“

⁴³⁰ Willer: Botho Strauß zur Einführung, S. 140.

Geschichte, indem sie „mit den ihr eigenen Strahlen“ zurückblickt.⁴³¹

3.4.2 Wiedervereinigung von rationaler und mythischer Seinsweise

3.4.2.1 Logos und Mythos: Zwei Prinzipien des Menschenseins

Im Vergleich zum vorigen Kapitel, in dem am Beispiel des Stücks *Das Gleichgewicht* das Problem der Trennung von Vernunft und Gefühl, Materiellem und Geistigem, Neuem und Altem vor allem angesichts der totalen Herrschaft der Aufklärung in der modernen Gesellschaft fokussiert wurde, nähert sich der folgende Abschnitt dem Inneren des Individuums an, um das gleiche Thema anhand des inneren Verlangens nach tieferer Existenz weiter zu entwickeln. Strauß sucht lediglich im Inneren des Individuums die schöpferische Kraft, welche die Überwindung des anstehenden Problems der Sinnlosigkeit ermöglicht.

In diesem Zusammenhang scheint es zunächst interessant, dass sich die Figur Gregor Neuhaus zwischen den beiden Polen Materie und Geist bewegt. Neuhaus, der den deutschen Idealisten Schelling transkribiert, macht sich einerseits anheischig, eine materielle Auffassung der Schönheit zu verkörpern, andererseits ist er mit der Sehnsucht nach dem Geistigen assoziiert; wie im vorigen Kapitel ausgeführt, exponiert Neuhaus zum einen seine antimetaphysische Haltung und versucht zum anderen, mit seiner Schelling-Übersetzung „ein Paar Reste der Jugend“ (GG 59) – das „Gerüchlein“ (ebd.) des Alten und Geistigen – wiederzubeleben. Neben diesem ambivalenten Verhältnis zeigt sich die gegensätzliche Eigenschaft der Vernunft und des Gefühls in Neuhaus, wenn Marianne Abel und Lilly Groth über ihn sprechen:

MARIANNE ABEL Gregor besitzt echte schöpferische Kraft. Er macht mir unbekannte Dinge schnell vertraut und zu bekannte wiederum wie nie gesehen. Wohin er greift, er formt aus jeder Lebensmaterie ein nützliches, verständliches Gebilde. Ein Mann muß viel erblicken, gut erklären können. Er soll sehr wachsam sein und jede Gefahr im frühesten Verzug wittern, darauf will man sich verlassen können.

LILLY GROTH Ich kann mir gar nicht denken, daß wir von ein und demselben Menschen sprechen. Der Gregor, den ich kenne, den kleinen Kommunisten, der er immer war, früh verbittert, leicht erregbar, der soll einmal schöpferische Kraft besitzen? Was siehst du bloß in ihn hinein? (GG 20)

Für Marianne Abel zeigt sich die vermeintliche „schöpferische Kraft“ ihres Liebhabers Neuhaus als ‚schöpferisches‘ Vermögen der Vernunft, das jede Materie in ein „nützliches, verständliches Gebilde“ verwandelt. In diesem Sinne erscheint Neuhaus als Erklärer und „wachsamer“ Mann. Lilly hingegen bemerkt an Neuhaus vor allem seine leicht erregbare Natur.

⁴³¹ Vgl. PP, S. 203 u. S. 205.

Über die divergierenden Meinungen der Frauen stellt der Text somit die Ambivalenz von Neuhaus heraus; deutlich lassen sich so die binären Pole – Kopf und Herz, Vernunft und Gefühl – erkennen. Lilly geht noch einen Schritt weiter, indem sie auf „das Zwiefache“ (ebd.) im menschlichen Wesen verweist: „Überall lauert das Zwiefache. Zwie, zwie, zwie. Das Zwiefache in jedem Ding. So auch in dir und mir (ebd.)“. Insofern Lilly „das Zwiefache“ als allgemeines Prinzip des Menschseins sieht, gewinnt „das Zwiefache“ für sie an positiver Bedeutung.

Dieser Umstand begründet, weshalb Lilly dem Gleichgewicht zwischen Christoph (Kopf, Vernunft, Rationalität) und Jacques Le Cœur (Herz, Mythos, Glauben) für ihr eigenes Selbst so große Bedeutung zukommen lässt. Dass Lilly als „e i n e Person“ (GG 73) „das Zwiefache“ in sich trägt und derart für „zwei Leben“ (ebd.) bzw. „zwei Lieben“ (ebd.) geschaffen ist, verweist darauf, dass sie sich im Grunde ohne den anderen nicht in ihrer eigentlichen Existenz bewegt. In diesem Zusammenhang führt Michael Wiesberg über den Strauß'schen Gedanken in Anlehnung an Raimundo Panikkar aus:⁴³² „*Mythos* und *Logos* sind zwei Weisen des menschlichen Bewußtseins, die nicht aufeinander reduziert werden können, die aber trotzdem untrennbar sind“⁴³³. Strauß formuliert:

Will einer etwas gläubig und rational zugleich wissen, so wird er zu spüren bekommen, daß beides nicht auf *eine* Wurzel zurückzuführen ist, sondern daß [...] uns zwei Prinzipien ursprünglich eingegeben sind. Das Eine, das Einzige, das Zweitlose gibt es nur im Wissen des Glaubens. Dem analytischen Wissen kann es nicht in Aussicht stehen. Das Vielfältige strebt keiner Lösung entgegen. Man hält angeblich auch in der Teilchenphysik die Suche nach der ›Einheit der Natur‹ nicht mehr für sinnvoll. Das Mannigfaltige war von Anbeginn, es ist irreduzibel. (BL 29)

Strauß zufolge sind Glauben (Mythos) und Rationalität (Logos) untrennbar miteinander verbunden, insofern sie ursprünglich in ‚einem‘ Menschen als zwei Prinzipien existieren. Beide Bewusstseinsformen stammen dabei von ganz verschiedener Herkunft ab, ihre Wurzeln sind unvereinbar. So sei z. B. „[d]as Eine, das Einzige, das Zweitlose“, so Strauß, nur in der „Lehre der Monisten“ (ebd.) möglich und könne damit unter dem Gesichtspunkt des analytischen Wissens nicht existieren. Dem analytischen Wissen gelte hingegen „das Vielfältige“, nicht aber die „Einheit der Natur“. Strauß entfaltet im Anschluss daran den Gedanken, dass „Einfachheit ein Traum [ist], den das hoch Entfaltete träumt, der Traum der Blüte von ihrer Frühe als Same“ (ebd.). Angenommen, dass „das hoch Entfaltete“ – die Blüte – jenem Vielfältigen

⁴³² Vgl. Wiesberg: *Botho Strauss*, S. 88.

⁴³³ Panikkar: *Rückkehr zum Mythos*, S. 129. Panikkar äußert sich gegen eine Trennung von Mythos und Logos. Er schreibt: „Man kann den Logos nicht ganz vom Mythos trennen. Man kann sie voneinander unterscheiden, aber nicht trennen, denn der eine nährt den anderen, und die ganze menschliche Kultur ist ein Geflecht von Mythos und Logos. Sie sind wie zwei Aspekte derselben Wirklichkeit, oder vielmehr, wie zwei konstitutive Fäden, die gemeinsam das Gewebe der Wirklichkeit ausmachen“ (ebd., S. 33).

entspricht, würde sich die Blüte symbolhaft auf das analytische Wissen beziehen. In diesem Hinblick bedeutet Strauß' Auffassung, dass die Blüte „von ihrer Frühe als Same“ träume, dass das Vielfältige – die Blüte – von der Einfachheit des Samens träume. Besondere Beachtung sollen dabei die abschließenden Sätze finden: „[A]ber der Same ist nicht einfach. Was das ganze Gesetz des Werdens auf engstem genetischem Raum [...] in sich eingeschrieben trägt, kann nicht »einfach« sein“ (ebd.). Insofern die Einfachheit des Samens in sich „das ganze Gesetz des Werdens“ trage, wird deutlich, dass Strauß den Samen aufgrund seiner Vorliebe für das gnostische Wissen zum Ganzen zu erhöhen versucht. Verbindet Strauß nun diese Einfachheit mit dem „Traum“, erscheint der Glaube gegenüber der Rationalität als „Übergeordnetes“ (BL 24) an Bedeutung zu gewinnen. Wenn das „Innerste“ des Menschen, wie in Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Terzinen*, für seinen Traum offen ist und der Traum so im Menschen „immer Leben [hat]“, ⁴³⁴ so scheint es für Strauß wichtig, den „Traum der Blüte von ihrer Frühe“, also den Traum vom Ganzen – anders formuliert, den „Wunsch nach Transzendenz“ ⁴³⁵ – in sich zu ‚leben‘. Es steht somit außer Zweifel, dass das Ganze für Strauß in diesem Zusammenhang nichts anderes als den Ursprung der Existenz bedeutet und die Erinnerung an den Ursprung durch das mythische Bewusstsein verwirklicht wird.

Dass Glauben für Strauß vor allem mit der mythischen Seinsweise in Verbindung steht, die das Ganze zu erkennen ermöglicht, lässt sich in seiner Anmerkung zu Hofmannsthals *Ein Brief* erkennen:

Jener schmerzhafteste Bewußtseinsschub, den Hoffmannsthals 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 Teichen war die unabdingbare Voraussetzung, um Genaueres vom Ganzen zu erfahren. (BL 120)

Wenn Strauß das Phänomen des Sprachverfalls in der modernen Gesellschaft kritisiert, so bezieht sich seine Sprachkritik auf die Gefährdung des modernen Menschen, der im Übermaß der entzauberten Sprache der Massenmedien mit der „fadenscheinig“ (AW 45) gewordenen ‚sekundären‘ Welt konfrontiert ist. Diese Krise ist mit der „Krise des mythischen Bewußtseins“ ⁴³⁶ vergleichbar. Wie Rolf Tarot anschaulich zusammenfasst, zeigt sich die Krise

⁴³⁴ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Terzinen*, S. 18. In: ders.: *Gedichte und Lyrische Dramen*. Hrsg. von Herbert Steiner. Freiburg 1970: „Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen, [...] || [...] Der Vollmond abhebt durch die große Nacht. | ... Nicht anders tauchen unsere Träume auf, || Sind da und leben wie ein Kind, das lacht, [...] || Das Innerste ist offen ihrem Weben; | [...] | Sind sie in uns und haben immer Leben“.

⁴³⁵ Hage: *Schreiben ist eine Séance*, S. 195.

⁴³⁶ Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970, S. 174.

des mythischen Bewusstseins zum einen „als Krise *des* Bewußtseins, dem die intuitiv-irrationale Erkenntnisweise verlorengegangen ist und dessen reflexive Erkenntnisart den Verlust der Allverbundenheit und paradiesischen Zeitlosigkeit weiß und beklagt“⁴³⁷, und zum anderen „als soziale Isolierung, in der sich das Ich in einem existenziellen Niemandsland befindet, nicht mehr beheimatet in der mythischen Lebendigkeit paradiesischer Zeitlosigkeit und noch nicht angesiedelt in der Zeitlichkeit mitmenschlichen Daseins“⁴³⁸. Der oben angeführte Briefschreiber Chandos unterscheidet sich aber von denjenigen, die sich nicht in einer mythischen Daseinsform befinden; denn er war ein junger genialer Dichter, so dass sich körperliche und seelische Welt in ihm vereinen konnten. Chandos, der damals „in [...] andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit“⁴³⁹ erlebte, verliert jedoch seine Fähigkeiten; er kann jene Worte nicht mehr „zusammenhängend [...] denken“⁴⁴⁰ oder zum Ausdruck bringen: „[D]ie abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde“⁴⁴¹. Auf diese Weise sieht sich Chandos der großen „Leere“⁴⁴² gegenüber. Das, was Strauß an dieser Stelle besonders beeindruckt, sind Chandos’ „seltsame[] geistige[] Qualen“⁴⁴³, denn Strauß findet in dessen Krise nichts anderes als die ursprüngliche Sehnsucht nach dem Ganzen und somit die Potenzialität der Überwindung der Krise; für Strauß zeigt sich Chandos’ Sprachkrise nicht als „Zerfall“ oder „Auflösung“, sondern als Weg zur Erfahrung des „Genauere[n] vom Ganzen“. Darin manifestiert sich die Strauß’sche Formel, nämlich die Krise der Sinnleere bzw. die Krise der mythischen Seinsweise und „die Überwindung der Krise durch den Eintritt in die Existenz“⁴⁴⁴ vor allem durch den Eintritt in die ‚dichterische‘ Existenz, durch die Sehnsucht nach dem Ganzen und durch die Erinnerung an den Mythos.

Während die Erkenntnis des Ganzen für Strauß zur Voraussetzung der ‚wahren‘ Existenz avanciert, gilt der Mythos als das, was nicht verloren geht. Strauß erklärt, dass der Mythos mit der Entwicklung der Aufklärung bzw. mit dem Beginn der Geschichte nicht verschwunden, sondern vielmehr „zu Bruch“ gegangen ist. Die „Trümmer“ des Mythos, so Strauß, befinden sich überall „in der Noosphäre“:

Der Mythos webt sein Wissen über unseren Köpfen fort – jedem gehört eine Herkunft aus Dunkelheit. [...]

⁴³⁷ Tarot: Hugo von Hofmannsthal, S. 174.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Hofmannsthal: Ein Brief. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Herbert Steiner. Prosa Bd.2. Frankfurt/M. 1959, S. 7-20, hier S. 10.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 11.

⁴⁴¹ Ebd., S. 12.

⁴⁴² Ebd., S. 11.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Tarot: Hugo von Hofmannsthal, S. 371.

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. (BL 109f.)

Während der Logos Bezug auf die Helle, die Klarheit, die Linearität und die Vergänglichkeit der Zeit nimmt, findet sich der Mythos, dessen Trümmer in der „Noosphäre“ treiben, in der „Dunkelheit“ und der „Ewigkeit“ bzw. den „Ringbahnen“ der Zeit. Mythos und Logos sind zwar zwei Prinzipien des menschlichen Bewusstseins, jedoch erscheint die Wiederbelebung des mythischen Bewusstseins für Strauß als die wichtigste Aufgabe des Individuums, wenn er konstatiert: „Das selbstbestimmte Individuum ist die frechste Lüge der Vernunft“. Die Aussage scheint sinnvoll zu sein vor allem im Kontext der Frage, wer oder was denn das Individuum bestimme. Für die Lösung ist Strauß' essayistische Prosa *Paare, Passanten* beispielhaft. Im Kern geht es hier um die Frage nach Identität:

Im konkreten Leben muß man indessen die sogenannte Identitätsfrage eher als das ansehen, was man in den Naturwissenschaften und in der Logik ein ›gelöstes Problem‹ nennt. Die Identität, nach der man *sucht*, existiert nicht. Abgesehen von einigen äußeren, behördlichen Erkennungsmerkmalen gibt es nichts, was für die Existenz eines zusammengefaßten Einzelnen spräche. Nicht einmal der Körper ist monolog und mit sich selber eins. [...] Unter dem Gesichtspunkt einer schrankenlosen Psychosomatik erzählt jedes Organ heute dies und morgen das. Dieses Ich, beraubt jeder transzendentalen ›Fremd‹-Bestimmung, existiert heute nur noch als ein offenes Abgeteiltes im Strom unzähliger Ordnungen, Funktionen, Erkenntnisse, Reflexe und Einflüsse, existiert auf soviel verschiedenen Ebenen der wissenschaftlichen und theoretischen Benennungen, in sovielen in sich plausiblen Diskursen [...]. Das totale Diesseits enthüllt uns sein pluralistisches Chaos. Es ist die Fülle nicht zusammenpassender, ausschnittthafter Bewegungen, die Fülle mikroskopischer Details aus ganz verschiedenen Wahrnehmungsmustern [...]. Unter solchen Bedingungen nach dem Selbst zu fragen, endet bei dem Schema des Wahnsinnigen, der sich von fremden Wesen bevölkert und aufgelöst fühlt. (PP 175f.)

Strauß zufolge scheint die Frage der Identität im Bereich der Naturwissenschaften und der Logik als „ein ›gelöstes Problem‹“ bereits ‚erledigt‘ zu sein. Seiner Meinung nach existiert die Identität, „nach der man *sucht*“, nicht. Die Identitätsfrage ist für Strauß entsprechend keineswegs gelöst. Unter dem Gesichtspunkt der verschiedenen Wissenschaften bzw. Diskurse existiert das Individuum nur „als offenes Abgeteiltes im Strom unzähliger Ordnungen, Funktionen, Erkenntnisse, Reflexe und Einflüsse“, wie der Körper sowie „der Schritt der Füße [sowenig] unabänderlich derselbe“ (PP 175f.) ist. Unter diesen Bedingungen, auch wenn das Individuum als „offenes Abgeteiltes“ durch die „behördlichen Erkennungsmerkmale[]“ seine „Existenz eines zusammengefaßten Einzelnen“ garantiert, endet die Frage nach dem Selbst, so Strauß, bei dem „Schema des Wahnsinnigen“, der sich in innerer Spaltung gänzlich aufgelöst fühlt. Dieses Ich nennt Strauß das, was „jeder transzendentalen ›Fremd‹-Bestimmung

[beraubt]“ ist und somit zum „totale[n] Diesseits“ gehört. Erneut schlägt sich hierin der Strauß'sche Dualismus vom Profanen (Diesseits) und Heiligen (Jenseits) nieder; so scheint es notwendig für das Individuum, jene transzendente Bestimmung des Anderen – das Göttliche bzw. den „Lichtsamen“ (NA 148) im Menschen – zurückzugewinnen, um seine geteilte Identität im Alltag zusammenzufügen.

Strauß wirft in diesem Zusammenhang denjenigen, die ohne Glauben leben, vor: „Es ist lachhaft, ohne Glaube[n] zu leben. Daher sind wir voreinander die lachhaftesten Kreaturen geworden“ (PP 177). Der Satz, „unser höchstes Wissen hat nicht verhindert, daß wir uns selbst für den Auswurf eines schallenden Gottesgelächters halten“ (ebd.), suggeriert, dass allein der Glaube dem Individuum das entscheidende „etwas mehr“ gewährleistet. Diese Position vertritt in *Das Gleichgewicht* auch die Protagonistin:

LILLY GROTH [...] [M]an müßte – man muß ein zweites Leben führen. Nicht ein zweites nach dem ersten, sondern ein zweites neben dem ersten. Damit etwas mehr dabei herauspringt in der Kürze der Zeit. (GG 21)

Für Lilly entspricht das zweite Leben dem Glauben (Jacques Le Cœur) und das erste der Rationalität (Christoph Groth). Lilly betont, dass man ein zweites Leben nicht nach dem ersten, sondern neben dem ersten führen müsse, denn allein in diesem Gleichgewicht bzw. in dieser Gleichzeitigkeit könne das bezeichnete „etwas mehr“ – „etwas Großes, Gewaltiges“ (GG 27) – im Leben herauspringen. Bemerkenswert ist dabei, dass dieses „etwas mehr“ im Kontrast zur „Kürze der Zeit“ steht. Zugrunde liegt die Auffassung, dass das „etwas mehr“ dasjenige ist, was überzeitlich besteht. So zeigt sich im Gleichgewicht nichts anderes als der Weg zur Erhöhung zur tieferen Existenz. Dabei ist von der Erinnerung an den ‚vergessenen‘ Mythos für die Menschen die Rede, welche nur „in der Kürze der Zeit“ – in der bloßen Gegenwart bzw. in der Vergänglichkeit des rationalen Alltags – leben.

3.4.2.2 Existenz durch „Gleichgewicht“: Begegnung mit dem Anderen in der mythischen Zeit

Wie Strauß mit dem Namen Lilly, einer Kurzform des biblischen Namens „Elisabeth“⁴⁴⁵ (GG 28) sowie des hebräischen „elischeba“, „die Gott verehrt; die Gott geweiht ist“⁴⁴⁶, andeutet,

⁴⁴⁵ Lilly Groth wird im Verlauf des gesamten Stücks einmal von Gregor Neuhaus „Elisabeth“ genannt.

⁴⁴⁶ Annemarie Lüning: „Lilly“. URL: <http://www.beliebte-vornamen.de/4825-lilly.htm>.

steht Lilly dem Glauben näher als die anderen Figuren. Hier gilt es zu beachten, dass ihre Hingabe an das ‚zweite‘ Leben mit Jacques Le Cœur nicht einmal auf einer Spaltung des Bewusstseins in Logos und Mythos beruht. Für Lilly sind ihr erstes Leben als Gattin und ihr zweites als Geliebte „gleich groß, gleich wichtig und unverzichtbar“:

LILLY GROTH [...] Ich war nicht einerseits die Geliebte und andererseits die brave Gattin. Ich war auch nicht bei dem einen glücklich und bei dem anderen unglücklich. Freilich war ich auch nicht bei beiden gleich glücklich: denn ich war bei dem einen und dem anderen nicht dieselbe. Litt wiederum auch nicht an gespaltenem Bewußtsein, besaß weder ein doppeltes noch ein geteiltes Ich. Ich wog mit einem Ich zwei Lieben aus, gleich groß, gleich wichtig und unverzichtbar. (GG 73)

Zentral erscheint Lilly das Gleichgewicht der Repräsentationen Christophs (Kopf, Aufklärung, Rationalität) und Jacques Le Cœurs (Herz, Mythos, Glauben) in ihr, also in ihrem ‚einen‘ Ich. Sie spricht zu ihrem Mann: „Ich betrog dich nicht um ein einziges vermindertes Gefühl, indem ich auch den anderen liebte. Ich, e i n e Person, [...] hielt zwei Leben aus und trennte sie im Herz, im Kopf, im Leib“ (ebd.).

Christoph, dessen Name für Christus steht, so Franziska Schöbller, bezieht sich auf „die orthodoxe Lehre, die die Mystik austreibt, ähnlich wie in Nietzsches Entwurf *Die Geburt der Tragödie* Sokrates den Mythos verabschiedet“⁴⁴⁷. Versteht man die orthodoxe Lehre der aufklärerischen Vernunft als Grundlage des modernen Systems, das die Welt organisiert und reguliert, ist die Welt unter der Herrschaft des vernünftigen Subjekts entzaubert worden. Seitdem Descartes seine unbezweifelbare Wahrheit „Ich denke, also bin ich“ als archimedischen Punkt⁴⁴⁸ bezeichnet hat, ist es unleugbar, dass die Vermehrung des analytischen Wissens trotz seiner angestrebten Idee der Vollkommenheit den Mangel mitbringt. Bei Strauß geht es jedoch um das, was nicht zur Zahl reduzierbar ist, was nicht logisch erfassbar ist. In dieser Situation vertritt Strauß die Meinung, dass das gnostische Wissen ursprünglicher als das rationale ist, dass man sich mit der Gnosis dem Ursprung des Seins und der Welt annähern kann. In diesem Zusammenhang steht Jacques Le Cœur im Gegensatz zu Christoph für die gnostische Lehre und insbesondere für die ‚höhere‘ Begabung, die nicht dem Intellektuellen, sondern dem Künstler gehört:

LILLY GROTH Worüber ich jetzt spreche, wird nicht jedem sogleich einleuchten. Ich spreche jetzt von

⁴⁴⁷ Schöbller: *Augen-Blicke*, S. 158. Vgl. dazu auch Englhart: *Im Labyrinth des unendlichen Textes*, S. 283.

⁴⁴⁸ Der Archimedische Punkt, welcher ein angenommener Punkt außerhalb eines Versuchsaufbaus ist, stammt vom Satz des Physikers Archimedes: „Gebt mir einen festen Punkt – und ich werde die Welt aus den Angeln heben“. Andere Übersetzung: „Gebt mir einen Platz, wo ich stehen kann, so will ich (mit meinem Hebel) die Erde bewegen“. Dieser absolute Punkt wird im übertragenen Sinne auf der einen Seite als eine vollkommen unbezweifelbare Wahrheit verwendet, bleibt aber ein hypothetisches Ideal der Vernunft.

Dingen, die eigentlich nicht ausgesprochen gehören... Ich ging aber zu diesem Mann [d. i. Jacques Le Cœur] wie früher vielleicht eine Frau, die zu einem berühmten Maler gegangen wäre, vielleicht eine viel bescheidenere Künstlerin, die hoffte, ein paar Funken von der höheren Begabung einzuheimsen, und nicht einmal nur für sich selbst, sondern es weitergebend, was sie erwärmte, an den Mann, mit dem sie in der Ehe lebte. Kein Verrat, nur ein kleiner Raub von einer höheren Begabung. (GG 72)

Gehört „Erschaffen und Herstellen, Poesie und Poesis“ (BL 10) für Strauß „zur Menschennatur [...] wie der Flug zum Vogel“ (ebd.), so sieht er diese schöpferische Kraft insbesondere in „der höheren Begabung“ des Künstlers. Lilly erhofft sich, „ein paar Funken von der höheren Begabung“ vom Künstler zu verschaffen. Sie braucht die poetische Begabung für ihre Existenz, insofern diese das Gegengewicht zu Christoph darstellt. In diesem Sinne steht Jacques Le Cœur für „Kierkegaard“ und den „Einzelne[n]“, Christoph hingegen für „Hegel“ und das „System“.⁴⁴⁹

Christoph, der das Gleichgewicht schlechthin als „Stille und Gelassenheit“ (GG 47) im Sinne der „Aufsparung“ (GG 46) der Gefühle versteht, versucht, durch ein Jahr Entbehrung, nämlich durch „ein[en] gesunde[n] Zyklus von Nähe und Entfernung [sein]e Ehe-Wirtschaft [zu] regulier[en]“ (GG 47). Er, „ein recht stabiler Mann“ (GG 67), sucht nach dem inneren Gleichgewicht, indem er mit Kyudo-Übungen das „Gleichgewicht der Kräfte zwischen Bogenarm und Sehnenarm“ (GG 45) trainiert. Dient das Gleichgewicht Christoph dazu, nicht seine „Orientierung“ (GG 67) zu verlieren, erscheint Lilly seine Hand „so ruhig“ (GG 48), „fest und sicher“ (ebd.); sie macht „alle Welt [...] immer gewandter, immer geschickter“ (ebd.). Dabei unterscheidet sich Christophs Hand von den „sprechenden Hände“ (GG 22), die Lilly einmal bei einer jungen Fensterputzerin sah. Nicht der Mund, sondern die Hände der jungen Frau sprechen an dieser Stelle. Von ihnen erahnt Lilly das Ungesprochene, also die „Dinge[], die eigentlich nicht ausgesprochen gehören“ (GG 72). Für Strauß ist dieses Ungesagte besonders nahe am poetischen Sinn. Wenn Christoph Lilly zwingt, ihr Geheimnis, welches sie „bis in die Ewigkeit für [sich] behalten wollte“ (GG 71), auszusprechen, verliert das ausgesprochene Geheimnis sein geheimnisvolles Wesen und Lilly fühlt sich deshalb „in d[ie] Folter“ (ebd.) versetzt. Das Ungesagte – die „sprechenden Hände“ – hingegen ist von diskursiven Signifikanten entfernt. Vor dem Hintergrund, dass Kleider in Strauß' Werk nicht auf die Aufbewahrung des unerfassbaren, unsagbaren Wesens des Anderen, sondern vielfach auf einen Signifikanten, auf die „abstrakte[n] Ideen, die der unendlichen Komplexität der anderen nicht gerecht werden“⁴⁵⁰, bezogen ist,⁴⁵¹ scheint plausibel, warum Lilly die junge Frau als

⁴⁴⁹ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 283.

⁴⁵⁰ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 271.

⁴⁵¹ Zur Bedeutung des ‚Gesichts‘ als Symbol des ‚unbekleideten‘ Signifikats im Gegensatz zu ‚Kleider‘ als Signifikant in Strauß' Poetik siehe: Kapitel 3.3.1.1 dieser Arbeit.

‚nackt‘ und somit als ‚vollkommen‘ betrachtet:

LILLY GROTH Aber eben: vollkommen... Der nackte kluge Hals, die sprechenden Hände, die verträumte Taille... [...] Jede Bewegung ihres Körpers beleidigte mich. Und noch ihr Niederknien. Und dieses Kußhandwerfen auf der Treppe, als sie ging. Ihre Nacktheit war wie ein umgestülpter Handschuh, nur die hellere Innenseite eines unabstreifbaren Gewands. Nichts Unangezogenes sah ich an ihrem ganzen bloßen Leib! (GG 22f.)

Insofern sich Lilly von der Frau als Inbegriff der Nacktheit angezogen fühlt, kann sie nicht umhin, sich vor der Ankunft ihres Mannes zu fürchten, der beim Wiedersehen mit „seine[r] blaue[n] Baseballkappe“ (GG 40), welche dem Symbol für Einheitlichkeit entspricht, in Erscheinung tritt. Allein in dieser ‚einen‘ Welt der Signifikanten kann Lilly den ‚Sinn‘ nicht finden. Wie Lilly vor der Ankunft Christophs ihre eigene „böse Hand“ (GG 23) fürchtet, welche „das Nächste, Greifbare zerstört und nur das Ferne liebkosten kann“ (ebd.), benötigt sie von ihrem Wesen her neben ihrem ersten Leben – dem exoterischen (Christoph, „das Nächste“, das „Greifbare“) – ein zweites – das esoterische Leben (Jacques Le Cœur, „das Ferne“) – für die Sinnfindung in ihrer Existenz. Lilly sucht den Sänger, als ein Pfeil, der sich bei der Kyudo-Übung von Christophs Bogensehne löst, plötzlich ihren Rücken trifft und sie auf diese Weise in Lebensgefahr bringt:⁴⁵² „Jacques Le Cœur... Jacques, Hilfe!“ (GG 63).

Nach dem Unglücksfall lädt Christoph Jacques Le Cœur in sein Büro ein, unter dem Vorwand, für den Sänger einen Sponsor anzusprechen; im Grunde wünscht er sich, das lange Schweigen Lillys, welches er nicht auszuhalten vermag, zu brechen und die Beziehung zwischen seiner Frau und dem Sänger zu erkunden. Sobald Lilly Jacques Le Cœur im Büro findet, beginnt sie zu sprechen:

LILLY GROTH [...] Ich habe es nicht gewollt, Jacques. Sie haben uns in eine Falle gelockt. Ich wollte dich nicht wiedersehen, bevor das Bein nicht wieder in Ordnung ist.

JACQUES LE CŒUR Ich sage mal: irgend etwas läuft hier nicht ganz, wie es sollte. Ich sehe Ihre Frau zum ersten Mal heut abend. Zum ersten Mal in meinem ganzen Leben.

[...]

CHRISTOPH GROTH [...] Das ist im wesentlichen alles, was ich von Ihnen hören wollte. [...]

LILLY GROTH Halt! [...] ihr habt mich in der Folter, so daß ich etwas sagen muß, das ich bis in die Ewigkeit für mich behalten wollte: daß ich zu ihm ging. Daß ich ihn liebe wie meinen Mann, wie dich.

MARKUS GROTH Das halte ich für unwahrscheinlich. Ich habe ihre Schritte außer Haus im letzten Jahr

⁴⁵² Am Ende des zweiten Aktes erscheint dieser Unfall als versehentlicher, am Anfang des dritten Aktes aber räumt Christoph ein, dass er absichtlich auf Lilly geschossen habe: „Ich weiß, daß es kein Zufall war. Ich schoß nicht aus Versehen – ich schoß aus einer dunklen, ungeheueren Absicht. [...] Ich habe mir [...] oft gefragt: was war in mir, das nicht zu mir gehört und doch in diesem verhängnisvollen Augenblick alle Macht besaß in meinem Inneren?“ (GG 68). Christoph zufolge war seine Absicht motiviert von einer „dunklen Triebkraft der Lüge“ (ebd.). Damit wird angedeutet, dass der Unfall ein ‚Ereignis‘ ist, welches sich der Kontrolle der Vernunft, Christophs ‚ruhiger‘ und ‚heller‘ Welt, entzieht. Paradoxaerweise schießt er nach dem Unfall „mit nie gekannter Leichtigkeit, fast makellos“ (ebd.). Christoph bezeichnet dies als „das Abgründigste an der ganzen Geschichte“ (ebd.).

gewissenhaft bewacht. Es wäre mir aufgefallen. (GG 71f.)

Trotz Lillys Geständnis erscheint ihre Liebe für den Sänger den anderen unannehmbar; ihr Mann, ihr Geliebter und ihr Stiefsohn Markus halten ihre zweite Liebe während Christophs Abwesenheit für „unwahrscheinlich“. Das Unsagbare, das Geständnis von „zwei Lieben“ (GG 73) in ‚einem‘ Ich, wertet Christoph als „Rätselmärchen“ (GG 73) ab und wirft Lilly vor, dass sie mit solchen Träumereien nur „ihren Sinn verlier[t]“ (ebd.). Als Lilly widerspricht und ihre Liebe zu dem Sänger beteuert, fordert Christoph seine Frau auf, „dingliche[] Beweise“ (GG 74) zu erbringen:

LILLY GROTH Beweise? Tja. Welche Beweise...? Hier meine Stimme... meine zittrige Hand... mein Angstschweiß. Mein Gesicht, das es nicht fassen kann.
CHRISTOPH GROTH Zeichen, Zeugen, Spuren. Briefe, Zettel, Ansichtskarten. Ein vergessener Schal... Geschenke! *Lilly Groth schüttelt leise den Kopf.* Was für ein Liebespaar! [...] Keine Spuren hinterlassen!... Sieh, mein Herz, so etwas kann es gar nicht geben. (ebd.)

Gibt es keine materiellen Beweise, so existiert auch kein „zweites, [...] verdecktes Leben“ (GG 76) für Christoph. So zieht er die logische Schlussfolgerung: „Vergleichbar hierin dem Asketen in der Wüste, den es an allen Sinnen dürstet, bis sie ihn täuschen und er Visionen wie leibhaftige Gestalten bei sich empfängt, so kamst du zu diesem Musiker, dessen Name [...] dir unterschwellig im Gedächtnis blieb und deine Phantasie nicht ruhen ließ“ (ebd.). Für Lilly erscheint die Liebe in Christoph nicht lebendig, wenn ihr Mann keinen „Funken Eifersucht“ (ebd.) in seiner vernünftigen stillen Welt beibehält: „Um wieviel größer erscheint mir jetzt sogar der Argwohn und der von ihm besessene Mann, [...] eine wieviel größere Seele besitzt doch der Verdachtschöpfer als der Verdachtersticker!“ (GG 77). Wie Lilly einsehen muss, fällt auch ihr erstes Leben in sich zusammen, wenn das zweite nicht gewesen sein soll. Sie hätte somit nur „e i n Leben“ (GG 79) geführt. Nur „das schöne Gleichgewicht“ (ebd.) beider Leben kann „die unbeschwerte Mitte“ (ebd.) ihrer Existenz garantieren: „Zwei Leben, eines war des anderen Halt, jetzt stürzen beide“ (ebd.).

Aber auch Lilly begeht einen entscheidenden Fehler, wenn sie Jacques Le Cœur zwingt, die Wirklichkeit einer gemeinsamen Liebschaft zu bezeugen. Die Tatsache, dass Jacques Le Cœur seine Verbindung zu Lilly leugnet und Markus beteuert, dass Lilly Jacques Le Cœur „in der beobachtbaren, empirischen Welt nicht getroffen“⁴⁵³ habe, kann als eine Anspielung darauf gelesen werden, dass Lillys Begegnung mit Jacques das Wiedersehen mit dem Anderen darstellt,

⁴⁵³ Englhart: Im Labyrinth des unendlichen Textes, S. 286.

welches nicht in der Realität, sondern vielmehr im Kunstwerk verwirklicht wird. In diesem Fall ist die Begegnung mit dem Anderen als Wiederkehr des Anderen bzw. des Göttlichen zu verstehen. Dabei tritt jene Begegnung in der Realität allein in der Form des Oxymorons in Erscheinung, wie in Giorgio Capronis⁴⁵⁴ Gedicht *Rückkehr*, welches Strauß in seinem Prosawerk *Beginnlosigkeit* anführt:

Rückkehr

Ich bin wieder da,
wo ich niemals war.
Nichts ist anders als es nicht war.
Auf dem halbierten Tisch, dem karierten
Wachstuch das Glas,
darin nie etwas war.
Alles geblieben, wie
ich es niemals verließ. (BL 17)

Die Aporie „Ich bin wieder da, | wo ich niemals war“ ist für Strauß als wahrhaftig geltend, denn er versteht jede ‚erste‘ Begegnung mit dem Anderen als Wiedersehen bzw. ‚Wieder‘-Sehen.⁴⁵⁵ Diese Poetik richtet sich auf die Erfahrung des Augenblicks, in dem durch die Wieder-Begegnung mit dem Göttlichen im Menschen bzw. mit dem Anderen – durch die Erinnerung an den Mythos – der Sinn erfahren wird.⁴⁵⁶ Strauß lehnt sich dabei an den platonischen Begriff der Anamnesis der Ideen als Urbilder sowie an das gnostische Motiv des „Lichtsamen[s]“ (NA 148) an. Wenn das lyrische Ich dorthin zurückkehrt, wo es „niemals war“, geschieht dies als ‚Ereignis‘ erst im ‚reinen‘ Augenblick, den die Kunst erschafft; die Rückkehr gewinnt so ihre Wirklichkeit in der imaginären Sphäre der Kunst und muss damit nicht zu „Nichts“ zerfallen. Die imaginäre Sphäre in der Kunst ist für Strauß mit dem „Gral“ (ebd.) vergleichbar, oder auch „d[em] Glas, darin nie etwas war“. Strauß schildert das Glas als „[d]as schöne Gefäß an sich, das jeden Inhalt zum reinen Anschein destilliert“ (ebd.). Das Glas erscheint zwar auf der realen Ebene zunächst leer, jedoch hat im ‚heiligen‘ Glas das Unsichtbare seinen „reinen Anschein“. Auf diese Weise ereignet sich jede erste Begegnung mit dem Anderen für Strauß als Wiedersehen mit dem Anderen bzw. Wiederkehr des Anderen im ‚heiligen‘ Kunstwerk.

Dabei bezieht sich der Augenblick der Begegnung auf die mythische Zeit; in der letzten Szene von *Das Gleichgewicht* verwirklicht sich das Wiedersehen von Lilly und Jacques Le

⁴⁵⁴ Giorgio Caproni (1912-1990) ist der italienische Dichter.

⁴⁵⁵ Vgl. BL, S. 108: „Jede erste Begegnung ist ein unverhofftes Wiedersehen“.

⁴⁵⁶ Wenn Strauß in seiner Poetik die Erinnerung an das Göttliche im Menschen betont, so richtet sich dieser Begriff weniger auf die religiöse Zuneigung zu Gott oder einem transzendentalen Wesen, als vielmehr auf die Restitution des Menschlichen und somit auf die Rückgewinnung des im Alltag verlorenen Sinns.

Cœur daher auch in der mythischen Zeitstruktur:

LILLY GROTH Einen schönen guten Morgen, mein liebes, kahles Dummy. [...] *An einem der Stehtische erscheint aus dem Nebel Jacques Le Cœur. Ein wenig entfernt von ihm, beobachtet Markus Groth die Szene.*

JACQUES LE CŒUR Guten Morgen, Lilly Groth.

LILLY GROTH Jacques Le Cœur ?

JACQUES LE CŒUR Ja.

LILLY GROTH Jacques! Jacques! *Sie nimmt den Stock und läuft zu ihm.* Himmel! Liebster! Was machst du – was machst du mit mir? Warum? Wa – *Er küßt sie.*

MARKUS GROTH Frag nicht, Lilly. Bekämst doch nur eine unbegreifliche Antwort.

LILLY GROTH Aber ist denn alles wieder richtig? Bin d o c h gesund, oder?

MARKUS GROTH *souffliert* Ruf mich heut abend an.

JACQUES LE CŒUR Ruf mich heut abend an. Keine Sorge, mein Liebes. Ich fahre ins Studio. Ruf an. Ich warte auf dich. (GG 86)

Am Anfang der letzten Szene weist Strauß im Nebentext auf dieselbe „Stimmung und Szene wie die vorigen Male“ (ebd.) und dasselbe „Kostüm [Lillys] wie in der ersten Szene“ (ebd.) hin. Das Gleiche kehre nicht in der historischen Zeit, sondern in der mythischen Zeit wieder, denn „das mythische Denken prägt sich in Indifferenz aus: Schein vs. Wirklichkeit, Leben vs. Tod“⁴⁵⁷; der Anfang gleicht dem Ende. Dabei bereitet die mythische Konstellation auf der Bühne die künftige Begegnung mit dem Anderen vor, welche in der imaginären Sphäre der Kunst vollzogen wird, wobei Markus als „Mittler und Regisseur“⁴⁵⁸ auftritt; Jacques wiederholt den Satz, welchen Markus „souffliert“. Bemerkenswert erscheint dabei, dass Lilly nach der Begegnung mit Jacques Le Cœur das Wunder der Heilung am eigenen Leib erfährt: „*Lilly Groth legt ihren Stock auf die Tischplatte. Sie nimmt den Kaffeebecher, den Jacques Le Cœur stehenließ, und trinkt einen Schluck. Dann geht sie nachdenklich, ohne Stock, ohne zu hinken, an ihren Platz zurück*“ (GG 86f.). An dieser Stelle endet das Stück. Der „Kaffeebecher, den Jacques Le Cœur stehenließ“, erscheint als jener „Gral“ (BL 17), „das Glas, darin nie etwas war“ (ebd.), wenn Lilly mit einem Schluck Kaffee wieder „gesund“ wird. Lillys Aussage, „Bin d o c h gesund, oder?“, impliziert die Verwirklichung der Begegnung mit dem Anderen und Lillys Rolle als Vermittlerin zwischen der Realität und der imaginären Sphäre der Kunst. Nach dem Unfall nennt Lilly sich selbst einen „Krüppel“ (GG 71) und die Heilung ihres Körpers erscheint in der Realität unmöglich. Jedoch geschieht das Wunder der Heilung ihres Körpers ‚wirklich‘ durch die Begegnung mit dem Sänger auf der imaginären Ebene in der Kunst, wenn Lilly den Indikativ ‚[b]in‘ statt des Konjunktivs II ‚wäre‘ benutzt. Wie der Name Lilly Groth

⁴⁵⁷ Vgl. Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen II, S. 47ff. Zit. nach: Heinz Paetzold: Ernst Cassirer zur Einführung, Hamburg 2000, S. 57.

⁴⁵⁸ Schöbller: Augen-Blicke, S. 161.

das Gegensatzpaar von „Groß und Klein“⁴⁵⁹ in sich trägt, zeigt sich auch Lilly als „Vermittlerin zwischen Realem und Imaginärem“⁴⁶⁰ und dient somit als „Allegorie der Kunst im Allgemeinen“⁴⁶¹. Nachdem der fliegende Pfeil ihres Mannes das Gleichgewicht in Lilly entscheidend gefährdet, wird sie allein durch die Begegnung mit dem Anderen in der mythischen Zeit wieder geheilt und kann so wieder in die Existenz treten. Das Wunder sollte für Strauß dabei als Ungesagtes dem Bereich des Geheimnisses angehören. In diesem Sinne gibt Markus Lilly anstelle des Autors den Rat: „Frag nicht [...]. Bekämst doch nur eine unbegreifliche Antwort“.

⁴⁵⁹ Der Gegensatz von Groß und Klein entspricht auch dem Titel von Strauß' Theaterstück *Groß und Klein* (1978).

⁴⁶⁰ Schöblier: *Augen-Blicke*, S. 159.

⁴⁶¹ Ebd.

4 Literatur als Ort des ‚Entstehens‘ bei Rainald Goetz

4.1 Mythos oder Pop? Grenzziehung oder Grenzschreitung?

4.1.1 Kunst und Abfall als ‚Nichtkunst‘: Überlegungen zu Sinn und Unsinn am Beispiel von Botho Strauß

In den vorherigen Kapiteln wurde gezeigt, dass Botho Strauß den Verlust des sinnstiftenden Ursprungs als grundlegendes Problem der heutigen Gesellschaft ansieht. Nach Strauß ist der moderne Mensch mit der Auflösung des Sinns konfrontiert, weil er in der aufklärerischen und medialisierten Gesellschaft durch und durch die Erinnerungsfähigkeit an das Ursprüngliche verloren habe. Versteht man unter dem Begriff Sinn vor allem in Anlehnung an Heidegger „das, worin sich Verständlichkeit von etwas hält“⁴⁶², also das, „was im verstehenden Erschließen artikulierbar ist“⁴⁶³, scheint es sehr wahrscheinlich, dass die Erfahrung von Sinn und das Verständnis von Etwas ineinander greifen. Man könnte auch sagen, dass die Erkenntnis des Sinns mit der des Ursprungs in Berührung komme, insofern der Ursprung als Herkunft gilt, aus der das Wesen von etwas entspringt.⁴⁶⁴ Klagt Strauß um den Sinnverlust im heutigen Zeitalter, können der Sinn und der Ursprung hier zusammen gedacht werden. Es geht Strauß also grundlegend um den ontologischen Sprung in die ‚eigentliche‘ Existenz, somit um das Erkennen des Ursinns, womit er sich auf das Verständnis vom Wesen des Selbst und der Welt richtet. Dabei stellt Strauß den ursprünglichen Sinn dem „bloß[en] Anschaulichen“ (PP 114) entgegen und sucht ihn durchaus im Unsichtbaren bzw. im Geistigen. Allerdings findet er es bedauernd, dass die moderne Gesellschaft verblüffend durchdrungen ist vom Scheinhaften und Vorübergehenden und darum an einem offenbaren „Mangel an *Wesen*“ (ebd.) laboriert.⁴⁶⁵

⁴⁶² Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 151.

⁴⁶³ Ebd. Vgl. auch ebd.: „Wenn innerweltliches Seiendes mit dem Sein des Daseins entdeckt, das heißt zu Verständnis gekommen ist, sagen wir, es hat *Sinn*. Verstanden aber ist, streng genommen, nicht der Sinn, sondern das Seiende, bzw. das Sein. Der Sinn ist das, was sich Verständlichkeit von etwas hält. Was im verstehenden Erschließen artikulierbar ist, nennen wir Sinn. Der *Begriff des Sinnes* umfaßt das formale Gerüst dessen, was notwendig zu dem gehört, was verstehende Auslegung artikuliert“.

⁴⁶⁴ Vgl. UK, S. 1.

⁴⁶⁵ Beherrscht das Scheinhafte besonders mächtig das alltägliche Leben in der modernen Gesellschaft, sieht Botho Strauß die fundamentalen Gründe dafür in der „Gewalt der Belanglosigkeit“ (PP 103) der Massenmedien wie Fernsehen und Zeitungen, vor allem in deren „das Gewebe der Welt fadenscheinig“ (AW 45) machenden Sprache. Strauß’ Kritik richtet sich im Grunde auf die alltägliche Welt, in der das Ursprüngliche – der „Wunsch nach Transzendenz“ (Hage: *Schreiben ist eine Séance*, S. 195) – nicht mehr von großer Wichtigkeit ist.

Angesichts dieser „Sachlage des Fehlens“ (PP 102) sehnt sich Strauß gleichsam nach einer ‚höheren‘ Welt, in der rein Wesentliches – das Wahre und das Schöne als immaterielle Werte – wiederbelebt werden. Es wird daher nicht überraschen, dass Strauß den entscheidenden Moment der Sinnerfahrung mit dem plötzlichen Ausbruch aus der alltäglichen Welt verbindet.⁴⁶⁶

Vor diesem Hintergrund wird in Strauß' Poetik die ursprüngliche, mythische Welt der alltäglichen, welche Strauß „die sekundäre Welt“⁴⁶⁷ nennt, gegenübergestellt. Im Unterschied zur sinnentleerten Alltagswelt gestaltet Strauß die mythische Welt als erfüllte, in der man „alles“ (SCH 37), also den im Alltag verlorenen ursprünglichen Sinn, erkennt. Strauß' Sehnsucht nach dem Mythischen – der „Wunsch nach Transzendenz“⁴⁶⁸ – beruht darauf, dass das Ursprüngliche nicht verschwunden, sondern vergessen sei. Was an diesem Punkt vom Menschen gefordert wird, ist die Erinnerung an das Verlorene, das Wieder-Erkennen des ‚vergessenen‘ Ursinns. Diese Poetik der Erinnerung ist ursprünglich von Platons Konzept der Anamnesis geprägt, demzufolge die menschliche Seele die Ideen – die Urbilder als Wahres – in ihrer Präexistenz geschaut und bei der Geburt vergessen habe. Platon sucht dabei die Wahrheit, die dem Menschen das Wissen – das Verständnis vom Wesen der Dinge – verschaffe,⁴⁶⁹ eigentlich in der Ideenwelt, welche hinter der Sinnenwelt bestehe, und erläutert, dass das Wissen allemal die Erinnerung sei, welche aus den geistigen Kräften des Menschen resultiere. Strauß sieht in ähnlichem Sinne den Ort des Wahren nicht in der alltäglichen, materiellen Welt, sondern in der mythischen Welt, welche ihm zufolge hinter dem Alltag bestehe. Beachtet werden muss hier, dass die mythische Welt für Strauß weniger der bloße Schein als vielmehr eine ästhetische Alternativwelt ist, in der man den Sinn wahrhaft und wirklich erfährt. Hier handelt es sich also um die ästhetische Erfahrung der Welt.

Somit wird ersichtlich, dass Strauß die Möglichkeit der Erfahrung von Sinn nicht in der alltäglichen Welt, die mit dem Scheinhaften bzw. mit dem Sekundären überfüllt ist, sondern in der Kunst – im Poetischen bzw. im Ästhetischen – sieht, demnach er die Kunst als allerhöchste „Eingangspforte zur großen Erinnerung“ (DjM 32) darstellt. Die Erinnerung ist dabei die „Überschreitung“ (ebd.); sie verleiht dem Menschen den Übergang von der alltäglichen Welt,

⁴⁶⁶ Bei Strauß wird die Abschweifung von der alltäglichen Welt vor allem dadurch ermöglicht, dass man das alltägliche Zeitbewusstsein, die vernunft- und zweckgerichtete Zeit, durchbricht.

⁴⁶⁷ Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München 2012.

⁴⁶⁸ Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 195

⁴⁶⁹ Anzumerken ist, dass Platons Zwei-Welten-Modell, wie die anderen Philosophen der Antike, aus der Frage nach dem Wesen oder dem Ursprung der Dinge entstand (vgl. Thomas Ebert: Soziale Gerechtigkeit. Ideen, Geschichte, Kontroversen. Bonn 2015, S. 83f.). Das Wissen ist bei Platon in diesem Sinne das, was sich auf die Ideen bezieht.

in der man im Heidegger'schen Sinne nicht ‚zu Hause‘ ist, zur mythischen Welt, in der man sein „tiefes Zuhause“ (PP 101) findet.⁴⁷⁰ Allein durch die Erinnerung erfährt man die Welt wahr. Da Strauß davon ausgeht, dass der moderne Mensch im alltäglichen Leben die Welt nicht wahrhaft erfährt, schreibt er dem alltäglichen Leben eine negative Kette von Metaphern wie „Abschiede“, „Trennungen“ und „Vergessen“ (TW 81) zu.⁴⁷¹ Diese Metaphern stehen unverkennbar im Gegensatz zur Literatur, die für Strauß der Ort der Begegnung und der Erinnerung ist. Für Strauß ist offensichtlich, dass die Literatur dem Menschen das (Wieder-)Erkennen des verlorenen Sinns, somit die Begegnung mit dem vergessenen Mythos bzw. mit dem Anderen vermittelt.⁴⁷² Je stärker die modernen Menschen von der existenziellen Krise betroffen seien, desto mehr Bedeutung soll der Literatur beigemessen werden, betont Strauß. Dabei geht es um „die erlösende Macht der Sprache“⁴⁷³, um die erlösende Kunst, wie der Autor selbst schreibt: In der Kunst „[will] man den Angstträumen des Alltags entfliehen“ (PP 119). Es verwundert an dieser Stelle nicht weiter, dass Strauß „die das Gerümpel sichtende Schönheit“ (ebd.) zum „höchste[n] Ziel der Dichtung“ (ebd.) erklärt. Strauß meint damit die „reinigende, heiligende Wirkung“⁴⁷⁴ der Literatur. Demnach sibt die Literatur „das Gerümpel“ aus, beseitigt also den Müll des ‚unschönen‘ Alltags.

Offensichtlich liegt Strauß' Primat der Erlösungskräfte der Kunst vor allem in seiner Abwertung des Alltäglichen begründet. Strauß reiht sich dabei in die elitäre Tradition der Trennung von Kunst und Alltag ein. Bemerkenswert ist nun, dass die Gegenüberstellung von Kunst und Alltag bzw. von Kunst und (Massen-)Kultur unter anderem auf dem Verdacht beruht, dass etwas, das ‚für alle‘ zugänglich ist, nicht besonders wertvoll sein könne.⁴⁷⁵ „Die Annahme,

⁴⁷⁰ Dabei könnte man sagen, dass der Mensch vor allem in der Sprache in die Ferne, in das Mythische ‚wandert‘ (vgl. DjM 32) und schließlich in „eine[r] geistige[n] Heimat“ (PP 103) niederlässt. Hier gilt es zu beachten, dass Strauß die Begabung als „Grenzgänger“ (DjM 172) nicht dem gemeinen Menschen, sondern dem besonderen Menschen wie dem Dichter zuschreibt. Vgl. DjM, S. 32: „Ich [d. i. die Hauptfigur Leon Pracht] wußte genau, wie es auszusehen hatte, mein Theater, meine Zofen, mein ekstatisches Spiel. Ich nannte es nicht mit geringen Namen. Die Gegen-Welt, die Mythenwanderung, die Überschreitung, die Bühne als Eingangspforte zur großen Erinnerung, Tanz der Reflexionen mit den Geistern“.

⁴⁷¹ Vgl. TW, S. 81: „[G]äbe es nicht ein paar wenige Bücher, die wir von Zeit zu Zeit wiederlesen, gäbe es nicht die Wiederkehr der Werke, ihr verzeihendes Lächeln, dann zählte unsere kurze Zeit noch mehr Abschiede, noch mehr Trennungen, noch mehr Verwehru[n]g, Vergessen“.

⁴⁷² Es gilt zu erwähnen, dass die Erfahrung des Augenblicks der Begegnung bzw. der Erinnerung in Strauß' Poetik durch ihre Andersheit charakterisiert ist. Das Ursprüngliche lässt sich dabei durch den Begriff der Andere ersetzen, der im Lévinas'schen Sinne das bezeichnet, „was ich gerade nicht bin“ (Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 55), und dessen Wesen sich somit „aufgrund seiner Anderheit selbst“ (ebd.) von einem Ich nicht klar erfassen lässt.

⁴⁷³ Thomas Mann: Tonio Kröger. In: ders.: Frühe Erzählungen 1893-1912. Frankfurt/M. 2001, S. 243-318, hier S. 275.

⁴⁷⁴ Mann: Tonio Kröger, S. 275.

⁴⁷⁵ Vgl. Schumacher: »Das Populäre. Was heißt denn das?«. Rainald Goetz' »Abfall für alle«. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): Pop-Literatur. Text+Kritik. Sonderband. München 2003, S. 158-171, hier S.

dass der Verlust von Exklusivität auch einen Verlust von Qualität nach sich zieht, ist dabei keineswegs neu⁴⁷⁶. Horaz' Wort „Ich hasse die uneingeweihte Menge und halte sie fern“⁴⁷⁷ ist ein geläufiges Beispiel dafür. Auch Strauß, der behauptet, „Kunst ist nicht für alle da“⁴⁷⁸, verbirgt seine Abneigung gegen die kulturelle Nivellierung nicht. Er meint, dass „[e]ine kulturelle Egalität, die jedem Ding gleichen Erscheinungswert zubilligt, [...] die Wüste des Bewußtseins [sei]“ (PP 196). Dabei macht Strauß explizit die Masse und die Massenmedien für die Unschönheit bzw. die Belanglosigkeit der alltäglichen Welt verantwortlich. Strauß' Zweifel am Wahrheitspotenzial dessen, was für alle da ist oder was die Masse beschäftigt, zeigt sich so klar, dass er von einem Schutzraum für die Kunst spricht, von einem „hortus conclusus, der nur wenigen zugänglich ist und aus dem nichts herausdringt, was für die Masse von Wert wäre“ (AB 67). Damit fordert Strauß nichts anderes als eine „Absonderung“ (AB 66) vom Populären⁴⁷⁹, nämlich die Abgrenzung der Kunst von der Masse sowie vom Abfall, von dem, „was für die Masse von Wert wäre“.

Hier gilt es zu klären, wie genau die Masse in Strauß' Poetik zu verstehen ist. Dabei lässt sich die Masse als Gegensatz zum Künstler bzw. Dichter beschreiben. Die Vorstellung des Künstlers, der sich als genialer und schöpferischer Mensch „der ästhetischen Gestaltung des ‚Geistigen‘“⁴⁸⁰ widmet, ist eine prototypische Vorstellung. Die Vorstellung eines solchen Künstlers läuft zusammen mit dem Konzept des Außenseiters, in dem Sinne, dass er zu den wenigen ‚besonderen‘ Menschen gehöre, die sich gegen die meisten gemeinen, alltäglichen Menschen abheben. Das Bild des Künstlers als Außenseiter wurde vor allem im 19. Jahrhundert anhand des Gegensatzes von Künstler und Bürger konstruiert, wobei die Vorstellung vom Künstler als Außenseiter häufiger mit ‚Krankheit‘ und ‚Tod‘ assoziiert wird. Der Künstler bildet hier ein Gegenbild zum Bürger, der in der Gesellschaft ein normales, gesundes, lebendiges

159.

⁴⁷⁶ Schumacher: »Das Populäre. Was heißt denn das?«, S. 160. Schumacher nennt als Beispiel für derartige Abwehrgesten zum Populären zunächst Horaz' Aussage, die oben im Text zitiert ist, und Nietzsche. Nietzsche kritisiert z. B. die Massenkultur im Rahmen des kulturkritischen Diskurses. Zu dieser elitären Strömung zählt Schumacher auch Botho Strauß' Diktum „Kunst ist nicht für alle da“. (Vgl. ebd., S. 160f.)

⁴⁷⁷ Horaz: Oden. III, 1, 1. In: Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon. Bd. 2. Leipzig 1911, S. 299. Zur anderen Übersetzung von Horaz' Auffassung ‚Odi profanum vulgus et arceo‘ vgl. Horaz: Oden. III, 1, 1. Zit. nach Schumacher: »Das Populäre. Was heißt denn das?«, S. 169: „Ich hasse den gemeinen Pöbel und halte ihn fern von mir“.

⁴⁷⁸ Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, S. 252.

⁴⁷⁹ Der Begriff das Populäre bezieht sich auf das, was „a) allgemeinverständlich, b) gut zugänglich, c) emotional tief verankert [ist]“ (Urs Stäheli: Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hrsg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 321-336, hier S. 325). Rainald Goetz definiert das Populäre als „[d]as prinzipiell allen Zugängliche“ (Afa 120).

⁴⁸⁰ Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 2000, S. 11.

„Leben“ führt. Der „gesunde“ Bürger hingegen gilt als derjenige, der eben dadurch „gefährdet“ ist, dass es seinem Leben an etwas fehlt, sobald er sich durch seinen rücksichtslosen Hang zur Normalität bzw. Vernünftigkeit von etwas „Sinnvollem“ bzw. Sinnstiftendem entfernt. Hier tritt bei Strauß die Masse an die Stelle des „bürgerlichen“ Menschen, der existenziell gefährdet ist. Strauß steht demzufolge gegen die totale Herrschaft „d[er] dumpfe[n] aufgeklärte[n] Masse“ (AB 68) in der modernen Gesellschaft und betont die Rolle des Künstlers, der unabwendbar gegen die Massenwelt – gegen die „Mentalität des Sekundären“ (AB 44) – kämpfen solle. Einen solchen Künstler beschreibt Strauß als „Außenseiter“ (AB 62) oder „Einzelgänger“ (ebd.), der den Mut besitze, von der Masse, vom Mainstream, abzuweichen. Damit wird verständlich, dass der Künstler sein Außenseiterdasein behauptet, um alles Sinnvolle und Wertvolle vor der Sinn- und Weltlosigkeit der Masse zu schützen.

In diesem Zusammenhang findet Strauß die Eigentümlichkeit des Künstlers besonders darin, dass der Künstler die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen – nach dem Mythischen – in sich aufbewahrt und sich damit beschäftigt, dieses Verlorene mit seiner eigenen Schöpfungskraft in einem Werk zu gestalten. Die „aufgeklärte“ Masse, die im Alltag „ohne jede eigene Schöpfungskraft“ (TW 63) mit dem bloßen Schein in Berührung kommt, ist dagegen nur darin unübertrefflich, das geheimnisvolle Wesen des Menschen, der Dinge und der Welt, somit die Andersheit des Anderen zu zerstören. In diesem Sinne kann der klare Antagonismus des Künstlers und der Masse sowie des Mythischen und des Alltäglichen bei Strauß als „Enttäuschung des Dichters über die Erfahrungsformen der Aufklärung“⁴⁸¹ gelesen werden. Dabei lässt sich der Unterschied zwischen Künstler und Masse in Anlehnung an Kants Definition von Genie betrachten. Kant, dessen *Kritik der Urteilskraft* (1790) eine theoretische Grundlage für die Genieästhetik ist, versteht unter dem Begriff Genie nicht denjenigen, der vorgegebene Regeln umsetzt, sondern denjenigen, der die Begabung besitzt, selbst Regeln zu setzen.⁴⁸² Der Künstler entspricht für Strauß dem Letzteren, insofern der Künstler vermag, den Regeln der „zerstörenden“ Aufklärung abzusagen und damit das Wertvolle herzustellen. Dagegen gleicht die Masse für Strauß demjenigen, der dem Vorgegebenen, dem herrschenden

⁴⁸¹ Dylewska Agnieszka: Homo mythicus der Postmoderne. Die Reflexion über den Mythos und das Mythische in Botho Strauß' Roman *Vom Aufenthalt*. In: Bogdan Trocha/Pawel Walowski (Hrsg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. Berlin 2013, S. 139-158, hier S. 156.

⁴⁸² Vgl. Gabriele Feulner: Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts. Berlin 2010, S. 13. Feulner erklärt, dass die emphatische Schöpferposition des Künstlers, die aus der Renaissance stammt, durch den Geniekult des 18. Jahrhunderts radikalisiert wurde. Shaftesbury z. B. fasst den Künstler als gottgleichen Schöpfer. Kants Theorie hat dazu beigetragen, „den Wechsel vom Paradigma der Nachahmung hin zum Paradigma der eigengesetzlichen Schöpfung, von der Poetik des Geschmacks zur Genieästhetik“ zu vollziehen. (Vgl. Feulner: Mythos Künstler, S. 13)

Geist der Zerstörung, ohne Reflexion untergeben ist. Diese Masse scheint schier nicht imstande zu sein, etwas Sinnvolles aus ihrem Inneren heraus zu produzieren.

Vor diesem Hintergrund bringt Strauß Folgendes zur Geltung: Der Künstler sagt etwas Sinnvolles, aber nicht die Masse. Damit meint Strauß, dass der Künstler ‚spricht‘, indem er das Unsagbare als das Andere ahnet und ‚es‘ (PP 102) auf ästhetische Weise im Kunstwerk gestaltet; der Künstler erkennt den im Alltag verlorenen Sinn – das Unsagbare – und belebt es im Kunstwerk wieder. Sieht der Mensch nach Platon die Wahrheit allein mit der Seele,⁴⁸³ avanciert Strauß den Künstler zu demjenigen, der mit der Seele, welche das Gedächtnis des Ursprünglichen in sich aufbewahrt, das Wahre ‚sehen‘ kann. Für den Künstler ist das Kunstwerk somit die Erinnerung und der Künstler spricht, indem er das Kunstwerk sprechen lässt. Trotz der Tatsache, dass die Masse über alle Sachen der Welt spricht, sind die alltäglichen Menschen für Strauß paradoxerweise nicht wahrhaft dazu fähig, etwas Wahres bzw. Sinnvolles zu sagen; sie besitzen in sich nämlich kein „Gedächtnis einer Begierde“ (TW 15) nach dem verlorenen, ursprünglichen Sinn, somit kein „Gedächtnis für die Bilder, für eine gewisse Literatur“ (ebd.).

Dies bedeutet für Strauß, dass solche alltäglichen Menschen notwendigerweise von der Erfahrung von Sinn entfernt sind, welche ihnen die Kunst verspricht. Strauß zufolge fände die Masse nicht die Literatur, sondern nur das „Massenkonzentrat der wenigen Sprüche des Heraklit“ (PP 120) wertvoll. Es ist daher für Strauß nicht verwunderlich, dass „[i]n diesem Massenzeitalter“ (AB 70) nur der „massenhafte[] Verzicht auf Kunst“ (ebd.) herrsche. Den Menschen im heutigen Zeitalter fehle nämlich ein wesentliches Verhältnis zur Kunst.⁴⁸⁴ Hier wird daran erinnert, dass Strauß die Seinsweise bzw. die Mitteilungsweise des Kunstwerkes im Grunde für rätselhaft bzw. für esoterisch hält. Es wird dabei angenommen, dass die Wahrheit, welche das Kunstwerk in sich trage, dem Menschen in ihrer absoluten Andersheit – auf mystische Weise bzw. im ‚mythischen‘ Augenblick – offenbart werde. In dieser Hinsicht erfasst Strauß die Wahrheit als Unsagbares. Die Masse begehe jedoch einen großen Irrtum, indem sie selbst das Unsagbare dauernd zum Ausdruck bringe. Der moderne Mensch nimmt mit seiner Neigung für den „Schleier des technischen Scheins“ (AW 49) ständig den geheimnisvollen Schleier des Unsagbaren ab, wie Strauß konstatiert: „Man weiß nicht, wie dumm man ist; wieviel Unaussprechliches man von sich gibt“ (PP 117). Somit unterliegt es für Strauß keinem

⁴⁸³ Platon erläutert, dass die Seele des Menschen die Ideen als Wahres apriorisch angeschaut und der Mensch bei der Geburt das Wissen um die Ideen vergessen habe.

⁴⁸⁴ Vgl. Burkhard Spinnen: *Gegenwartsliteratur: Botho Strauß' »Trilogie des Wiedersehens«*. In: Thomas Althaus/Stefan Matuschek (Hrsg.): *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*. Münster; Hamburg 1994, S. 235-258, hier S. 255.

Zweifel, dass die Kunst sich gegen die Annäherungsversuche dieser ‚dummen‘ Masse sperren müsse. An dieser Stelle muss nochmalig darauf verwiesen werden, dass der Künstler laut Strauß derjenige ist, der nicht „über etwas“ (PP 102) spricht, sondern auf „es“ (ebd.) – das Ursprüngliche bzw. das Unsagbare – hinweist. Dabei erhebt Strauß dieses „es“ zum endgültigen Gegenstand der Kunst. Der Abfall, der aus dem Geist der Massenwelt bzw. der Massenkultur entsteht, entspricht für Strauß offenbar dem Unsinn, welcher in sich kein Gedächtnis für „es“ (ebd.) trägt. Und die Masse, die nur den ‚ursprungsfernen‘ Abfall wertvoll finde, kann nicht umhin ihre Unfähigkeit der Erinnerung zu enthüllen, d. h. die Masse könne den vergessenen Ursinn – das Urgedächtnis für „es“ – nicht in die Erinnerung rufen. Vor diesem Hintergrund behauptet Strauß nachdrücklich, dass „Kunst [...] nicht für alle da [ist]“⁴⁸⁵. Umgekehrt könnte man auch sagen, dass bei Strauß nur der Abfall für alle da ist.

4.1.2 Abfall, blöder Unsinn?: Zum Augenblick der Entstehung des Neuen

Der zeitgenössische Schriftsteller Rainald Goetz, der bei seinem ersten öffentlichen Auftritt, beim Wettbewerb für den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt 1983, den „blöde[n] Sausinn“ (Su 19) provokativerweise ablehnte⁴⁸⁶ und schließlich im Jahr 1999 für den „Abfall für alle“ plädierte, nimmt eine Gegenposition zu Botho Strauß ein. Es ist unverkennbar, dass der Titel von Goetz’ Roman „Abfall für alle“ gegen Strauß’ elitäre Aussage „Kunst ist nicht für alle da“⁴⁸⁷ steht, welche sich aus der Abwehrhaltung gegenüber der ‚sinnlosen‘ Alltagswelt und der ‚dummen‘ Masse speist. Manifestiert Strauß seine Kritik an der totalen Herrschaft der Massenkultur in heutiger Zeit und seine Klage um den Verlust der „grundlegende[n] geistige[n] Form menschlicher Kultur“⁴⁸⁸, des Mythos, besonders im Titel seines Essaybands „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“⁴⁸⁹, lässt sich Goetz’ Motto „Abfall für alle“ als Aufstand gegen die elitäre Orientierung des etablierten Literaturbetriebs, als Absage an die Hochkultur verstehen. Goetz wendet sich mithin von jenem exklusiven Konzept ab, nach dem die ‚hohe‘ Kunst nicht „für alle“ da sei, und darüber hinaus von eben jener Trennung zwischen

⁴⁸⁵ Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, S. 252.

⁴⁸⁶ Beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb erregte Goetz mit der inszenierten Selbstverletzung Aufsehen. Während der Lesung seines Textes *Subito* schnitt er sich mit einer Rasierklinge die Stirn auf und las den Text mit der blutigen Stirn fort.

⁴⁸⁷ Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, S. 252.

⁴⁸⁸ Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur, S. 122.

⁴⁸⁹ Dieser Titel verweist dabei auf Strauß’ Abwertung der ‚ursprungslosen‘ Alltagswelt.

Kunst und Alltag bzw. zwischen Sinn und Unsinn, welche die ‚sinnhafte‘ Kunst vom ‚sinnlosen‘ Alltäglichen, also vom „Abfall“ unterscheidet. Wie im vorigen Kapitel angeführt, bedeutet der Abfall aus dem Blickwinkel des elitären Konzepts von Kunst einfach Nichtkunst. Demnach ist die Kunst etwas, das der Wahrheit, der Schönheit, dem Wissen und dem Sinn nahe steht, wohingegen der Abfall sich auf deren Gegensatz bezieht, nämlich auf die Unwahrheit, die Unschönheit, das Unwissen und den Unsinn. Der Abfall wird dabei mit dem Wertlosen gleichgesetzt, aus dem nichts Wahrhaftes, Schönes und Sinnvolles entstehen kann.

Abfall bedeutet für Goetz jedoch etwas ganz anderes, da er ihn als „Unsinn mit Wahrheitskern“ (Afa 553) versteht. Bei Goetz ist der Abfall nicht bloßer ‚sinnloser‘ Unsinn, d. h. er will das Wahrheitspotenzial des Abfalls nicht außer Acht lassen. Beachtet werden muss dabei, dass Goetz’ Hinwendung zum Abfall und seine Abwendung vom „blöde[n] Sausinn“ (Su 19) nicht darauf abzielt, die Sinnhaftigkeit der Kunst oder die Sinnsuche am Kunstwerk zu leugnen. Goetz empfindet die Kunst bzw. die Literatur wie Strauß als besonderen Ort für die Erfahrung von Sinn, welche sich begrifflich nicht erfassen bzw. ausdrücken lässt. Er meint beispielsweise in *Abfall für alle*: „Die entscheidende Frage, was vor BILDERN passiert, hirnintern, ist absolut ungeklärt. [...] Ich habe noch nie etwas gelesen, was das unmetaphorisch, klar und präzise darstellt, was in einem vorgeht, wenn man da so schaut“ (Afa 410). Goetz stellt heraus, dass die geheimnisvolle Mittelungsweise des Kunstwerkes, welche „fast zeitenthoben [spreche]“ (Afa 684), vor allem der bildenden Kunst sein „größte[s] und schönste[s] Vorbild [im Schreiben]“ (Afa 233) sei. Die Anmerkungen aus *Abfall für alle* wie „Im Trash: Schönheit und Wahrheit“ (Afa 679) oder „In jedes Buch | [...] ein Edelstein eingearbeitet [ist]“ (Afa 491) machen es unwahrscheinlich, dass Goetz unter dem Schlagwort „Abfall für alle“ auf die gründliche Ablehnung des Sinns bzw. der Wahrheit oder Schönheit abzielt. Es muss daher herausgestellt werden, dass sich Goetz auf seine eigene Weise auf das Moment des Sinnvollen richtet, welches nicht zuletzt auch im Abfall enthalten ist. Der wichtigste Punkt besteht für Goetz indes darin, dass das Sinnvolle, das in jedem Text eingearbeitet sei, eigentlich nicht für einige Eliten bestimmt ist – es handelt sich dabei um die Offenheit des Textes – und darum, dass das Sinnvolle nicht allein im Abstrakten oder im Höheren, sondern auch im Realen, sogar im Abfall entstehen kann. Dies heißt für Goetz, dass die Literatur bzw. die Kunst auf jeden Fall ihre Verbindung mit dem konkreten Leben, mit dem Alltäglichen als Erlebtem, nicht verlieren soll.

Aus diesem Blickwinkel integriert Goetz das bisher für sinnlos gehaltene Alltägliche in die Literatur. Er protokolliert insbesondere in *Abfall für alle* im Rahmen eines

Internettagebuches⁴⁹⁰ eine Menge vom ‚unliterarischen‘ Abfall wie z. B. seine flüchtigen Gedanken, Eindrücke und Meinungen über Zeitungen und TV-Shows, alltägliche Sachen und Notizen, Inhalte von Faxsendungen, Telefonaten und Briefen. Zu beachten ist dabei, dass der täglich entstehende Abfall Goetz vor allem als das gilt, was in der Welt ausgesprochen wird. Dies besagt, dass die Bedeutung des Abfalls vorzugsweise im Rahmen einer Überlegung zur Sprache und Wirklichkeit betrachtet werden muss. Goetz’ Integrationsversuch des Abfalls in die Literatur lässt sich also im Grunde als Ausdruck seines Interesses an der Welt verstehen, welche sich laut Goetz dauernd ausspreche.⁴⁹¹ Die Auffassung, dass die Welt dauernd spreche, stützt sich auf Goetz’ Grundidee, dass „[d]ie Sprache [...] auf eine Art eben alles [sei]“ (Afa 121). Hier geht es um das Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit, wie Goetz darüber reflektiert: „[A]lles ist aus Sprache, das die Realität. Und im Geschriebenen ist die Sprache praktisch so egal, daß das Motto heißen könnte: natürlich die Welt, was denn sonst? Sprache ist es ja eh, mehr als genug. Ist doch ganz einfach“ (Afa 208f.). In diesem Zitat vertritt Goetz die Meinung, dass es nichts gebe, was außerhalb der Sprache ist, und die Sprache in dieser Hinsicht die Welt – „das BESTEHEN einer Welt“ (Afa 489) – ausmache. Insofern ist die Sprache für Goetz mit Recht das Einzige, was er als Schriftsteller repräsentieren müsse.⁴⁹²

Dabei ist besonders aufschlussreich, dass der Abfall für Goetz immer mit der Sprache und der Welt, somit mit den Wahrheitsmomenten verbunden ist. In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, dass Goetz erwähnt, dass Wittgensteins Grundgedanke „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ nirgendwo sonst als im Abfall enthalten sei. Goetz expliziert in einem Interview den Titel seines Romans *Abfall für alle*:

Außerdem ist ›Abfall‹ ein schönes Wort, es beginnt mit den ersten beiden Buchstaben des Alphabets; Wittgensteins Satz ›Die Welt ist alles, was der Fall ist‹ ist darin enthalten; das All genauso wie der Müll; und schließlich die Idee, dass der Trash seine eigenen Wahrheitsmomente hat und dass es Spaß machen könnte zu untersuchen, was der tägliche Abfall eines jeden Lebens ist.⁴⁹³

Im Unterschied zu Strauß, der den Abfall lediglich mit der ‚unwahren‘ bzw. ‚unschönen‘ Welt in Verbindung setzt und so das Wahrheitspotenzial des Abfalls abwertet, scheint es, dass die

⁴⁹⁰ Das Projekt *Abfall für alle* wurde am Anfang als Internettagebuch täglich veröffentlicht (4.2.1998-10.1.1999) und ein Jahr später mit dem Untertitel „Roman eines Jahres“ in der Buchform publiziert. Die Form des Tagebuches im Netz ist mit heutigem ‚Bloggen‘ vergleichbar, welches zu damaliger Zeit noch nicht vorhanden war: „Er [d. i. Rainald Goetz] bloggte also, als noch niemand dieses Wort benutzte“ (Poschardt: Einer musste ja die Bücherregale zertrümmern. In: Welt Online vom 08.07.2015. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article143752587>).

⁴⁹¹ Vgl. Afa, S. 289: „Was also bedeutet ein Wort im Moment? | Daß von dieser Frage mitmotorisiert, das Interesse an der Welt, wie sie sich dauernd ausspricht überall, ganz automatisch sinnvoll, fast schon unausweichlich ist“.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 677.

⁴⁹³ Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*. Berlin 2001, S. 135.

Verbindung des Abfalls mit den Begriffen Schönheit und Welt für Goetz nicht mehr atypisch oder regelwidrig ist. Goetz realisiert eine solche Verbindung auch in der oben zitierten Passage, wenn er erklärt, dass im „schöne[n]“ Wort Abfall der Satz „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ stecke, welcher ganz am Anfang in Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) geschrieben steht. Mit dieser These verweist Wittgenstein darauf, dass die Welt nicht die Gesamtheit der Dinge, sondern der Fälle, der Tatsachen, sei.⁴⁹⁴ Die Welt zerfalle demnach in Tatsachen, Tatsachen zerfielen in Sachverhalte und Sachverhalte in Gegenstände; die Gegenstände hingen in Sachverhalten – in den „mögliche[n] Kombinationen von Objekten und Eigenschaften“⁴⁹⁵ – immer zusammen.⁴⁹⁶ Sieht Wittgenstein in seiner frühen Philosophie die Welt nicht als Gesamtheit der Gegenstände, sondern als Gesamtheit der Fälle, ist darin zu erkennen, dass er die Bedeutung der Sprache zuallererst in ihrer Beziehung zur Welt sucht. In diesem Zusammenhang stellt er fest, dass jeder Satz als „Bild der Wirklichkeit“⁴⁹⁷ die Welt logisch abbilde. Dies besagt grundlegend, dass der Zugang zur Welt allein mittels der Sprache möglich ist, die nach Wittgenstein die Gesamtheit der Sätze sei. Bezeichnend ist dabei, dass die Sätze „immer nur mögliche Tatsachen, aber keine Werte, Ethisches, Ästhetisches, eben Höheres ausdrücken [können]“⁴⁹⁸. Der Sinn des Ethischen, Ästhetischen und Höheren liegt gemäß dieser Theorie außerhalb der Welt.⁴⁹⁹ Was das Unsagbare betrifft, schreibt Wittgenstein im *Tractatus*

⁴⁹⁴ Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. In: ders.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M. 2016, S. 7-86, hier S. 11 (§1 u. §1.1). Zum Begriff Fall bzw. Tatsache vgl. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, S. 11 (§2 u. §2.01): „Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten“, „Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen)“.

⁴⁹⁵ Julian Nida-Rümelin/Irina Spiegel/Markus Tiedemann (Hrsg.): *Handbuch Philosophie und Ethik*. Bd.2: *Disziplinen und Themen*. Paderborn 2017, S. 31

⁴⁹⁶ Vgl. zur Erklärung zum Verhältnis zwischen Sachverhalt und Satz Nida-Rümelin/Spiegel/Tiedemann (Hrsg.): *Handbuch Philosophie und Ethik*, S. 31: Der Satz ‚Angela Merkel ist Christdemokratin‘ besteht aus einem Namen und einem Prädikat mit Prädikatsnomen. Die Bedeutung des Namens ist die bezeichnete Person und das Prädikat bezeichnet die Eigenschaft. Der oben erwähnte Satz bezeichnet einen Sachverhalt, dass Angela Merkel die Eigenschaft hat, Mitglied in der CDU zu sein. Dieser Satz ist wahr, denn der oben dargestellte Sachverhalt besteht in der Welt. „Ein Satz hat als sprachliche Bedeutung somit einen Sachverhalt, der bestehen oder aber auch nicht bestehen kann“.

⁴⁹⁷ Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, S. 26 (§4.01 u. §4.021).

⁴⁹⁸ Wolfgang Kienzler: Wittgenstein über Sätze und Bilder: Sagen und Zeigen. In: *Bilder in der Wissenschaft*. VSH-Bulletin. Nr. 3 (August 2015), S. 31-36, hier S. 32. Vgl. dazu auch Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, S. 82 (§6.41 u. §6.42): „Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert - und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. | Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig. | Was es nichtzufällig macht, kann nicht *in* der Welt liegen, denn sonst wäre dies wieder zufällig. | Es muß außerhalb der Welt liegen“, „Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. | Sätze können nichts Höheres ausdrücken“.

⁴⁹⁹ Auch wenn die Sätze des Ethischen, Ästhetischen und Höheren Wittgenstein zufolge unmöglich sind und keine Bedeutung haben können, spricht man im Alltag tatsächlich darüber. Hier stellt sich die Frage, wie die Ausdrücke der Ethik, Ästhetik oder Religion eine Bedeutung haben können. Zum kurzen Überblick über die Schwierigkeiten, die man in der realistischen Bedeutungstheorie des frühen Wittgenstein findet, vgl. Nida-Rümelin/Spiegel/Thiedemann (Hrsg.): *Handbuch Philosophie und Ethik*. Bd. 2, S. 31f.

zum Beschluss: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“⁵⁰⁰.

Damit meint Wittgenstein jedoch nicht, dass ein gewisses Wahrhaftes, welches im Grunde nicht gesagt werden könne,⁵⁰¹ besser ungesagt bleibe. Er will im *Tractatus* eigentlich feststellen, dass die meisten Sätze und Fragen, welche in der Philosophie gesprochen und behandelt werden, nicht sinnlos oder falsch, sondern „unsinnig“ seien.⁵⁰² Dies könnte so ausgelegt werden, dass es unsinnig sei, das Unsagbare zu sagen. Die Frage, wie die Philosophie als „Sprachkritik“⁵⁰³ sowie der Mensch als (sprachlich) denkendes Wesen mit dem Unsagbaren umgehen solle oder könne, wird hier nicht beantwortet werden. Diese Frage beiseite stellend, wird der Blick auf den Abfall gerichtet, in dem der Satz „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ enthalten ist. Der interessante und relevante Punkt dabei ist, dass die Wittgenstein'sche Welt als Gesamtheit der Fälle und die Goetz'sche Welt, die sich dauernd ausspricht, im Wesentlichen eine Welt darstellen, nämlich die Welt, in der alles ‚geschieht‘. Hier rekuriert man weiterhin auf Wittgensteins Überlegung: „In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht; [...] alles Geschehen und So-Sein ist zufällig. | Was es nichtzufällig macht, kann nicht *in* der Welt liegen, denn sonst wäre dies wieder zufällig“⁵⁰⁴. Angenommen, dass sich die oben erwähnten philosophischen Aussagen und Fragen in gewissem Sinne mit dem beschäftigen, „[w]as es nichtzufällig macht“, so richtet Goetz sein Augenmerk unter dem Projekt *Abfall für alle* nicht auf das, „[w]as es nichtzufällig macht“, und auf das Unsagbare, das im Sinne Wittgensteins bestimmt keine Bedeutung „*in* der Welt“ haben könne, sondern auf den „Müll“, der als „das All“ „*in* der Welt“ ist, sowie auf den „atomistische[n] oder auch elementaristische[n]“⁵⁰⁵ Aufbau der Welt, in der alle Elemente „zufällig“ geschehen.

Für Goetz wäre dann der folgende Aspekt gültig: Der sprachliche Abfall bezieht sich auf

⁵⁰⁰ Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, S. 85 (§7).

⁵⁰¹ Hier muss beachtet werden, dass sich ‚ein gewisses Wahrhaftes‘ als Unsagbares von einem ‚wahren‘ Satz unterscheidet. In der Bildtheorie bzw. in der realistischen Bedeutungstheorie hängt die Wahrheitsfrage davon ab, ob der Sachverhalt, den ein Satz hat, mit der Wirklichkeit übereinstimmt oder nicht, d. h. also, ob der Sachverhalt in der Welt besteht oder nicht. Für den späten Wittgenstein liegt die Bedeutung der Sprache vor allem an ihrer Verwendung. Anzumerken ist, dass man auch einen Bezugspunkt zwischen Goetz und dem späten Wittgenstein finden kann, wenn Goetz z. B. in *Abfall für alle* wie folgend schreibt: „Dort, wo gesprochen wird, im vielstimmigen Chor aller alten und gegenwärtigen Praktiken der Benützung der Worte bestimmt sich der sprachliche Sinn. [...] || Was also bedeutet ein Wort im Moment?“ (Afa 289).

⁵⁰² Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, S. 26 (§4.003).

⁵⁰³ Ebd., (§4.0031). Vgl. dazu auch ebd., S. 31 (§4.112): „Der Zweck der Philosophie ist die logische Klärung der Gedanken. | Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit. | Ein philosophisches Werk besteht wesentlich aus Erläuterungen. | Das Resultat der Philosophie sind nicht »philosophische Sätze«, sondern das Klarwerden von Sätzen. | Die Philosophie soll die Gedanken, die sonst, gleichsam, trübe und verschwommen sind, klar machen und scharf abgrenzen“.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 82 (§6.41).

⁵⁰⁵ Ralf Goeres: *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen*, Würzburg 2000, S. 24.

jeden Fall auf den „Fall“, auf „alles Geschehen“ und zwar auf die „Welt“; man könnte sogar sagen, dass die Welt nicht nur die Gesamtheit aller Fälle, sondern auch die Menge aller Abfälle ist, die im Leben eines jeden Individuums nicht als notwendige Konsequenz, sondern als zufälliges Geschehen hergestellt werden. In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass Goetz den *Abfall für alle* als „Skizze des Modells des Atoms eines Ich in der Welt, eines, das in dem Fall Schreiber ist“ (Afa 161), bezeichnet und dass er darin versucht, jede Uhrzeit zu notieren und zu protokollieren, was ihm zu jedem Zeitpunkt ‚geschieht‘. Nicht nur jedes „Ich in der Welt“, sondern auch jeder Abfall „in der Welt“ ist gleichsam ein „Atom“, welches sich als ein Element der Wirklichkeit auf die signifikante Sachlage „das BESTEHEN einer Welt“ (Afa 489) bezieht. Es unterliegt für Goetz keinem Zweifel, dass dieses „BESTEHEN“ nicht auf das Identische bzw. das Unveränderliche, sondern auf das sich immer Bewegende, zu dem unter anderem die Zeit selbst gehört, somit auf das „GESCHEHEN“ (Afa 485) bezogen ist. Goetz streitet mit dem Abfall und versucht, die Bedeutung „d[es] tägliche[n] Abfall[s] eines jeden Lebens“ mit „Spaß“ zu untersuchen, nicht um ins Nichts bzw. in den bloßen Unsinn niederzustürzen, sondern um die „Weiten und Horizonte von Sinnen und Sinnmöglichkeiten“ (Afa 749) zu erweitern. Er ist fest davon überzeugt, dass der sprachliche Abfall in seinem engen Bezug zur Welt „seine eigenen Wahrheitsmomente hat“.

Dabei fällt es nicht schwer, sich vorzustellen, dass die eigenen Wahrheitsmomente des Abfalls als „das All“ sich vom Strauß’schen ursprünglichen Sinn als „alles“ (SCH 37) unterscheiden, welcher als Ursinn irgendwo in der mythischen Welt – außerhalb der (alltäglichen) Welt – unveränderlich bestünde. Goetz will das ‚Alles‘ nicht ausschließlich mit dem Metaphysischen bzw. dem Geistigen verbinden. Er meint, dass die Sprache eben alles sei, und behauptet damit, dass es alles in allem um „das BESTEHEN einer Welt“ (Afa 489) gehe; die sinnvolle Sprache muss bzw. kann für Goetz gar nicht einseitig poetisch, metaphorisch, geistig oder intellektuell sein. Ihm geht es eher um jene Wörter und Sätze, die „in der Welt“⁵⁰⁶ wirklich geäußert werden, d. h. um die „Realität der Sprache“ (Afa 298). Es überrascht daher nicht, dass Goetz die mediale Erzählung sowie die alltägliche Sprache zum größten Teil für den sprachlichen Abfall verantwortlich macht, welche bisher als Gegenpol zur poetischen Sprache abgewertet wurden. Abgesehen davon, dass Goetz die negativen Wirkungen der Massenmedien wohl erkennt, scheint es ihm unleugbar zu sein, dass die Massenmedien „die real anwesende Menge von Sprache“ vermehrt haben:

⁵⁰⁶ Wittgenstein: Tractatus Logico-Philosophicus, S. 82 (§6.41).

Das einzige, was man als Schreiber repräsentiert, ist, was man ist: die Sprache. [...] Und die mediale Erzählung von der Welt, die ununterbrochen überall da ist, hat die real anwesende Menge von Sprache zugleich unendlich exponentialisiert. Was all das heißt, ist, weil es noch so neu ist, nicht klar. Das ist die Lage, völlig offen. (Afa 677)

Goetz nimmt die Kunst, wie bereits dargestellt, als Vorbild für sein literarisches Schreiben und beschreibt, dass die Kunst „die schönste Art [sei], etwas zu sagen“ (Afa 684). Er bringt bemerkenswerterweise die ‚sprechenden‘ Massenmedien mit dem ‚sprechenden‘ Kunstwerk auf gleiche Stufe. „Die Fernseher sind wie Bilder an den Wänden, die sprechenden Bilder des Lebens“ (Afa 848), so schreibt Goetz. Hier geht es weniger um die Absicht, die Differenz zwischen Kunst und Massenmedien aufzuheben, als vielmehr darum, dass sich Goetz davon abwendet, das Potenzial von Fernsehern als Medien bzw. als etwas Sprechendem außer Acht zu lassen. Strauß schließt sich mit seinem Primat der ‚sprechenden‘ Kunst an den Topos des Unsagbaren bzw. der Unsagbarkeit an und evoziert damit immer den Ursinn und das Urbild, welche nicht im Abfall, sondern nur in der Poesie geahnt werden können, wohingegen Goetz für die mediale und alltägliche Sprachpraxis plädiert, welche „die real anwesende Menge von Sprache [...] unendlich exponentialisiert [hat]“, also auch für die Fernseher, die sprechen, als „Bilder des Lebens“, ähnlich wie bei Wittgenstein, der für die Sprache als „Bild der Wirklichkeit“⁵⁰⁷ steht. Der Abfall ist für Goetz dann das bedeutende Material der Literatur, welches nicht mit der Welt als Idee, sondern mit der Welt als Realität eng verbunden ist. Goetz markiert damit einen entscheidenden Unterschied zu Strauß, der das Leben als Wirklichkeit im Grunde mit der niedrigen, ‚sekundären‘ Welt verbindet und die ‚wahre‘ Form des Lebens in der Kunst sucht.

So ist deutlich, dass der Abfall dem Strauß’schen „Unaussprechliche[n]“ (PP 117) gegenübersteht, das als höchster Sinn nicht durch die vulgäre bzw. alltägliche Sprache gesagt werden könne. Strauß richtet sich in diesem Sinne auf das, was über die Sprache hinausgeht. Betont er für die ästhetische Erfahrung von Sinn in einer ‚wahren‘ Welt den momentanen Ausbruch aus der alltäglichen Welt und das damit vollzogene Eintreten in die ‚eigentliche‘ Existenz, ist eine solche Neigung zur Transzendenz für Goetz kein Thema. Goetz erklärt, dass er in *Abfall für alle* „nicht aus den finster geheimnisvollen Tiefen des ganz und gar STUMMEN der Dinge und den menschenfernen freien Höhen der Abstrakta her sprechen w[ill]“ (Afa 67). Es geht also nicht darum, den „STUMMEN“ Sinn ästhetisch zu gestalten oder etwas über die „Tiefen“ und „Höhen“ des Unsagbaren zu sagen. Goetz’ Hinwendung zum

⁵⁰⁷ Ebd., S. 26 (§4.01 u. §4.021).

Abfall zeigt lediglich seinen Wunsch, den Ort des Sinnvollen nicht in einem „menschenfernen“ Text, sondern in einem Text zu suchen, welcher an sich nicht die Idee, sondern die Realität sei. Goetz meint in diesem Kontext:

[D]as Werk ist eben NICHT die Totenmaske der Konzeption, sondern ihre Weltform, ihre Lebendgestalt, ihr Leben. Und das in jeder Hinsicht tausendmal Reichere, Vielgestaltigere, Schönere, als in den kühnsten konzeptionellen Visionen erträumt. Realität eben, nicht Idee. (Afa 164)

In diesem Zusammenhang erweckt *Abfall für alle* genau die schriftstellerische Aufgabe, die Goetz bereits in seinem früheren Text *Subito* (1983) für sich beanspruchte, nämlich „das einfache wahre Abschreiben der Welt“ (Su 19). Für das ‚wahre‘ Abschreiben der Welt visiert Goetz nicht die Sakralisierung der Sprache oder die sprachliche Gestaltung der ‚ursprünglichen‘ Stimme des Seins an, sondern er benötigt ausschließlich die Aufnahme der ‚realen‘ Stimme des Ichs und des Anderen, somit die Öffnung des Ichs zur Welt, welche aus der ‚Vielfalt der Gegenstände und d[er] Unterschiedlichkeit der Stimmen“ (Afa 686) bestehe. So ist die folgende Anmerkung aus *Abfall für alle* besonders bedeutungsvoll: „DIE WELT SPRICHT || ich höre“ (Afa 287).

Für diesen rezeptiven, „empfangenden Vorgang“ (Afa 247) wird von Goetz vor allem gefordert, dass er die beim Schreiben „diskursgesteuerte Folgerichtigkeit [...] immer wieder mal unterbrechen läßt“ (Afa 331). Bei einem Text verstanden als „Abschreiben der Welt“ (Su 19) müsse auch die „Fiktion der Kontinuität“ (Afa 787) „von sachgerechten Sprüngen [...] zerr[issen]“ (Afa 331) werden. Wenn die Wirklichkeit solche „Rißstelle[n]“ (Afa 787) aufweist und das Leben aus „jede[m] isolierte[n] Element von Erleben“ (ebd.) besteht, dient der Abfall – „realitätsgerecht[]“ (Afa 537) – nicht den kohärenten Zusammenhängen, sondern den Fragmenten, nämlich den „Bits and Pieces“ (Afa 114), welche der „Sukzession von vernünftigem Ablauf von Geschehen“ (Afa 787) entzogen sind. In diesem Zusammenhang wird besonders das Wahrheitspotenzial des Abfalls als Splitter angedeutet. Vilém Flusser bietet dabei einen bedeutenden Ansatz,⁵⁰⁸ wenn er erklärt, dass eine völlig neue Existenzform des

⁵⁰⁸ Vor der vorliegenden Arbeit findet man die Verbindungslinie zwischen Vilém Flusser und Goetz' Schreibästhetik des Abfalls im Aufsatz von Hang-Kyun Jeong. Jeong verbindet den Begriff Splitter als Abgefallenes, welchen Flusser erwähnt, mit dem Abfall in Goetz' Text. Damit versucht Jeong, die Bedeutung des Abfalls im Goetz'schen stakkatoartige Schreibverfahren am Beispiel von Flusser zu interpretieren. Vgl. Jeong: Ästhetik des Abfalls, S. 270: „Der Abfall ist etwas Abgefallenes, d. h. Splitter. Flusser weist darauf hin, dass vor fünfundzwanzigtausend Jahren ein großer kultureller Wandel dadurch eingetreten ist, dass man den vom Stein abgefallenen Splitter nimmt und auf den Abfall achtet, statt den Stein für die Herstellung von Gegenständen zu schärfen. ‚Man schaut ab vom Werk und schaut hin zum Abfall‘ (Flusser: Kommunikologie weiter denken, S. 54). Diese verlorene, kolossale Einstellung erfährt seit dem 20. Jahrhundert wieder ein Aufleben. Und dieser Gedanke prägt Goetz' Texte besonders stark. Für Goetz erscheint der Abfall nicht als ein in sich abgeschlossenes, organisches Werk, sondern als ein durch Unterbrechungen und Sprünge

Menschen durch einen plötzlichen technischen Sprung erschien, also dadurch, dass der Mensch seinen Blick von den behauenen Steinen, welche „bisher geachtet worden war[en]“, zu den Splittern, welche „bis dato verachtet wurde[n]“, wendet:

Das Steinschlagen war eine technische Geste, welche Hunderttausende von Jahren lang ausgeführt wurde. Dabei hat sich die Technik (also die menschliche Existenz) verfeinert: Die Steinspitze wurde im Verhältnis zum Steinvolumen immer größer. Genaue Messungen zeigen diesen sich geometrisch beschleunigenden technischen Fortschritt: Nicht nur wurden die Steinspitzen immer größer und schärfer und die behauenen Steine immer handlicher, sondern sie wurden auch immer eleganter. Aber plötzlich trat eine Krise ein, eine technische Revolution, welche uns (falls wir uns in sie einleben) noch heute erschüttert. Mit einem Schlag nämlich warf man den behauenen Stein verächtlich beiseite und griff nach den Splittern, die beim Schlagen abfallen und vorher verächtlich beiseite gelassen wurden. Diese Splitter fügte man wohl in Hölzer und so machte man Speer- und Pfeilspitzen, Messer, Nadeln und Feilen. [...] das Interesse daran ist die qualitative Dimension. Es ist bei diesem Sprung eine völlig neue Existenzform entstanden, mit völlig neuen Erlebnissen, Erkenntnissen und Werten. Und all dies, »weil« auf etwas geachtet wurde, was bis dato verachtet wurde (Splitter), und zugleich etwas anderes verachtet wurde, was bisher geachtet geworden war (behauene Steine).⁵⁰⁹

An dieser Stelle beleuchtet Flusser den „Sprung“, der durch den Paradigmenwechsel vom Werk (behauene Steine) zum Abgefallenen (Splitter) hin verwirklicht worden sei. Sind die Splitter das, was bei der Herstellung eines Werkes ‚abfallen‘, sieht man, dass deren Werte bis dato ungeachtet bzw. negativ bewertet wurden. Man behaut z. B. Stein und stellt die Splitter „verächtlich beiseite“, um etwas Nützliches und Wertvolles zu schaffen. Der Splitter als Abgefallenes ist dabei etwas Unbrauchbares, wie der Abfall im wörtlichen Sinne ebenfalls auf den unbrauchbaren Überrest von etwas verweist.⁵¹⁰ Ein revolutionärer Sprung wird allerdings durch die Beachtung der bisher unbeachteten Potenzialität der Splitter zur Erfüllung gebracht, wie Flusser konstatiert: „[P]lötzlich trat [...] eine [...] Revolution [ein], welche uns [...] noch heute erschüttert. Mit einem Schlag nämlich warf man den behauenen Stein verächtlich beiseite und griff nach den Splittern, die beim Schlagen abfallen und vorher verächtlich beiseite gelassen wurden“.

Das Erscheinen einer völlig neuen Existenzform des Menschen wurde so durch Änderung von Denkmustern – „mit völlig neuen Erlebnissen, Erkenntnissen und Werten“ – ermöglicht, man sieht bei Goetz in ähnlichem Sinne, dass seine Zuwendung zum Abfall entsprechend dem Splitter mit der Absage an die „Konventionalität“⁵¹¹, an die konventionellen Wertvorstellungen, verbunden ist. Dieser Roman wirft also das verächtlich beiseite, was bisher als Wertvolles

gekennzeichneter, offener Text“.

⁵⁰⁹ Flusser: Technik entwerfen, S. 138. Flusser legt in diesem Essay dar, dass der Begriff Technik Synonym mit ‚existieren‘ ist.

⁵¹⁰ Vgl. Duden Online: „Abfall“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Abfall>.

⁵¹¹ Ijoma Mangold/Moritz von Uslar: Wut ist Energie. In: Zeit Online vom 29.11.2012. Nr. 49/2012. URL: <http://www.zeit.de/2012/49/Interview-Rainald-Goetz-Johann-Holtrop>.

geachtet wurde, und greift nach dem, was bis dato als Wertloses verächtlich beiseite gelassen wurde. Goetz macht auf diese Weise das bisher für sinnlos gehaltene Abgefallene zur Literatur. Dabei zeigt sich, dass *Abfall für alle* für den Autor selbst „ein richtig experimenteller [...] Roman“⁵¹² ist. Goetz will ausprobieren, ob dieser experimentelle Text, der von abgefallenen Splittern erfüllt ist, seine eigenen Wahrheitsmomente in sich tragen kann, insofern gilt für Goetz das Schreiben von *Abfall für alle* im eigentlichen Sinne als schriftstellerisches „Existenz-Experiment“⁵¹³. Goetz stellt sich den Künstler vor allem als „Erneuerer“ (Afa 161), als „Agent des Neuen“ (ebd.), vor, ebenso wird es ihm – bei diesem literarischen Experiment *Abfall für alle* – darum gehen, das gesamte Alte ‚neu‘ zu bestimmen und ‚jedes neue Moment‘ (ebd.) im Text zu schaffen.

Dabei wird ersichtlich, dass der Begriff das Neue für Goetz mit den eigenen Wahrheitsmomenten des Abfalls sowie des Textes verflochten ist. Im Allgemeinen verbindet sich die Vorstellung vom Alltäglichen mit der Sinnlosigkeit, vor allem mit dem, „was sich wiederholt, nicht einzigartig ist“⁵¹⁴. Es scheint akzeptabel zu sein, dass man im Alltag mit einer Vielzahl von Altem in Berührung kommt. Versucht Goetz in *Abfall für alle*, „d[en] tägliche[n] Abfall [s]eines [...] Lebens“⁵¹⁵ zu notieren, zielt er damit nicht darauf ab, das Alte bzw. den ‚alten‘ Abfall in der Wiederholung zu reproduzieren. Goetz äußert sich, dass „die WIEDERHOLUNG so wahnsinnig nervt“ (Afa 332); ihm zufolge „[gibt] es Wahrheit in Wiederholung nicht“ (Afa 332f.). Goetz sucht dann beim Mitschreiben von Abfall die Möglichkeit der Erfahrung des sinnvollen Augenblicks, in dem etwas Neues entsteht, wie Goetz ganz am Anfang in *Abfall für alle* mit Nachdruck darstellt: „[I]rgendwas von außen intervenieren lassen – bloß nicht rumsuhlen im Alten“ (Afa 13). Wenn Goetz im Alltag von einer Menge von Abfall umlagert ist,⁵¹⁶ geht es ihm eigentlich darum, den „alten Dreck“ (Afa 686) nur liegen zu lassen und alles immer neu anzufangen.⁵¹⁷ Der „richtige[] Dreck“ (Afa 687), in dem das Neue entstehen kann, muss vor allem mit dem Zeitmodus ‚Gegenwart‘ zu tun haben:

Thomas Meinecke erzählte, er geht Platten kaufen auf Flohmärkten und in Antiquariaten. Ich halte das

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵¹⁴ Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 116.

⁵¹⁵ Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 135.

⁵¹⁶ Vgl. dazu Afa, S. 25: „Freitag, 6.2.98, 1109 Abfall | bekämpfen | überrollt von Abfall | von Abfall überschüttet | vom Abfall verschüttet“.

⁵¹⁷ Goetz fordert, den alten Müll liegen zu lassen und alles neu anzufangen. Vgl. dazu Afa, S. 188: „Ich glaube, daß man dauernd viel Müll schreibt, Sachen, die nicht zu veröffentlichen sind. Aber ich glaube nicht, daß man diesen Müll durch Feilen, durch einzelne Verbesserungen, durch nachträgliche Bearbeitungen zu etwas Richtigem machen kann. [...] Statt den Müll zu befeilen und zu bearbeiten, setzt man wieder neu an. Läßt das Alte liegen. Probiert es noch mal, neu“.

nicht aus, im alten Dreck zu wühlen. Je lauter und gegenwärtiger was ist, desto mehr Leute haben es gehört, desto öffentlicher ist es, desto angenehmer. Die Kollision, die diese Perspektive mit Trash, Prollwelt, Boulevard und richtigem Dreck dauernd erzeugt, ist oft anstrengend und in den intellektuellen Konsequenzen auch idiotisch. Trotzdem sind das Probleme mit Vernunft, für mich, Weltprobleme. (Afa 686f.)

An dieser Stelle zeigt Goetz seine Neigung für das, was noch „lauter und gegenwärtiger“ ist, und wendet sich davon ab, „im alten Dreck zu wühlen“. Für Goetz ist der Abfall von Wichtigkeit, welcher insbesondere zur lauten und gegenwärtigen „Prollwelt“ tendiert. Anzumerken ist dabei, dass die Proll- bzw. die Massenwelt für Goetz mit dem „Geist der Kultur“ (Afa 188), mit der Gegenwart, eng verbunden ist, wie Goetz begeistert bestätigt: „Im Geist der Kultur ist alles Gegenwart, täglich neu veröffentlicht“ (ebd.). Der Abfall als etwas Richtiges muss sich auf jeden Fall auf das Gegenwärtige beziehen. In diesem Sinne äußert sich Goetz: „Mich interessiert ja nur, was jetzt gerade live NEUES passiert“ (Afa 156).

Es wird somit verständlich, dass Goetz den *Abfall für alle* als „Rekonstruktions-Versuch der Gegenwart“ (Afa 263) bezeichnet. Darin versucht er, den gegenwärtigen sprachlichen Abfall, der im Jetzt entsteht und sofort im Jetzt vergeht, möglichst gegenwärtig zu Papier zu bringen. *Abfall für alle* entspricht dann dem „hier live entstehenden“ (Afa 724) Text. Die Frage, die noch nicht beantwortet ist, ist nun, wie die eigenen Wahrheitsmomente des gegenwärtigen Abfalls im Text sowohl auf der Produktion- als auch auf der Rezeptionsebene realisiert werden können, also, wie das Neue im Text, im Abfall, entstehen kann. Die Frage ist, wie der Abfall als Geschriebenes nicht zum bloßen Unsinn, sondern zum „Unsinn mit Wahrheitskern“ (Afa 553) werden kann. Sinnvoll erscheint dabei, dass diese Fragen für Goetz vor allem mit der Frage der Form des Textes verbunden sind. In diesem Zusammenhang fragt sich Goetz, was er eigentlich mit dem ununterbrochen entstehenden Abfall machen könne:⁵¹⁸

Wie scheußlich das Ganze natürlich werden kann, wenn da dauernd auf die Art ins Blau dahergelabert wird. Andererseits geht es ja genau um diese Art von Dreck, absurderweise nochmal andererseits genau um eine FORM dafür. Es gibt ja nichts, was ich nicht sagen würde wollen, was ich denke, finde, tue. Die Frage ist nur, WIE kann es rauskommen, ohne zu nerven. Ohne forciert wahrhaftig zu sein. (Afa 61)

Es stellt sich heraus, dass die Hauptfrage „WIE“, also die „FORM“ des Textes ist. Goetz sucht eine Form, welche dem Text das Wahrheitspotenzial des immer gegenwärtig entstehenden Abfalls ermöglicht, „[o]hne forciert wahrhaftig“ zu sein wollen. Der Text müsse nicht bloß von riesigen Abfällen überfüllt werden, sondern seine eigenen Wahrheitsmomente schaffen, indem er das Neue in sich eindringen lässt.

⁵¹⁸ Vgl. dazu Afa, S. 45: „Abfall ohne Ende“.

Um sich dieser Formfrage anzunähern, wird eine Form in Betracht gezogen, mit welcher man vor allem das Potenzial des Ungeahnten im Text garantieren kann. Dabei lässt sich das Wahrheitspotenzial des gegenwärtigen Abfalls, der als Ausgesprochenes mit der dauernd sprechenden Welt in einem engen Zusammenhang steht, auch in der plötzlichen Struktur der Sprache finden. D. h. man verbindet nun die Kräfte der Plötzlichkeit, vor allem die „eigene »Plötzlichkeits«-Struktur“ (AP 24) der Sprache, von welcher insbesondere die Romantiker begeistert waren, unkonventionellerweise mit dem Abfall. Hier geht es um die Auffassung, dass etwas Sinnvolles und Faszinierendes lieber plötzlich aus dem unbekanntem, „live und neu entsteh[enden]“ (Afa 255) Abfall eintreten könne als aus intentionalen und fertigen – ‚erledigten‘ – Gedanken. Ein revolutionärer Satz geht beispielsweise seltener aus einer im Voraus gut organisierten Rede, sondern aus plötzlich entschlüpfenden Worten hervor.⁵¹⁹ Heinrich von Kleist schreibt in diesem Zusammenhang in seinem Essay *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805-06) eindrucksvoll:

Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüths schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen.⁵²⁰

Hier wendet Kleist seine Aufmerksamkeit dem „Augenblick“ zu, in dem man „den Mund aufmacht“, ohne zu wissen, was er sagen würde. Dabei spricht Kleist „vom intuitiven Charakter jedes Gedankens, der [...] erst im Sprachvollzug zu sich selbst kommt“ (AP 23), wie K. H. Bohrer aufschlussreich kommentiert. Dabei geht es nicht um die referenzielle Sprache, sondern um die selbstbezügliche Sprache, welche „sich bloß um sich selbst kümmert“⁵²¹. In diesem

⁵¹⁹ Die Anekdote des Grafen Mirabeau, welche vor allem Heinrich von Kleist in seinem Essay *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* beschrieb, ist ein bekanntes Beispiel dafür: Nach der Abhebung der letzten monarchistischen Sitzung des Königs fragte ein Zeremonienmeister den Grafen Mirabeau, ob er ein Befehl des Königs vernommen habe. Der König hatte befohlen, den Stände den Sitzungssaal zu verlassen. Zur Frage fing Graf Mirabeau zu antworten an, ›Ja, wir haben des Königs Befehl vernommen‹, aber da wußte er gar nicht, was er sagen würde und was er sagen wollte. Beim Reden fiel ihm plötzlich die revolutionäre Rede ein, ›Wir sind Repräsentanten der Nation. Die Nation gibt Befehle und empfängt keine‹. Und dann konnte er seine Rede weiterführen, ›so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsere Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden‹. Vgl. zur Interpretation der Anekdote des Grafen Mirabeau in Kleists oben erwähnten Essay im Rahmen einer Überlegung über die Bedingung des romantischen Stils AP, S. 22-25. Besonders sinnvoll ist die Anmerkung: „Es gibt gute Gründe anzunehmen, daß Mirabeau beim Ergreifen des Wortes von Anfang an wußte, was er in staatsrechtlicher Konsequenz sagen wollte: [...] Kleist macht hingegen eine Erfindung daraus“ (AP 23). „Kleist hat über die besondere politische Forderung des Grafen Mirabeau hinaus ein Pathos des Experiments, der Antizipation des Neuen entdeckt und beschrieben, das zum Gesetz der modernen Rede überhaupt werden wird“ (AP 25).

⁵²⁰ Heinrich von Kleist: *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Amsterdam; Berlin; Stuttgart 2011, S. 13.

⁵²¹ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München 1978, S. 438.

Zusammenhang äußert sich Novalis vorbildhaft, „daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht, ganz im Gegensatz zu jemand, der etwas Bestimmtes zu sagen schon im Sinne hat!“⁵²². Dabei gilt es zu beachten, dass Goetz feststellt, dass „[m]an [...] die Sprache von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können [müßte]“⁵²³. Es lässt sich vermuten, dass der Abfall für Goetz nicht für die Sprache steht, „die was signalisieren will“ (Afa 77),⁵²⁴ sondern für die Sprache, deren Bedeutung im Grunde erst im Augenblick des Sprechens bestimmt wird. Sind die Romantiker Entdecker der „Pathos der Antizipation des Neuen“ (AP 25) in der Sprache als ‚Ereignis‘, kann man das grundlegende Potenzial des Abfalls auch in einem Augenblick sehen, in welchem ein Wort nicht in der Wiederholung, sondern „im Moment“ (Afa 289) aktualisiert wird und damit das Neue als Ungeahntes entsteht.

In Bezug auf die oben gestellte Formfrage braucht man somit eine Form, welche dem ganzen Text den Eintritt des Ungeahnten – das Ereignis – gewährleistet, welches aus der „„Plötzlichkeits“-Struktur“ (AP 24) der Sprache herausbricht; man braucht einen Text, welcher den freien Raum garantiert, in dem jedes Wort bzw. jeder Satz als Abfall im Augenblick, in der Gegenwart, aktualisiert werden kann, ohne von etwas gefesselt zu werden, was „absichtlich gemacht w[ird]“ (Afa 793). In diesem Hinblick ist besonders bemerkenswert, dass Goetz in *Abfall für alle* die Wirrheit des gegenwärtig entstehenden Abfalls auf der textuellen Ebene nicht beseitigen will. So löst Goetz mit *Abfall für alle* die „Expansion, Teilung, Explosion“ (Afa 114) aus, statt einer „Konzentration“ (ebd.), welche er bei seinen früheren Werken wie *Kontrolliert* (1991) oder *Festung* (1993) verwendete. Dazu lehnt Goetz ab, den Abfall der traditionellen, „vernünftige[n] Regel“ (Afa 322) zu unterwerfen. Er bekennt sich für den ‚wirren‘ Abfall nicht zu einer Form, welche den Text als gut geplantes, organisiertes, abgeschlossenes ‚Werk‘ – als ‚behauener Stein‘ im Sinne Flussers – formuliert, sondern zu einer in gewissem Sinne formlosen Form, welche sich möglichst der konventionellen Förmlichkeit entziehen will. So sieht man in *Abfall für alle*, dass Kausalität, „Kontinuität und Linearität außer Kraft gesetzt

⁵²² Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe. Bd. 2, S. 438.

⁵²³ Goetz: Rave, S. 262.

⁵²⁴ Es ist interessant zu beobachten, dass Goetz beim Kritisieren der Sprache, welche etwas zwanghaft ‚signalisieren‘ will, den Stil von Botho Strauß als Beispiel anführt: „Aber soll man SO die Sprache befragen? Es passiert eben dann, wenn jemand selber eine Sprache verwendet, die was signalisieren will, die so einen leichten Stich ins Ausgefallene, Gewählte, und für mich dann gleich natürlich auch scheußlich Prätentiose hat. Botho Strauß ist ja auch so ein Fall, in den essayistischen Sachen. Wo ich immer denke, der merkt das gar nicht, der hört das gar nicht, wie läppisch gestelzt, oft schief und schlicht und einfach auch ganz schlecht sein Deutsch ist. [...] beim komischen Bocksgesang – allein dieser Titel, er will mir kaum durch die Finger, über die Lippen, während ich hier tippe“ (Afa 77).

[sind]“⁵²⁵ und „die disjunktiven Lücken, Leerräume und Abbrüche [...] Sprünge [und] Fortsetzung [erlauben]“⁵²⁶. In solch einem ungeschliffenen, „nicht genug GEARBEITET[EN]“ (Afa 188f.) Text⁵²⁷ begegnet man erst richtig dem Abfall in Form von ‚Splittern‘, die keinen notwendigen Zusammenhängen, keinem „erzählerischen Firlefanz“ (Afa 18) dienen. Der Autor müsse am besten „knapper, sich öfter unterbrechend, sprunghafter schreiben“ (Afa 312), sodass die Wörter und die Sätze von den planvollen Konzepten, von den gegebenen bzw. vorhandenen Bezügen befreit werden können. Nur unter dieser Bedingung kann das Neue „unversehens“ (Afa 143) entstehen, wie das Wort *neu* (im Griechischen *νέος* und im Lateinischen *novus*) passenderweise „mit *unbekannt, unerwartet, überraschend, unerhört, wunderbar* umschrieben werden [kann]“⁵²⁸. Dieses Neue stellt sich nicht als klar Verstandenes, sondern immer als unklares Neues, als Ereignis, dar, welches ‚immer neu‘ ist.⁵²⁹

Bezeichnend ist dabei, dass sich ein derartiger Text direkt an die Rezeptionsfähigkeit des Lesers wendet. Goetz teilt dem Leser die Aufgabe der eigenständigen Lektüre zu, sodass dem Leser die Rolle eines aktiven Sinnproduzenten zuteilt wird. Als ein Reporter des Magazins *Die Woche* Goetz darum bat, auf einige Fragen zu *Abfall für alle* einzugehen, der damals noch in Form eines Tagebuches im Internet zu finden war, ist Goetz davon überzeugt, dass „in den Fragen [...] eh schon alles gesagt [ist]“ (Afa 759). Er äußert sich folgendermaßen:

Ich glaube, daß auf jede da gestellte Frage irgendwo in Abfall eine Antwort steht. Oder eben genau NICHT. Denn vom allzu Naheliegenden sieht der Text ab, sonst kann er nicht entstehen. [...] Liebst du mich? Die Frage würde ich lieber die Körper beantworten lassen als die Worte. Und die eigentliche Antwort des Tagebuchs auf alle Fragen ist doch sowieso dauernd die: wie siehst DU das denn? (Afa 761)

⁵²⁵ Anna Häusler: *Tote Winkel. Ereignis-Lektüren*. Berlin 2013, S. 53.

⁵²⁶ Häusler: *Tote Winkel*, S. 53.

⁵²⁷ Goetz bejaht die Sachlage, dass seine Werke in gewissem Sinne nicht genug gearbeitet ist. Vgl. dazu Afa, S. 188f.: „Maxim Biller hat mir also immer gesagt, meine Sachen wären nicht genug GEARBEITET. Das will ich ja wohl auch HOFFEN. Daß sie das nicht sind. Man setzt sich ja auch in einen Mercedes rein und fährt los und fühlt sich gut. Und nur der Depp denkt sich: toll verarbeitet“.

⁵²⁸ Michael Sukale: *Nichts Neues über Neues?*. In: Peter Seele (Hrsg.): *Philosophie des Neuen*. Darmstadt 2008, S. 9-37, hier S. 10. Für das Verständnis des Begriffs des Neuen in Antike ist die Annahme beachtenswert, dass die Begriffe *νέος* und *καίνος* für Platon und Aristoteles nebensächlich gebraucht wurden, denn das Immerwährende war für diese Philosophen sicherlich viel bedeutender gewesen (vgl. Sukale: *Nichts Neues über Neues?*, S. 10). Nach Sukale hat sich Platon nicht für das Neue, sondern für das Alte entschieden: „Alles – jedenfalls alles Wesentliche – ist für ihn immer schon gewusst oder wird immer wieder neu gewusst, es gibt nichts wirklich Neues unter oder über der Sonne“ (ebd., S. 12). In diesem Fall geht es bei Platon um den „lineare[n] Fortschritt vom Nicht-Wissen über das Lernen zum Wissen“ (ebd.). „Platon [...] ließ das Werden, die Bewegung und das Verenden im materiellen Teil des Seins zu, aber er hob sie im Wissen wieder auf“ (ebd., S. 15).

⁵²⁹ Für Goetz ist es auch wichtig, dass das Erleben durch das Neue bzw. durch das neue Erleben immer wieder zum Wirren und Tollen werden muss. Vgl. dazu Goetz: *Rave*, S. 255: „Das Erleben, so blindwütig es auftrat, sehnte sich zugleich danach, sich zu verstehen. Und will das schon im selben Moment wieder vergessen, will das Verstehen zerstören, das Verstandene von neuem Erleben wieder zu Unsinn sich erklären lassen, durch Neues, wieder Wirres, Tolles“.

In der oben zitierten Passage erklärt Goetz, dass er in *Abfall für alle* nicht darauf abzielt, etwas „allzu Naheliegendes“, etwas Deutliches und Fixiertes zu sagen. Er findet die „Unverständlichkeit und Undurchschaubarkeit [schön], die nicht absichtlich gemacht werden, sondern durch wirre Verhältnisse entstehen“ (Afa 793), diese sollen seinen Roman *Abfall für alle* durchziehen. Das Geschriebene – die Schrift – bedeutet für Goetz primär das, was ‚tot‘ ist,⁵³⁰ und der Text gewinnt seinen Geist erst dadurch, dass man das Geschriebene neu zu denken versucht, welches sich nicht im logisch Feststehenden, sondern im „Luxus der Unklarheit“ (Afa 410) darstellt. Für das Erleben des glücklichen Augenblicks, in dem man im Geschriebenen „das Neue, Schöne, Großartige“ (Afa 53) entdeckt, wird der Leser aufgefordert, die dynamische Bewegung seiner eigenen Gedanken beim Lesen zu erfahren. Goetz betont: Man muss das Geschriebene „sich vergegenwärtigt haben, durch eigene Lektüre. So sind die Regeln für Literatur. Gegenwärtig, unmittelbar“ (Afa 219). Damit ist der Leser nicht mehr die sogenannte dumme Masse, die nach Strauß weder in ihrem Alltag noch in der Kunst das Sinnvolle erfahren könne, indem sie nur den Abfall wertvoll findet. Goetz zögert nicht, den Abfall mit dem Moment des Sinnvollen zu verbinden und den Leser zum Möglichkeitsraum der Erfahrung des sinnerfüllten, sprunghaften Augenblicks zu berufen, in dem das Neue als Schönes und Wahres entsteht. Es ist für Goetz fraglos, dass der Abfall als „Unsinn mit Wahrheitskern“ (Afa 554) schier „für alle“ da ist.

4.1.3 Pop als offenes Fenster zur Welt: Abfall „UND“ Wahrheit

Wurde im vorigen Kapitel betrachtet, dass sich Goetz von der elitären Abgrenzung der Kunst gegen Abfall und Alltag distanziert und für die eigenen Wahrheitsmomente des Abfalls einsetzt, stellt sich heraus, dass es Goetz um das Schreiben eines Textes geht, welcher für alles und für alle offen ist. Pop, den Goetz zusammen mit dem „Jetzt“ (Afa 748) als „Lichtidee der Gegenwart“ (ebd.), also des Endes der 1990er Jahre bezeichnet, scheint mit Goetz' Versuch untrennbar verknüpft zu sein, die Offenheit sowohl in seinem Text als auch in seinen eigenen Gedanken zu sichern.

Pop, der aus dem englischen Wort *popular* stammt, verweist im allgemeinen Sinne auf die Gesamtheit von Popkultur, Popmusik, Pop Art, Popliteratur usw.⁵³¹ Dieser Begriff, der sich in

⁵³⁰ Vgl. zum Verhältnis zwischen Schrift und Totheit Afa, S. 271.

⁵³¹ Vgl. Duden Online: „Pop“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pop>. Der Begriff Pop beruht

enger Beziehung zum Populären bzw. zur Populärkultur setzen lässt, steht offenbar gegen das elitäre Konzept von Kunst. Insofern die allgemeinen Pop-Phänomene für die Überwindung der Grenze plädieren, lässt sich Pop vor allem in Anlehnung an Leslie A. Fiedlers berühmtes Slogan „Cross the Border – Close the Gap!“ (Überquert die Grenze – schließt den Graben!) beschreiben.⁵³² Der amerikanische Literaturkritiker, der als Erster den Begriff Popliteratur in den literarischen Diskurs einführte, erklärt Ende der 1960er Jahre den Tod des modernen Erzählens und entwickelt seine Vision über die Postmoderne. Fiedler denkt sich, dass „die Stunde des Kunstromans eines Thomas Mann oder Proust [...] geschlagen [habe]“⁵³³, und behauptet, die Grenze zwischen Hoch- und Trivilliteratur zu überwinden.⁵³⁴ Hier handelt es sich um die Schließung der Lücke zwischen Eliten und Masse sowie zwischen Kunst und Alltag, wie Dieter Hoffmann erläutert:

Aus Fiedlers Betrachtung ergibt sich [...] ein utopisches Potenzial für die Literatur. Zum einen wird durch die Integration populärer Genres – Fiedler erwähnt insbesondere Western, Science-Fiction und Pornographie – in die „Zitadellen der Hohen Kunst“ die „Vorstellung von einer Kunst für die ‚Gebildeten‘ und einer Subkunst für die ‚Ungebildeten‘“ und damit der letzte „Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, die nur einer Klassengesellschaft zustünde“, überwunden: [...] Zum anderen ist mit der Orientierung an der ‚popular culture‘ jedoch auch die Hoffnung verbunden, den ‚Graben‘ zwischen Kunst und Leben zu überwinden. Dies entspricht der Forderung der Studentenbewegung, den Anspruch auf ein befreites, erfülltes Leben nicht länger ins Ghetto der Kunst abzurängen, sondern ihn im konkreten Alltag der Menschen einzulösen.⁵³⁵

An dieser Stelle beleuchtet Hoffmann „ein utopisches Potenzial“, welches durch Fiedlers Aufruf zur Überquerung der Grenze im Bereich der Literatur und der Kunst veranschaulicht wurde. Stellt Pop grundlegend die Gerechtigkeit der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen hoher und niederer Kunst, in Frage, wird die Unterscheidung zwischen einer

eigentlich auf seinem Mangel an der genauen Definition. Georg M. Oswald z. B. erklärt, dass der Begriff Pop selbst „nicht definieren lässt und [...] seine ständige Neudefinition wesentlicher Bestandteil seiner selbst ist“ (Oswald: Wann ist Literatur Pop?, S. 29). Jörgen Schäfer bezeichnet den Begriff Pop „als labile kulturelle Formation [...], die sich als ein variierender Verbund aus jeweils ganz spezifischen Pop-Songs, Kleidungsmoden, Filmen, (Selbst-)Inszenierungspraktiken und bisweilen auch subkulturellen Ideologien in wechselnden Filiationen immer wieder von neuem konstituiert“ (Jörgen Schäfer: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): Pop-Literatur. Text+Kritik. Sonderband. München 2003, S. 7-25, hier S. 14).

⁵³² Fiedler trug seinen berühmten Text „Cross the Border – Close the Gap!“ in 1968 zum ersten Mal an der Universität Freiburg vor.

⁵³³ Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner/André Menke: Popliteratur. Eine Einführung. Stuttgart 2015, S. 6.

⁵³⁴ Dabei setzte sich Fiedler mit der jungen Literatur in den USA auseinander, welche der damaligen Populärkultur offen war. Diese neue amerikanische Literatur, die in der Nachfolge der Beat Poets entstanden war, vermittelte Rolf Dieter Brinkmann in den späten 1960er Jahren nach Deutschland (vgl. Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«, S. 27). Brinkmann, der Wegbereiter der Popliteratur in Deutschland, führte unter anderem die Pop-Phänomene, die seit den 1950er Jahren in den USA und in England entstanden, in die deutsche Literatur ein.

⁵³⁵ Hoffmann: Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 2, S. 334.

‚hohen‘ Kunst für die Gebildeten und einer ‚niedrigen‘ Kunst für die Ungebildeten unter dem Motto Pop außer Geltung gesetzt. Pop zerstört die „Zitadellen der Hohen Kunst“, mit der Hoffnung, das bisher als Sinnloses außer Acht Gelassene, unter anderem das Alltägliche als konkretes Leben vom „Ghetto“ der geschlossenen Kunst zu befreien.⁵³⁶ Insofern ist Pop kritisch und subversiv.

Dabei muss auch erkannt werden, dass Pop als Kritisches und Subversives im Grunde affirmativ ist. Dies heißt, dass Pop nicht exklusiv ist, sondern offensteht. Was Goetz an Pop am faszinierendsten findet, ist in diesem Zusammenhang auch der „Aspekt der Inklusion“⁵³⁷. Für Goetz steht die Offenheit des Pop gegen allerlei in sich geschlossene Perspektiven. Wichtig wäre deshalb nicht ein fixierter Gedanke oder eine Idee als Unwiderlegbares, sondern die Aufnahme der Sachlage, dass etwas auch anders sein kann. Hier geht es um die Möglichkeit des Andersseins, somit die offene Beobachtung der Welt, die nicht einstimmig, sondern vielstimmig ist. Goetz plädiert für das Wahrheitspotenzial des alltäglichen Abfalls und wendet sich einem offenen Text zu, welcher vor allem auf der Wirklichkeit beruht, ihm wird klar, dass der Text nicht „das Feststehende“ (Afa 155) mitteilen müsse, sondern das, „was er für die Variable hält“ (ebd.). In diesem Zusammenhang bildet Niklas Luhmann einen festen Bezugspunkt für Goetz’ Konzept von Schreiben und Welt. Was Goetz an Luhmann, seinem Vorbild, hervorragend findet, ist seine offene Sicht, nämlich die Luhmann’sche Welt, in der alles Bestehende – „ALLES“ – anders sein könnte. Goetz vermittelt in *Abfall für alle* seinen Eindruck über Luhmanns Theorie:

Mich ERSCHÜTTERT Luhmanns Totale, immer wieder, und zwar weil ich finde, daß sie selbst so erschüttert ist. Es gibt in Luhmanns Welt nichts selbstverständlich Gegebenes. ALLES könnte auch ANDERS sein. Jedes letzte kleine Detail bebt von der Möglichkeit her, so unwahrscheinlich zu sein, das es auch NICHT sein könnte. Deshalb lese ich in Luhmanns Darstellungen des Bestehenden ein ganz schweres Aufatmen mit, daß die Welt eben NICHT nicht ist, wie es ja viel wahrscheinlicher wäre, sondern eben genau so ist, wie sie ist. (Afa 160)

Goetz zufolge legt Luhmanns Theorie immer Folgendes dar: „Multiperspektivität, Unterschied, andere Ordnung als über Zustimmung“ (Afa 167). „Es gibt in der Welt nichts selbstverständlich Gegebenes“, so hieß es. Luhmanns Konzept der Welt erschüttert Goetz, wenn Goetz in Luhmanns Darstellungen der Welt „ein ganz schweres Aufatmen mit[liest], daß die Welt eben NICHT nicht ist, [...] sondern eben genau so ist, wie sie ist“. Bei der Lektüre von Luhmann liest

⁵³⁶ Hier ist zu ergänzen, dass die bildende Kunst wie Dadaisten und Surrealisten vor der Literatur dem Populären zuwandte und die alltäglichen Gegenstände zum künstlerischen Gegenstand erhob (vgl. Hoffmann: Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 2, S. 333).

⁵³⁷ Stäheli: Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie, S. 325.

Goetz nichts anderes als „das BESTEHEN einer Welt“ (Afa 489), die „Selbstverständlichkeit“ (ebd.) der Welt. Dabei erweckt Luhmann immer den Eindruck, dass die bestehende Welt irgendwie mit „Fremde[m], Viele[m], Widersprechende[m]“ (Afa 389) zu tun habe. Luhmanns Weltsicht ist laut Goetz – ebenso wie der Pop – nicht ‚eigensinnig‘ (vgl. ebd.). Die folgenden vier Wörter stehen bei Goetz also bemerkenswerterweise in Zusammenhang: „Luhmann | Fernsehen | Zeitungen | Licht“ (Afa 787).⁵³⁸

Somit stehen Luhmann und Pop bei Goetz einer ‚erstarrten‘ Weltsicht gegenüber, einer Starrheit, welche Goetz vor allem in der Hegel’schen Welt findet: „Wieder daheim, vom Gang an der Isar mit Luhmann. [...] Kann endlich rausdenken über den Trotz meiner absurd erstarrten Hegel-Erstarrung“ (Afa 455). Halten die Intellektuellen Pop in den meisten Fällen für etwas Unvernünftiges und Unverständliches, wirft Goetz ihnen die Starrheit eines solchen Gedankens vor und fragt sich, was vernünftig und nicht vernünftig sei. Was den Hegel’schen berühmten Satz „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“ betrifft, empfindet Goetz diesen nur als ‚eigensinnig‘. Goetz versucht somit, den starrsinnigen Hegel’schen Satz demonstrativ zu pervertieren. Goetz gibt zu erkennen: Pop ist „als eine Art lebenspraktisches, lebenshilfe-artiges Ding“ (Afa 367) wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig; Pop ist also vernünftig.⁵³⁹ Man hinterfragt damit die Gerechtigkeit der Grenze zwischen Vernünftigem und Unvernünftigem. Goetz problematisiert in diesem Zusammenhang das Dogmatische an der jeweiligen Sinnsuche. Hier muss erkannt werden, dass Goetz nicht das Streben nach dem Sinn oder nach der Wahrheit an sich, sondern das Dogmatische kritisiert, welches in jedem Versuch der Trennung etwa zwischen Sinnvollem und Sinnlosem, zwischen Wahrem und Unwahrem, versteckt ist. Goetz kommentiert in diesem Kontext: „Tag, Punkt, Nacht. Nacht als was ganz Eigenes, Absolutes. Ist ja nicht falsch. Aber das DOGMATISCHE daran ist so falsch“ (Afa 382).

Bemerkenswert ist dabei, dass Goetz im Kontext der Kritik am Dogmatischen seinen Blick vor allem auf die Versessenheit der modernen Menschen auf Klarheit und Einheit richtet. Goetz

⁵³⁸ Solche Aufeinanderfolge von Wörtern findet man nochmalig in *Abfall für alle*: „Luhmann, Zeitungen, Fernsehen, Notizen, Luhmann, Licht“ (Afa 843).

⁵³⁹ Vgl. dazu Afa, S. 367: „Pop [...]. Und zwar, diesmal nicht als ästhetische, nicht als politische Erkenntnis-Kategorie, sondern eher als eine Art lebenspraktisches, lebenshilfe-artiges Ding. Die Überlegung nämlich, daß bestimmte Lebensformen, die man selber nicht versteht und vielleicht sogar ganz furchtbar findet, allein durch ihre Häufigkeit, ihr Verbreitetsein, ihre allgemein wirkende Akzeptanz – eine Art Vernunft-Gütesiegel bekommen würden. [...] Konkretes Beispiel. Warum leben Menschen zusammen in Liebe und machen dabei Kinder? [...] Ich kann es nicht verstehen. [...] Aber es ist letztlich natürlich viel interessanter, danach zu fragen und suchen, welche Argumente dieser allgemein verbreiteten Lebenspraxis zu entnehmen wären, rein argumentativ, ganz abstrakt, die den eigenen Einwänden entgegenstehen. Das wäre sozusagen der ewige Hegel-Pop der Rechtsphilosophie: »und was wirklich ist, das ist vernünftig«“.

setzt an dieser Stelle nochmalig Kritik am Hegel'schen Gedankengang:

Schließlich gibt es eine dämmerfreie Rationalitäts-Rekonstruktion des ursprünglich realen Dämmers. Genau dasselbe, nur erkannt. Dann kann der Diskurs ablassen von diesem Gegenstand, sich von einem nächsten Dunkel oder Dämmer faszinieren lassen, den zu übersetzen anfangen in sein Rationale. Zeit der Krise. Wobei ich mir merken wollte, aus der Evolutionstheorie, daß man ohne starrsinnige Optimismusvorstellungen, die jeweils offene Finalität dieser Prozesse realitätsgerechter sehen kann, nicht so hegelisch dogmatisch fortschrittsversessen. (Afa 537)

In der oben zitierten Passage kritisiert Goetz die Rationalität, die den Dämmer „durch Klarheit“ (ebd.) „dämmerfrei“ macht. Dabei ist der Bezugspunkt vor allem Foucault, wenn Goetz den rationalen bzw. analytischen Rekonstruktionsprozess mit dem Begriff Diskurs verbindet. Verweist das Wort Diskurs in der Sprachwissenschaft auf die „Gesamtheit der von einem Sprachteilhaber tatsächlich realisierten sprachlichen Äußerungen“⁵⁴⁰, meint Foucault mit dem Diskursbegriff noch mehr, indem er bei seiner Diskursanalyse von der Macht spricht, die „den Diskurs bändigen, verknappen, kontrollieren und organisieren [will]“⁵⁴¹. Der „Ausschluß, das Verbot, die Tabuisierung von Themen, [...], die Entmündigung der Wahnsinnigen, die Grenzziehung zwischen wahr und falsch“⁵⁴² sind eine Reihe von Praktiken der Diskurskontrolle. Daraus lässt sich erkennen, dass die Regeln des Diskurses definieren, was sagbar ist und was nicht gesagt werden soll. Davon ausgehend verbindet Goetz die Regeln des Diskurses in heutiger Zeit vor allem mit dem, was den „Dämmer der unklar gemischte[n] Verhältnisse“ (Afa 537) zerstört und das Dunkel bzw. den Dämmer ins Rationale, ins Helle, übersetzt. Das Problem ist damit „das (aufklärerische) Phantasma von Logik, Klarheit und Wahrheit“⁵⁴³. Man sieht, dass Goetz das Wort „hegelisch“ in negativer Weise neben den Wörtern „dogmatisch“ und „fortschrittsversessen“ stellt und von der „Wahrheit aus dem Geist der Identität“⁵⁴⁴ abweicht, nämlich von der Hegel'schen Dialektik, in der das Nichtidentische bzw. das Gegensätzliche im gesamten Prozess der Selbstverwirklichung der Vernunft

⁵⁴⁰ Duden Online: „Diskurs“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Diskurs>.

⁵⁴¹ Hinrich Fink-Eitel: Foucault zur Einführung. Hamburg 2000, S. 65.

⁵⁴² Fink-Eitel: Foucault zur Einführung, S. 65.

⁵⁴³ Schößler: Augen-Blicke, S. 82. Vgl. zum Begriff Diskurs bei Foucault im Zusammenhang mit Goetz' Sprachkonzept ebd.: „Sprache gilt Goetz als in Machtdiskursen organisiertes System, das [...] über das, was als Normalität und was als Wahnsinn zu bezeichnen ist. Die einzelnen sprachlichen Akte sind unabdingbar auf diese Diskurse bezogen, finden ausschließlich innerhalb dieser Organisationsformen statt. Es gibt mithin keinen Ort jenseits der Sprache und der Macht, die sich vornehmlich durch das („aufklärerische“) Phantasma von Logik, Klarheit und Wahrheit auszeichnet [...]“. Franziska Schößler behandelt vor allem Goetz' *Festung*, in der die Trilogie *Festung* als einer der fünf Bände beinhaltet ist. Sie erklärt, dass die „Festung selbst [...] die des Logos, der Wahrheit [ist]“ (ebd., vgl. auch ebd., S. 87f.). Hier wird der Erinnerungsdiskurs in *Festung* vorwiegend in Beziehung zu Goetz' Sprachkonzept diskutiert, welches mit der fragmentierten, musikalischen und körperlichen Sprache in enge Verbindung gesetzt wird. Dabei wird Goetz' Aufnahme der Kritik Adornos an Hegels Philosophie der Identität beleuchtet. Vgl. dazu ebd., S. 81-103.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 88.

letztendlich aufgehoben wird. Goetz' Äußerung „Genau dasselbe, nur erkannt“ kann in diesem Kontext gelesen werden. Sodann sieht Goetz in der Hegel'schen Welt der Identität die „Zeit der Krise“. Klarheit und Wirrheit, Ordnung und Unordnung, Sinn und Unsinn, dies alles koexistiert. Solch eine Vorstellung scheint Goetz noch „realitätsgerechter“ zu sein als die Vorstellung, dass die Welt in ihrer Geschlossenheit endgültig vernünftig und einheitlich sei.

Dabei erscheint es sinnvoll, dass Goetz Pop – im Unterschied zum Hegel'schen dogmatischen Gedankengang – als „Weltfenster“ (Afa 355) gilt, welches „so groß“ und „so offen“ (ebd.) ist. Goetz' Kommentar zur Ausstellung von Werken der Young-British-Artist ‚Sensation‘, die in London im Jahr 1997 stattfand, lässt erkennen, dass Goetz vor allem die offene Mitteilungsform dieses englischen Pop faszinierend und einzigartig findet:

Thomas Wagner schreibt in der Faz über die Sensation-Ausstellung. Mit Betonung der kaputten Seite dieses neueren englischen Pop. DAS PERVERTIERTE PARADIES. Stimmt, das ist wirklich das speziell Tolle der Young-British-Artist-Kunst, daß sie desillusioniert, hedonistisch und zugleich politisch ist, dabei ohne Didaktik, ohne dogmatischen Durchblick, positionell irgendwie WIRR. Das empfindet man als realistisch. Sensationell eben UND kaputt, grell UND verrottet, asozial UND undsoweiter, kunstgerecht UND rotzig. (Afa 681f.)

Angenommen, dass es Goetz grundlegend um die Aufnahme der Welt, somit um die „Kollisionen mit den Ichen“ (Afa 234) geht, „die man, wenn man das Fenster zur Welt öffnet, heranläßt“ (ebd.), zeigt sich Pop als ansprechendes Werkzeug für das Verstehen bzw. die Beobachtung der Welt, welche für Goetz „irgendwie WIRR“ ist. Hier gilt die These: „Die Welt soll nicht als Einheit verstanden, sondern in ihrer Widersprüchlichkeit registriert werden“⁵⁴⁵. Pop als offenes Fenster zur Welt bekämpft einen „dogmatischen Durchblick“. Goetz betont an der zitierten Textstelle das großgeschriebene Wort „UND“, dieses „UND“ impliziert den inneren Geist bzw. das Prinzip des Pop: „Dauernd müssen d[ie] widersprüchlichen Dinge eben gleichzeitig stattfinden, ablaufen, ohne sich gegenseitig zu neutralisieren: [...] Wille zum Dreck, zu Boden und unten, und Freude am Flug, [...] an der vor und unter ihr der Erkenntnis sich darstellenden Welt“ (Afa 802). An dieser Stelle kombiniert Goetz die gegensätzlichen Begriffe miteinander: Er verbindet den „Wille[n] zum Dreck und Boden“, der offenbar die Zuwendung zum Sinnlosen und Alltäglichen andeutet, paradoxerweise mit der „Freude am Flug“ und mit der „Erkenntnis“. Hier geht es um das gleichzeitige Stattfinden des Widersprüchlichen, somit um das Aufnehmen, statt um das Aufheben bzw. das Beseitigen. Goetz' Fokus richtet sich auf die Idee ‚Literatur „UND“ Alltag‘, statt zwischen Literatur bzw. Kunst und Alltag eine

⁵⁴⁵ Martin Buchwaldt: Ästhetische Radikalisierung. Theorie und Lektüre deutschsprachiger Theatertexte der achtziger Jahre. Frankfurt/M. 2007, S. 32.

dogmatische Grenze zu ziehen. So ordnet Goetz das bisher für sinnlos gehaltene Alltägliche in den Sinnbereich der Literatur ein. Das Konzept ‚Abfall ‚UND“ Wahrheit‘ ist für Goetz nicht mehr Unsinn, wie er aufschlussreich proklamiert: „Im Trash: Schönheit und Wahrheit“ (Afa 679).⁵⁴⁶

Goetz' Interesse an Pop manifestiert sich schon in seinem Debüttext *Subito* (1983). Darin kritisiert Goetz vor allem die von der etablierten Literatur verteidigten Werte, die nur ein ‚totes‘ Konzept von Welt herstellen. Es stellt sich heraus, dass Goetz Pop vor allem der Situation „Die Welt ist tot“ entgegengesetzt:

[W]eil ich so Maßloses von den Göttern gefordert habe, muß ich zur Strafe als Todlahmer im Bett liegen [...]. [...] Ich liege ruhig. Ich muß schlafen. Kein Schlaf kommt. [...] Ich werde Buße tun. Meine Augen sind ausgestochene rote blutige Löcher. Ich kann nichts sehen. Ich kann nicht denken. Die Welt ist tot. [...] Da fällt das Hirn heraus. Ihr Könnts mein Hirn haben. Ich schneide ein Loch in meinen Kopf, in die Stirne schneide ich das Loch. Mit meinem Blut soll mir mein Hirn auslaufen. Ich brauche kein Hirn nicht mehr, weil es eine solche Folter ist in meinem Kopf. Ihr folters mich, ihr Schweine, derweil ich doch bloß eines wissen möchte, wo oben, wo unten ist und wie das Scheißleben geht. Wie geht das Scheißleben? Wenn es mir keiner sagt, dann muß ich es eben tun, das Schreien [...]. Und ich schreie nichts Künstliches daher, sondern echte Schreie, die mir blutig bluten. Aber noch in meiner schwächsten Schwäche bin ich soo stark. Denn ein letztes Gehirnzellenlein in meinem Kopf weiß: Ich werde die Augen wieder öffnen. Ich werde die Welt wieder sehen. Ein Gieriger wird schauen. Durch die weit offenen Einfallslöcher wird das Draußen wieder in mich stürzen, ja! [...] Wir brauchen keine Kulturverteidigung. Lieber geil angreifen, kühn totalitär roh kämpferisch und lustig, so muß geschrieben werden, so wie der heftig denkende Mensch lebt. Ich brauche keinen Frieden, weil ich habe den Krieg in mir. Am wenigsten brauche ich die Natur. Ich wohne doch in der Stadt, die wo eh viel schöner ist. Schaut euch lieber das Fernsehen an. Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmal Pop. [...] Nichts ist schlimm, nur die Dummheit und die Langweile müssen noch vernichtet werden. So übernehmen wir die Weltherrschaft. Denn alles alles alles geht uns an. Und jetzt, los ihr Ärsche, ab ins Subito! (Su 19ff.)

In der oben zitierten Passage übt Goetz Kritik unter anderem an den Ideen „Natur“ und „Frieden“, welche jeweils zur ‚reinen‘ und ‚engagierten‘ Literatur auffordern.⁵⁴⁷ Demgegenüber ‚schreit‘ der Erzähler mit seinem blutigen „Blut“: „Ich brauche keinen Frieden, weil ich habe den Krieg in mir. Am wenigsten brauche ich die Natur. Ich wohne doch in der Stadt, die wo eh viel schöner ist“. Für den Erzähler sind „Frieden“ und „Natur“ bloße abstrakte Ideen, die vom konkreten Leben entfernt sind. Soll der Erzähler als Strafe von Göttern im Bett „ruhig“ – in der ‚ruhigen‘ Welt der Ideen – liegen, ist die Welt für ihn „tot“. Um die Welt wieder

⁵⁴⁶ Beachtet werden muss hier auch, dass Pop für Goetz nicht nur auf die offene Denkweise, sondern auch die Praxis im Leben bezogen wird. Der Roman *Abfall für alle* ist also Schreiben-Praxis, wie Goetz darin das großgeschriebene Wort „PRAXIS“ wiederholt hinzufügt und betont.

⁵⁴⁷ Martin Buchwaldt zufolge versucht die engagierte Literatur „im Wissen um die eigene Humanität und in der Selbstgewissheit der Richtigkeit eigenen Handelns stets nur moralische[n]“ (Buchwaldt: *Ästhetische Radikalisierung*, S. 31) „Big Sinn“ herzustellen. Buchwaldt liest Goetz' Verabschiedung von „Big Sinn“ in doppelter Hinsicht, also als „Absage an das durch Heinrich Böll und Günter Grass repräsentierte“ (ebd.) Literaturkonzept und als „grundsätzliche Problematisierung des Verhältnis Text und Wirklichkeit sowie deren jeweiliger Konstituierung“ (ebd., S. 32).

zu beleben, um „die Welt wieder [zu] sehen“, um seine „Augen wieder [zu] öffnen“, braucht der Erzähler „nichts Künstliches“, sondern „echte Schreie“, welche aus ihm, aus seinem ganzen Körper, herausbrechen. Durch die Schreie kann das „Draußen“ – die Welt – wieder ins Innere des Erzählers stürzen.

Am Ende der Passage verbindet der Autor „echte Schreie“ mit dem Begriff Pop: „Wir brauchen noch mehr [...] Pop und nochmal Pop“. Es scheint, dass Pop für Goetz keinesfalls „Dummheit“,⁵⁴⁸ sondern das ist, was ihn „heftig denkend[]“ und „lustig“ macht, während die Hochliteratur für ihn immer auf die „Langweile“ bezogen ist. Goetz entzieht der elitären Ansicht den Boden, dass Pop bzw. das Populäre geistlos und ohne Reflexion sei und die Literatur bzw. die Kunst hingegen viel Geist und Sinnvolles in sich trage. Goetz postuliert dann unkonventioneller- und bemerkenswerterweise, dass „[e]in Gieriger [...] schauen [wird]“. Auffällig ist, dass Goetz hier dem „Gierige[n]“ insbesondere die Fähigkeit des ‚Schauens‘ zuschreibt. Das Schauen aus dem oben zitierten Satz deutet die Augen-Öffnung zur Welt an. Man findet den Ursprung der Metapher des Sehens schon in der ontologischen Erkenntnistheorie Platons, der behauptet, dass allein die Seele die Wahrheit sehen könne. Mit seiner Vorliebe für das Höhere, also für die Seele und die Vernunft im Gegensatz zum Körper und den leiblichen Sinnen setzt der antike Philosoph das Schauen – die ‚wahre‘ Erkenntnis – vorzugsweise mit der geistigen Fähigkeit des Menschen, nämlich mit dem Denken in Verbindung. Ein „Gieriger“ müsste sich in dieser Formel im niedrigsten Zustand befinden. Pop fordert allerdings den „Gierige[n]“ auf, jene konventionellen Wertvorstellungen anzugreifen und die Welt recht wahrhaft anzuschauen; für das Erkennen der Welt braucht er seine „Hirn“ nicht mehr.

Goetz macht sich selbst anheischig, ein „Gieriger“ – ein Anhänger des Pop – zu werden; Goetz schnitt sich also während der Lesung des Textes *Subito* beim Bachmann-Wettbewerb mit einer Rasierklinge in die Stirn, wie der Erzähler in *Subito* sich ein „[Loch] in die Stirne

⁵⁴⁸ Auf der anderen Seite begreift Goetz die Dummheit als etwas Positives, wenn die Intellektuellen Pop oder Raven als Dummheit vorzuwerfen versuchen. Bezeichnen die Intellektuellen Pop als Dummheit, meinen sie damit nur, so Goetz, ‚Ich verstehe das nicht‘. Da findet Goetz diese Unverständlichkeit des Pop, also deren Wirrheit faszinierend. So übt Goetz Kritik an den Intellektuellen, ihrer ‚langweiligen‘, ‚stumpfen‘ Intelligenz. Vgl. dazu Goetz: *Celebration*, S. 71: „a) ein solcher ›doof‹-Vorwurf kommt eigentlich nur aus der allerarmseligsten Ecke von Frischst-Intelligenz-Intelligenten, Intelligenz-Neureichen sozusagen. [...] b) ›doof‹ als Vorwurf heißt doch in echt: verstehe ich nicht. Insofern finde ich den doof-Vorwurf immer einen Ehrentitel. Er besagt, daß eine Sache (wie etwas das Raven) so wirr, vital, ungeordnet, irritierend und immer noch neu ist, daß sie einer Sicht von außen aus als nicht verständliches erscheint. c) ›doofe‹ Sachen sind insofern für mich eher faszinierend als etwa intelligente. [...] nichts ist langweiliger, stumpfer und verblödeter als der penetrante Nervensägen- und Musik- ›Forcher‹-Dreck, der sich selbst als ›Intelligent‹ (-Techno) einstuft“.

schneide[t]“. Nun fragt man sich, was von einem „Gierige[n]“ denn begehrt wird. Er begehrt, zu wissen, „wo oben, wo unten ist und wie das Scheißebeleben geht“. Hier tritt die Auffassung zutage, dass nicht derjenige, welcher auf das „[O]ben“ „ruhig“ – „langweilig[], stumpf[] und verblödet[]“⁵⁴⁹ – versessen ist, sondern derjenige, welcher die Unterscheidung zwischen oben und unten „kämpferisch“ in Frage stellt und sich zur Vielstimmigkeit der bestehenden Welt öffnet, schließlich die Welt anschaut, also erkennt. Der Gierige begehrt daher das „Lauschen“ (Afa 91), das „Gehör“ (ebd.) – das Hören der ‚realen‘ „Worte“ (ebd.) und der Stimmen der Welt – für das Wissen, für das ‚Schauen‘ der Welt. Pop ist dabei ein poetologisches Manifest, welches dem Autor eine schwere, aber notwendige Arbeit aufgibt, die Welt einfach und wahrhaft abzuschreiben:

Gehe weg, du blöder Sausinn, ich will von dir Dummen Langweiligen nie nichts wissen. Wir müssen etwas Wichtigeres tun. Wir müssen ihn kurz und klein zusammenschlagen, den Sausinn, damit wir die notwendige Arbeit tun können. Die ist was viel was Schwereres, die notwendige Arbeit ist: die Wahrheit schreiben von allem, die keinen Big Sinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt. (Su 19)

Der Imperativ „Gehe weg, du blöder Sausinn“ ist mit dem poetologischen Imperativ des Pop ‚Schreib die Welt wahrhaft ab‘ vergleichbar, welcher vom Autor selbst als dem „Gierige[n]“ umgesetzt werden muss. Goetz meint, dass die hohe Literatur bisher die Welt nur ‚tot‘ gemacht hat, indem sie das Alltägliche, das Leben, dogmatischerweise als Sekundäres, als ‚sinnlosen‘ Abfall, ansieht und den Verlust des Sinns und das Verschwinden der ‚wahren‘ Welt bejammert. Seine Antwort darauf ist, dass die notwendige Arbeit nicht mehr im Schreiben einer ‚wahren‘ Welt, sondern im ‚wahren‘ Abschreiben der Welt zu sehen ist. Pop bedeutet demnach für Goetz die Befreiung von der ‚toten‘ Konzeption der Welt: Pop ist so wie das „Licht“ (Afa 787, 843) für das „absolut Säkulare, endlich ganz Menschliche“ (Afa 485).

⁵⁴⁹ Goetz: Celebration, S. 71.

4.2 Schreiben als Rekonstruktionsversuch der Gegenwart: *Abfall für alle* (1999)

4.2.1 Poetik des Jetzt: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“

4.2.1.1 Tagebuch-Schreiben: Integration der alltäglichen Zeit, Sprache und der Wirklichkeit in die Literatur

„Los gehts. Mittwoch, 4.2.98, Sonntag, Berlin. Anruf von Herrn Häberlen. Ich soll jetzt mal mit Texten rüberkommen“ (Afa 13). So fängt die tagebuchartige Prosa *Abfall für alle* an, die Goetz als „Roman eines Jahres“ bezeichnet. Der Roman *Abfall für alle*, der zum fünfbandigen Werkzyklus *Heute Morgen* (1998-2000)⁵⁵⁰ gehört, beruht auf dem Internettagebuch, das Goetz „ohne Anbindung an Verlag und Buchmarkt“⁵⁵¹ unter der Domain www.rainaldgoetz.de im Zeitraum vom 4.2.1998 bis zum 10.1.1999 veröffentlichte;⁵⁵² die Buchfassung ist die ergänzte und modifizierte Version der Internetfassung.⁵⁵³

Die „Netzgeschichte“ (Afa 724) *Abfall für alle* ist mit einem heutigen Blog vergleichbar, dessen Begriff zur damaligen Zeit noch nicht gebräuchlich war. Goetz beschreibt auf der Webseite seinen normalen Alltag, indem er mit exakter Zeitangabe seine Gedanken, Meinungen, Eindrücke, Beobachtungen und Gefühle detailliert notiert. Er versucht dabei alles schriftlich darzustellen, was im Alltag geschieht, z. B., was er einkauft, wen er trifft, was er macht und worüber er mit allen „Sprechern“⁵⁵⁴ redet. Goetz protokolliert und kommentiert Fernsehen, Zeitungen, Radio, Telefonate, Faxsendungen, Briefe und sogar Einkaufszettel. Goetz erklärt, es

⁵⁵⁰ *Heute Morgen* besteht aus folgenden Bänden: die Erzählung *Rave* (1998), das Stück *Jeff Koons* (1999), Texte und Bilder zur Nacht *Celebration* (1999), der Roman *Abfall für alle* (1999) und die Erzählung *Dekonspiratione* (2000). Das Motto „Heute Morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe“, welches sich am Anfang aller Bände findet, bezieht sich „auf einen ‚running gag‘, den der Fernsehmoderator Harald Schmidt [in] seiner abendlichen Show im Jahre 1998 eine Zeitlang machte“ (Seiler: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«, S. 292). Das Konvolut *Heute Morgen* gewinnt seine Bedeutung vor allem als Kombination der verschiedenartigen Bücher „unter dem einen Hauptnenner Gegenwart“ (Afa 654).

⁵⁵¹ Vgl. Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin; Boston 2014, S. 195.

⁵⁵² Aufgrund des Erscheinens des Buches *Abfall für alle* bei Suhrkamp ist die Webseite www.rainaldgoetz.de nicht mehr verfügbar.

⁵⁵³ Vgl. Lutz Hagedstedt: Vom Material zum Tagebuch. Zwei Zeitmischschriften, „1989“ und „Abfall für alle“, von Rainald Goetz. In: literaturkritik.de. Ausgabe Nr. 7 (Juli 2004), URL: <https://literaturkritik.de/id/7263>. Der Roman *Abfall für alle* erschien ein Dreivierteljahr nach dem letzten Eintrag. Zur inhaltlichen Modifikation der Internetfassung für die Buchfassung *Abfall für alle*: „[D]ie inhaltlichen Varianten bestehen in Kürzungen und ‚Entschärfungen‘, wohl aus persönlichkeitsrechtlichen Gründen vorgenommen. Kleines Beispiel: „Burda, der Depp von München, steht am Fenster“, heißt es in der Internet-Fassung (Index 272), „Burda steht am Fenster“ in der Buch-Fassung (sub 5. 5. 1998)“ (Hagedstedt: Vom Material zum Tagebuch).

⁵⁵⁴ Goetz: *Abfall für alle*, Klappentext.

gebe nichts, was er nicht sagen wollen würde;⁵⁵⁵ somit verkörpert *Abfall für alle* Goetz' Grundidee „ALLES IST TEXT“⁵⁵⁶. Diese „Netzgeschichte“ entspricht damit dem allgemeinen Charakter des Tagebuches, wonach das schreibende Ich in inhaltlicher und formaler Offenheit tatsächlich alles aufschreiben darf, ob es nun Kassenzettel, Listen, Tabellen, Notizen oder Gespräche sind.⁵⁵⁷

Unverkennbar ist, dass Goetz durch diesen vom täglichen ‚Abfall‘ durchzogenen Text zuallererst seinen Literaturbegriff zu realisieren versucht, nach dem das literarische Schreiben nicht „die Verbindung [...] zu seinen lebensalltäglichen Wurzeln“ (Afa 321) verlieren darf. Dieser Gedanke stimmt offensichtlich mit dem Lebenskonzept von Goetz überein, der in *Abfall für alle* erklärt: „Mein Lebensideal ist so völlig klar, und zwar wirklich ewig schon, und es ist megasimpel: alles für den Text, aus der richtigen Verbindung von Leben und Arbeit heraus“ (Afa 465). Hier wird angedeutet, dass die Textproduktion bzw. das Schreiben für Goetz das Ziel des Lebens ist und dass das Ideal in diesem Fall „die Gleichstellung von Leben und Text“⁵⁵⁸ ist. Ein solcher Wunsch nach der ‚richtigen‘ Verbindung von Literatur und Leben weckt zweifellos Assoziationen an R. D. Brinkmann, der postulierte, dass sich die Literatur nicht mit „überanstrengter Reflexion“⁵⁵⁹, sondern mit „aktuelle[n] Gegenstände[n]“⁵⁶⁰, mit konkreten Augenblicken des Alltags, befassen solle.⁵⁶¹ Lutz Hagedstedt hält über Goetz' literarisches Projekt fest: „*Abfall für alle* demonstriert, wie Realität in und durch Literatur erzeugt wird und wie Literatur ‚aus Realität‘ entsteht“⁵⁶².

Goetz beschreibt in *Abfall für alle* „das echt Gelebte“ (Afa 322), das „Leben eines

⁵⁵⁵ Vgl. Afa, S. 61.

⁵⁵⁶ Goetz: *Abfall für alle*, Klappentext.

⁵⁵⁷ Vgl. Siegel: *Remains of the Day*, S. 239: „The Diary is at once strictly formal (the necessary dating of entries) and absolutely formless (because anything can be found within the dated entry, from laundry lists to stories)“. Kann das Genre ‚Tagebuch‘ häufigst durch ‚eine formlose Form‘ charakterisiert werden, bezieht sich die formale Bedingung des Tagebuches auf die Zeit, auf die Eingabe des Datums. Das schreibende Ich kann also im Tagebuch innerhalb der Grenze des angegebenen Datums fast alles schreiben.

⁵⁵⁸ Schäfer/Siegel: *The Intellectual and the Popular*, S. 198: „the equation of life and text“.

⁵⁵⁹ Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten*. In: ders.: *Der Film in Worten*. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974. Reinbek 1982, S. 223-247, hier S. 229.

⁵⁶⁰ Brinkmann: *Der Film in Worten*, S. 246.

⁵⁶¹ Erwähnenswert ist, dass Brinkmann das Gedicht als treffendste Form darstellt, mit welcher man die sich in einem Augenblick zeigende Empfindlichkeit erfassen könne: „Ich denke, daß das Gedicht die geeignetste Form ist, spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten“ (Brinkmann: *Notiz*. In: ders.: *Standphotos*. Gedichte 1962-1970. Reinbek 1980, S. 185-187, hier S. 185). Dieses Motiv der Momentaufnahme, d. h. des Snapshots, findet sich auch bei Goetz, der in *Abfall für alle* durch das Notieren des Abfalls die Gegenwart – das Jetzt – schriftlich immer zu erfassen versucht. Zu *Abfall für alle* als „Geschichte des Augenblicks“ siehe: Kapitel 4.2.3 dieser Arbeit.

⁵⁶² Hagedstedt: *Vom Material zum Tagebuch*. In: literaturkritik.de.

Schreiber-Ichs in Berlin“⁵⁶³. Einen Text zu generieren, welcher nicht nur auf aktuellen Gegenständen beruht, sondern das eigene Leben eines Menschen umfasst, ist die Erfüllung seines Traums. Goetz erklärt sein Buch *Abfall für alle* wie folgt: „Schließlich war, ein Traum, der wahr geworden ist, das Buch entstanden, das ich bin. Das ich immer schreiben wollte, von dem ich immer dachte, wie könnte es gelingen, das einfach festzustellen, wie ich denke, lebe, schreibe“⁵⁶⁴. Goetz schreibt ein „Tagebuch“⁵⁶⁵, um sich ein Buch zu schaffen, welches wie ein Leben ist, und dies scheint kein Zufall zu sein, wenn Goetz meint, dass die Darstellung einer Lebensweise nichts anderes als die Zeit zu ihrem Gegenstand habe,⁵⁶⁶ und erklärt, dass die Probleme eines Tagebuchs, nicht nur die „Probleme des Charakters, [...] des Wesens und der Art des Schreibers“ (Afa 664), sondern auch die „Probleme [...] der Zeit“ (ebd.) seien. So sieht man, dass das Buch *Abfall für alle*, in welchem der Autor die Zeit selbst abzubilden versucht, „die ALLES [...] einlädt, vorzukommen“ (Afa 702), als ein literarischer Ort für die Selbstreflexion fungiert. Damit schließt er an die Genretradition an, denn das Tagebuch⁵⁶⁷ wurde mit der Entdeckung des modernen Individuums bzw. der Subjektivität zu einem „Medium, in welchem Literarizität, Zeit und Individualität ineinander greifen“⁵⁶⁸, sowie zu einem literarischen Ort „für die Selbstbeobachtung unter der Bedingung der alltäglichen Zeitlichkeit“⁵⁶⁹. Es überrascht daher nicht, dass Goetz sein Buch *Abfall für alle*, den textlichen Ort für den täglichen Abfall seines Lebens, als „Reflexions-Baustelle“⁵⁷⁰ bezeichnet.

Ein derartiger Text, der mit scheinbaren Banalitäten und Alltäglichkeiten angereichert ist, könnte den Verdacht erwecken, dass es sich dabei wortwörtlich um Abfall, also um eine große Menge an Unsinn handele. Dieser Verdacht ergibt sich einerseits aus der gewöhnlichen negativen Wertvorstellung von Abfall, andererseits aus der Abwertung der Poetizität des Genres Tagebuch. Abfall wird üblicherweise für unkünstlerisch gehalten, zugleich meint Abfall ein ‚Abgefallenes‘, d. h. ein Splitter im negativen Sinne,⁵⁷¹ der angeblich weder „Zusammenhang

⁵⁶³ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Vgl. Afa, S. 268.

⁵⁶⁷ Die Geschichte des Tagebuches fängt laut Elke Siegel erst mit Lavaters *Geheimes Tagebuch von einem Beobachter seiner selbst* (1772-73) an. Es gab schon vor Lavater Tagebücher, aber diese waren sogenannte ‚Diariums‘, die sich in Form einer Chronik beschreiben lassen. In einem Diarium steht nicht ein Ich, sondern die Schilderung der Außenwelt im Vordergrund, z. B. die Länder, Menschen und Begebenheiten, welche man auf Reisen erfahren konnte (vgl. Siegel: *Remains of the Day*, S. 237).

⁵⁶⁸ Siegel: *Remains of the Day*, S. 237: „the medium in which literacy, time, and individuality are inextricably linked“.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 238: „the observation of the self under the conditions of quotidian temporality“.

⁵⁷⁰ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵⁷¹ Zum Wahrheitspotenzial des Abfalls als Splitter besonders in Anlehnung an Vilém Flusser siehe: Kapitel 4.1.2 dieser Arbeit.

und Folge [kennt]“⁵⁷² noch eine „kontinuierliche Darstellung“⁵⁷³ ermöglicht. Das Tagebuch gilt analog „als eine mindere Form des Schreibens, als eine Tätigkeit, die jeder verrichten kann“⁵⁷⁴. Es besteht die verbreitete Meinung, dass ein Tagebuch nicht ‚kunstmäßig‘ sei,⁵⁷⁵ und dass es „so weit, so allgemein, so bequem [sei], dass es als literarische Kunstform nicht mehr in Betracht komm[e]“⁵⁷⁶. Hans-Josef Ortheil beispielsweise schreibt in seinem autobiografisch fundierten, tagebuchartigen Roman *Lo und Lu* (2001): „Notieren aber reicht nicht, sage ich mir, notieren kann schließlich jeder, notieren ist noch nicht Literatur“⁵⁷⁷. Das formlose und fragmentarische Tagebuch wird somit häufig mit einem abweisenden Urteil verbunden. Arno Schmidt, der das Tagebuch als Totgeburt der Literatur bezeichnet, führt aus: „[D]as TB [d. i. Tagebuch] ist, neben dem süchtig-breite Briefschreiben, die beliebte Äußerungsform des lebenslänglichen Dilettanten; [...] Das TB ist das Alibi der Wirkköpfe; ist einer der Abörter der Literatur!“⁵⁷⁸. Goetz scheint Arno Schmidts Standpunkt in gewissem Sinne aufzugreifen, wenn er, wie Elke Siegel ausführt, seine tagebuchartige Prosa als „Abfall“ bezeichnet. Die Bedeutung von ‚Abfall‘ weicht dabei nicht wesentlich vom Sinnzusammenhang von Schmidts ‚Abort‘ ab.⁵⁷⁹

In diesem Zusammenhang sieht man, dass Goetz eine gewisse Furcht vor der Möglichkeit offen zur Schau stellt, dass in *Abfall für alle* im Endeffekt alles sinnlos werden könnte. Beim Schreiben fragt sich Goetz also, „[w]ie scheußlich das Ganze natürlich werden kann, wenn da dauernd auf die Art ins Blau dahergelabert wird“ (Afa 61). Goetz schließt die Möglichkeit nicht

⁵⁷² Ralph-Rainer Wuthenow: Europäische Tagebücher. Eigenart-Formen-Entwicklung. Darmstadt 1990, S. 2. Zit. nach: Michael Maurer: Poetik des Tagebuches. In: Astrid Arndt/Christoph Deupmann/Lars Korten (Hrsg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen 2012, S. 73-89, hier S. 75.

⁵⁷³ Wuthenow: Europäische Tagebücher, S. 2. Zit. nach: Maurer: Poetik des Tagebuches, S. 75.

⁵⁷⁴ Maurer: ebd., S. 73.

⁵⁷⁵ Gero von Wilpert etwa definiert das Tagebuch als eine „lineare, offene Form der nicht kunstmäßigen Prosa von monolog“ (Gero von Wilpert (Hrsg.): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 808. Zit. nach: Maurer: ebd., S. 73).

⁵⁷⁶ Maurer: ebd., S. 73.

⁵⁷⁷ Hans-Josef Ortheil: *Lo und Lu*. Roman eines Vaters. München 2001, S. 230. In diesem Roman stellt Ortheil den Alltag eines freiberuflichen Schriftstellers, tatsächlich sein Leben und die Leben seiner Kinder „Lo“ und „Lu“ dar. Ortheil spricht von seiner Arbeit an *Lo und Lu*: „Was ich aber statt eines solchen Erzählens höchstens vollbringe, ist das Notieren. Seit Lo und Lu auf der Welt sind, notiere ich ununterbrochen, ich notiere ihr Leben, ich notiere meines, ich notiere was La Mamma sagt und was sie denkt, mein ganzes Arbeiten ist zu einem Notieren geworden. Notieren aber reicht nicht, sage ich mir, notieren kann schließlich jeder, notieren ist noch nicht Literatur“. Es erscheint interessant, dass Ortheil und Goetz ihre tagebuchartigen Texte jeweils als „Roman eines Vaters“ und „Roman eines Jahres“ bezeichnen. Die Frage einmal beiseite stellend, welche Bedeutung die Bezeichnung Roman für die beiden Autoren hat, unterscheiden sich ihre Bücher, die beide „Roman“ genannt werden, in erster Linie in ihrer Bewertung des bloßen Notierens, welches im Sinne Ortheils „noch nicht Literatur [ist]“.

⁵⁷⁸ Arno Schmidt: Eines Hähers. „TUÉ!“ und 1014 fallend. In: Uwe Schultz (Hrsg.): Das Tagebuch und der moderne Autor. Frankfurt/M.; Berlin; Wien 1982, S. 110-126, hier S. 112 u. S. 116. Zit. nach: Siegel: Remains of the Day, S. 240f.

⁵⁷⁹ Vgl. Siegel: Remains of the Day, S. 239f.

aus, dass das tägliche Schreiben, hier vor allem „ein Schreiben ohne (Nach-)Denken“⁵⁸⁰ – das „dauernde Kritzeln“ (Afa 52) und „Diktat“ (Afa 324) – „d[a]s immerzu Falsches Schreiben“ sein kann:

Meine Blätter waren immer voll. Voll mit Schrift. Lauter Unsinn halt. Als wäre das die Normalität, dachte ich: man schreibt irgendwas, und weiß, daß das falsch ist. Und wird von diesem Wissen natürlich betrübt. Nimmt das aber hin, als Teil dieses Arbeitsprozesses. Nur wenn das richtig lange dauert, dieses immerzu Falsches Schreiben, wenn das mehr als paar Monate lang dauert, wenn man bilanzierend sagen muß: scheiße, das geht jetzt seit einem dreiviertel Jahr, daß man dauernd Unsinn produziert. Was ist nur los mit mir? Dann wird man mürbe. Dann wirds langsam finster. (Afa 323)

„[M]an schreibt irgendwas, und weiß, daß das falsch ist“. Eine solche Situation nimmt Goetz als „Teil d[e]s Arbeitsprozess[es]“ hin. Trotzdem scheint es unausweichlich zu sein, dass Goetz in eine düstere Stimmung versetzt wird, wenn der Gedanke in ihm aufsteigt, dass er „richtig lange“ wie etwa „mehr als paar Monate“ und sogar „seit einem dreiviertel Jahr“ nur „Unsinn produziert“. Es besteht kein Zweifel, dass die Mitschrift des täglichen Abfalls – *Abfall für alle* als „tägliches Textgebet“⁵⁸¹ – für Goetz mit einer langfristigen „Unsinn“-Produktion eng verknüpft ist. Goetz fragt sich, ob er von „diese[m] immerzu Falsches Schreiben“ befreit werden könne: „Frage mich, ob ich morgen hier vielleicht frei habe? Für Abfall, von Abfall?“ (Afa 51)

Die Arbeit an *Abfall für alle* erzeugt in Goetz das Gefühl, dass alles „falsch“ (Afa 620) sei, sowie die „Gefühle von Absurdität und Sinnlosigkeit“ (ebd.). Die Ursache für solche Gefühle kann vor allem darin bestehen, dass das tägliche Schreiben von *Abfall für alle* an sich, wie Goetz in einem Interview erklärt, selbst für den Autor so richtig experimentell ist,⁵⁸² dass er beim Schreiben auf jeden Fall mit „einem Zustand der Wirrnis“ konfrontiert wird:

Ein Problem des richtigen Lebens. Immer suche ich nach einer Balance, in der das instinktiv asoziale Bedürfnis, allein zu sein, sich einer vernünftigen Sozialpraxis unterstellt. Einfach nur deshalb, weil man sonst immer falschere Sachen schreibt und denkt. Der Witz ist nur: nach sieben Stunden Normalaktivität bin ich in einem Zustand der Wirrnis, wo es überhaupt kein Denken mehr gibt. Jetzt müßten Reflexe zu steuern anfangen, es sind aber keine aktiv. Sofort wird es schwierig, anstrengend, richtig quälend. Ich kann nichts mehr erkennen, nichts mehr denken. Und ohne Denken ist alles wirr. Wirrnis heißt: Gefühle von Absurdität und Sinnlosigkeit überschwemmen mich. [...] Weil mir absolut unklar ist, was ich denke. Ich

⁵⁸⁰ Gregor Keuschnig: Rainald Goetz: *Abfall für alle* (Stand: 18.03.2006). URL: <https://www.begleitschreiben.net/rainald-goetz-abfall-fur-alle/>. Laut Keuschnig wollten die Surrealisten das „Schreiben ohne (Nach-)Denken“ umsetzen. Keuschnig führt aus, dass Goetz' *Abfall für alle* dieses Schreiben einerseits in Kraft setzt und es andererseits sabotiert, sofern man bei der Lektüre von *Abfall für alle* öfters darauf hingewiesen wird, dass es um die ständigen Korrekturen gehe, bevor der entsprechende Text ins Internet eingetragen wird. In diesem Zusammenhang gilt es zu beachten, dass das Buch *Abfall für alle* das Ergebnis von Überarbeitungen ist.

⁵⁸¹ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵⁸² Vgl. Mangold/Uslar: Wut ist Energie. URL: <http://www.zeit.de/2012/49/Interview-Rainald-Goetz-Johann-Holtrop>.

kann es nicht erkennen. [...] Es wird kein Gedanke, wird nicht zur Form einer punktuell präzisen Sukzession, kriegt nicht die intern sich gegeneinander richtende und aneinander entfaltende Dynamik, in der Widerspruch gegen Widerspruch sich isoliert abstößt, dabei erkennbar wird, es gibt als Ganzes dann immer nur dieses eine Gefühl: alles ist falsch. DESHALB heißt der Plan, trotz allem, jetzt folgendermaßen: ich schreibe dieses Buch, das hier entsteht, || ABFALL FÜR ALLE || Roman eines Jahres || plangemäß zu Ende. Der Plan bezieht sich auf nichts anderes als auf die äußere Ordnung. Die folgt der Vorgabe der Täglichkeit. [...] Bisher sind also fünf Kapitel von je sieben Wochen vergangen, zwei mal sieben Wochen sollen noch kommen. Kapitel VI und VII. Dann ist hier Schluß. (Afa 620)

Die Intention des Internet-Projektes war tatsächlich eine simple: „Der Plan war nur gewesen: mal kucken, wie das läuft. Ganz einfach, simpel, nebenhin, Tag für Tag, geatmet wird ja auch, geschrieben, gelesen, gedacht“ (ebd.). Der Plan umfasst die minimale Forderung, dass man in Tagebuchform darüber schreibt,⁵⁸³ was man gemacht, gelesen und gedacht hat. Auffällig ist, dass Goetz für dieses literarische Projekt den „Plan“ (ebd.) und die „Absicht“ (ebd.) oder das vernünftige „Gesetz“ (ebd.) zum Schreiben ablehnt und sich an der Planlosigkeit sowie der Offenheit des Textes orientiert. Goetz findet es auch normal, dass „Eigenwerte, Rückkoppelungen, Effekte des Schon aufs Wieweiter, der Geschichte des Geschehenen und Gemachten auf Plan und Absicht [entstehen]“ (ebd.), trotzdem lehnt er eine solche Normalität ab.⁵⁸⁴ Die „nervt“ (ebd.), meint Goetz. Die widerspricht nämlich „Freiheit“, „Planlosigkeit“ und „Nichtzukunft“ (ebd.). Problematisch ist aber für Goetz, dass er, wie dargestellt, bei einem solchen planlosen Schreiben, bei dem man den Tag über notiert und die Notizen täglich ins Internet überträgt, sich „einem Zustand der Wirrnis“ gegenüber sieht, in dem es „kein Denken“ mehr gebe. Ohne „Gedanke[n]“ und „Reflexe“ wirkt es sofort „richtig quälend“, meint Goetz.

Bemerkenswert ist, dass Goetz auf das ständige Notieren des täglichen Abfalls im Netz nicht verzichtet, auch wenn ihm ein solches Schreiben als „falsch“ erscheint. Direkt im Anschluss an die Erwähnung des Problems macht Goetz klar: „Wer diese Probleme weg trinkt, oder auf andere Art, durch egal was, irgendwie künstlich beseitigt, beseitigt den im Problem eingespeicherten Text. Man wird dann ein anderer Schreiber“ (Afa 323).

Um diese Schreibsituation zu präzisieren, sollte man vor allem Goetz' Konzept der Vernunft sowie sein Schreibmodell berücksichtigen. Verspürt Goetz das Gefühl von Absurdität beim Schreiben an *Abfall für alle*, indem er immerzu schreibt, obwohl er „weiß, daß das falsch ist“ (ebd.), glaubt er zugleich an die Vernunft, die dieses Problem im Endeffekt zur Lösung führen werde. Goetz äußert sich in *Abfall für alle*: „Zugleich glaube ich komplett an die

⁵⁸³ Vgl. dazu Afa, S. 622: „Daß ein Bericht vom Tag so sein muß, für mich. Eine wie stark vermittelte Form die Tagebuchform ist“.

⁵⁸⁴ Vgl. auch Afa, S. 20: „[J]e konkreter sowas wird, desto mehr Normalität – | Horror“.

Vernunft dieser Probleme. [...] Ich hoffe immer so sehr, daß es mitspielt“ (ebd.). Der Begriff Vernunft wird hier vom dogmatischen Vernunftbegriff getrennt, den Goetz vor allem bei Hegel, im Hegel’schen Identitätskonzept, findet. Goetz kritisiert einerseits den „Zwangs-Appell an die Vernunft“ (Afa 670), die das Chaotische, das Wirre, das Dunkle usw. in den Bereich des Hellen bzw. des Klaren überführt und im Endeffekt beseitigt. Bei diesem Fall plädiert Goetz für das Wahrheitspotenzial des Wirren. Er steht dabei nicht gegen das Wahrheitspotenzial des Vernünftigen, sondern gegen die dogmatischen Urteile über das Wirre, d. h. gegen die dogmatische Vorstellung, die das Wirre, hier das Nicht-Vernünftige durchaus als das Unwahre und das Unschöne ansieht. Andererseits wendet sich Goetz der Vernunft zu, die sowohl auf der Textproduktionsebene als auch auf der lebenspraktischen Ebene alle ungelösten Probleme endgültig löst. Es fällt schwer, zu erklären, was die Vernunft hier für Goetz genau bedeutet, aber ein Schlüssel zum Verständnis ist vor allem Luhmann, der bei Goetz einen klaren Antagonismus zu Hegel bildet.

Es gelten hier etwa die folgenden Textstellen aus *Abfall für alle*:

[D]as zieht mich an Luhmanns Theorie so an, daß sie im Hinblick auf diese Erstintuition immer wieder darlegt: falsch, Multiperspektivität, Unterschied, andere Ordnung als über Zustimmung. Und zugleich die Vernunft an sich nicht im Partikularen einer Differenz verankert – ich bin schwul, schwarz, Frau – wie so viele Theoretiker, gerade auch politisch avancierter Positionen, die die Welt über Differenz scannen, sondern, wie man doch wohl sagen muß: vernunftgemäß und entgegen allen Behauptungen, das EINE einer theoretischen Darstellung gäbe es nicht mehr, auf einem ganz anderen Allgemeinheitens-Niveau angesiedelt sieht, so daß sie je nach Beobachtungskonstellation auftreten kann als: Sinn, Kommunikation, System, Welt, Geheimnis. (Afa 167)

[I]ch lese Luhmann auch, um eigenes Denken zu bekämpfen, um vorzugehen, über den Nachvollzug komplexer theoretischer Operationen, gegen eigene Gedanken, um die zu verwickeln in aktive Praktiken der Vernunft. (Afa 269)

„Probleme mit Vernunft“ (Afa 687) verbinden sich bei Goetz mit „Weltprobleme[n]“. In der oben zitierten Passage erklärt Goetz, dass die Vernunft „je nach Beobachtungskonstellationen“ in Form von „Sinn“, „Kommunikation“, „System“, „Welt“ und „Geheimnis“ auftreten könne. Es scheint nun annehmbar, dass das Potenzial menschlicher Vernunft, in der Goetz grundlegend die Möglichkeit der Lösung aller Probleme entdeckt, etwas ist, das zunächst durch das menschliche Verlangen, einen „Sinn“ herzustellen, realisiert wird, und dass die Möglichkeit der Sinnfindung und der Sinnerfahrung für Goetz im Prinzip das ist, was in der „Kommunikation“ zu suchen ist. Die Vernunft dient als Schlüssel zum Verständnis von „Welt“, welche Goetz als „System“ und auch als „Geheimnis“ erfasst.

Beim Schreiben über das „Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin“⁵⁸⁵ lässt Goetz offen, wie die in einem „immerzu Falsches Schreiben“ (Afa 323) anhaftenden Probleme, welche ursprünglich die Probleme des „Schreiber-Ichs“ Rainald Goetz sind, also die Probleme mit dem Schreiben, mit der Vernunft und mit der Welt, in einem Text – schreibend – „vernunftgemäß“ geregelt werden können. Goetz’ Lösung scheint einfach: „[I]ch schreibe dieses Buch, das hier entsteht, || ABFALL FÜR ALLE || [...] || plangemäß zu Ende“ (Afa 620). Was den Ausdruck „plangemäß“ angeht, hängt der Plan, wie bereits beschrieben, nur mit „d[er] äußere[n] Ordnung“ des Textes zusammen, die „der Vorgabe der Täglichkeit [folgt]“. Dass ein Schreiber-Ich „täglich, für ein Jahr“ (Afa 765) im Netz darüber schreibt, wie er schreibt, denkt und lebt, ist also alles.⁵⁸⁶ Bei diesem Projekt geht es nur um die Überzeugung, dass man mit der offenen „Art d[e]r Notizen“ (Afa 358) „am intellektuellen Augenblick und Reflexionsgeschehen [freier, näher]“ dran sein kann, „als alle anderen, formal von Anfang an auf etwas Fertiges hinsteuern den Textarten es einem erlauben“ (ebd.).

Sinnvoll erscheint dabei, dass das Schreiben für Goetz von Anfang an das Nichtwissen, das „unsicher Sein“, das „Harren“ und somit das „Warten und Probieren“ (Afa 323) einschließt. Man könnte sagen, dass Goetz in *Abfall für alle* ein schriftstellerisches „Existenz-Experiment“⁵⁸⁷ durchführt, wenn Goetz ‚wartet‘ und ‚probiert‘, ob er durch das planlose Schreiben über das „Leben eines Schreiber-Ichs“, welches durch die Mitschrift der Zeit zustande kommt, durch das angebliche „immerzu Falsches Schreiben“, eigene Wahrheitsmomente des Textes schaffen kann. Das einjährige ‚Abfall‘-Schreiben ist in diesem Sinne nichts anderes als eine ‚Praxis‘⁵⁸⁸ des Schreibens, welches, wie Goetz meint, von vornherein das „unsicher Sein“, das „Warten“ und „Probieren“ in sich birgt. Damit ist angedeutet, dass alles in *Abfall für alle*, auch das augenscheinlich Falsche und Sinnlose, als Teil des Projektes, d. h. des Schreibens verstanden werden muss.

⁵⁸⁵ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵⁸⁶ Vgl. dazu Afa, S. 765: „Ob Abfall wirklich endet jetzt? Ja, in sechs Wochen. Das war der Kick für mich von Anfang an, die Idee der zeitlichen Terminierung, täglich, für ein Jahr“.

⁵⁸⁷ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵⁸⁸ Das Wort Praxis hat bei Goetz besondere Bedeutung, wenn Goetz seine Vorlesung, welche er 1998 im Rahmen der Frankfurter Poetikvorlesung hielt, als „Praxis“ betitelt. Die fünfteilige Vorlesung gliedert sich, so Goetz, „aus der Erfahrung heraus, die [er] mit dem produktiven Prozeß mach[te]“ (Afa 231). ‚Praxis‘ behandle also 1. „die Formphantasie“, 2. „die thematische Vorstellung“, 3. „eine Welt, in der dieses Thema spielt“, 4. „das Entstehen des Textes“ („aus dieser Welt, aus der Kollisionen“) und 5. „eine[n] kritischen Prozeß“ (ebd.). *Abfall für alle* war laut Goetz am Anfang „als Produktionsort von dann in Praxis verbauenden und einzubauenden Teilen [gedacht]“ (Afa 313), aber es wurde plötzlich ‚autonom‘. Folglich ist nachvollziehbar, dass der Text der Poetikvorlesung ‚Praxis‘ in *Abfall für alle* hier und da eingegangen ist. So schreibt Goetz: „Viel mehr als ich selber gedacht habe, hat sich Abfall ja zu einer Dauer-Praxis-Stelle entwickelt. Deswegen gehört Praxis auch hierher. Das hat sich erst mit der Zeit so langsam rausgestellt“ (Afa 622).

4.2.1.2 „REDEN“-Mitschrift und Wunsch nach Weltrezeption: Schreiben als Aufnehmen

In Bezug auf die literarische Praxis von *Abfall für alle* scheint Goetz besonders wichtig zu sein, dass der Text in gewissem Sinne von selbst ‚entsteht‘. Für sein Projekt distanziert sich Goetz von einem Text, welcher sich auf einen wohl durchdachten Plan, auf eine gezielte Absicht, stützt. Er erwartet, dass der Text im Grunde in das Geschriebene, hier vor allem das ‚Gekritzelte‘⁵⁸⁹, ‚stürzt‘. Dabei träumt Goetz von einem ‚neuen‘ Text, welcher sich von anderen ‚faszinierenden‘ Büchern fundamental unterscheidet:

Ich hatte ja einige der anderen Vorlesungen gelesen, es gibt eine eigene Reihe, in der die alle erschienen sind. Streeruwitz, Kirchhoff, Wellershoff, Sloterdijk, Becker, Hilbig, Bachmann. || Und ich sah faszinierend, wie jeder der anderen nachschaut bei irgendwem anderen. Wirklich zu empfehlen, diese Lektüren, – und noch mehr war ich danach sicher, – || es muß irgendwie anders gehen.

Wie also? || Irgendetwas müßte ich versuchen, was schließlich genau NICHT zu einem derartigen Büchlein führen würde?

Und ich dachte, ich schau einfach nach, wie die Malerei schaut? | Was die Musik denkt? | Was in der Zeitung steht? | Und was im Fernseh kommt? || Und aus der Situation selbst her – hier – würde allem dann auch der TEXT zu stürzen, die Erklärungen, das sprachlich Diskursive, die Vernunft der Rede.

Leider war es ja anders. Und so sitze ich jetzt also da, und schreibe REDEN. Eine unbeschreibliche Grotteske. (Afa 294)

In der oben zitierten Passage meint Goetz, dass es „irgendwie anders gehen“ müsse: „Irgendetwas müßte ich versuchen, was schließlich genau NICHT zu einem derartigen Büchlein führen würde“. Goetz hält fest, dass der „TEXT“ im Grunde „aus der Situation selbst her“ entstehen müsse. Die hier erwähnte „Situation“ meint, dass man nachschaut, „wie die Malerei schaut“, „[w]as die Musik denkt“, „[w]as in der Zeitung steht“ und „was im Fernsehen kommt“.

Goetz will sich anschauen, „wie die Malerei schaut“, „[w]as die Musik denkt“, „[w]as in der Zeitung steht“ und „was im Fernsehen kommt“, um daraus einen ‚neuen‘ Text zu generieren. Was hier als besonders bemerkenswert erscheint, ist, dass Goetz sich dem „Vorrang des Passiven“ (Afa 143) unterzuordnen gedenkt, indem er vor allem den Status des Beobachters einnimmt. Was für Goetz hier entscheidend zu sein scheint, ist die Tatsache, dass alles seine Herkunft in der Sprache findet und dementsprechend alles, was von Menschen geschaffen, beobachtet und erkannt wird, auch ‚spricht‘, inklusive der Malerei, der Musik, der Zeitung und des Fernsehens. Goetz geht es nicht darum, alles in die Mächtigkeit seiner Gedanken bzw. der

⁵⁸⁹ Vgl. dazu Afa, S. 52.

Gedanken des einzelnen ‚Subjekts‘ hineinzuziehen, sondern sich allem, der Rede der Anderen, gegenüberzustellen, also sich „ein[em] definitive[n] Vorrang des Gehörten“ (Afa 324) zu unterziehen, um die Menschen in ihrer Welt und sich selbst zu verstehen. Der Akzent liegt demnach in Goetz’ Texten, wie Johannes Windrich ausführt, „nicht mehr auf der besonderen individuellen Einstellung, sondern auf der Sprache, der Vielfalt der öffentlichen wie privaten Stimmen“⁵⁹⁰. So lässt sich erkennen, dass die oben von Goetz erwähnte grundlegende „Situation“ (Afa 294), aus der der Text von selbst entsteht, von Anfang an mit dem „AUFNEHMEN von anderem“ (Afa 52) – mit dem ‚Hören‘ bzw. dem ‚Lauschen‘⁵⁹¹ – eng verbunden ist. Goetz schreibt: „Lauschen. Man lauscht. [...] Diktat. Gerne will man es hören, es aufnehmen, sich ihm zur Verfügung stellen als Schreiber“ (Afa 324).

Der Autor beschäftigt sich in seinem ‚neuen‘, experimentellen Buch *Abfall für alle* insbesondere mit der täglichen Mitschrift dessen, was im Alltag und „im Raum des Medialen“⁵⁹² ausgesprochen wird. Im oben betrachteten Kontext der Passivität wird angedeutet, dass Goetz’ Tagebuch-Roman *Abfall für alle* nicht auf die Darstellung des Lebens eines autistischen Ichs, sondern auf die Öffnung des Ichs zur Welt gerichtet ist, die laut dem Autor dauernd ‚spricht‘.⁵⁹³ Man findet also in *Abfall für alle* eine wesentliche Grundtatsache, welche das Buch durchzieht: „DIE WELT SPRICHT || ich höre“ (Afa 289). Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Welt selbst für Goetz ein anziehender, grundlegender Text ist, den er als Schriftsteller sowie als „Weltlich“⁵⁹⁴ lesen und übersetzen will. Diese Übersetzung soll ein ‚Protokoll‘ sein, womit *Abfall für alle* nicht zu einem Ort wird, wo die Stimme des autoritären Autors spricht, sondern zu einem Ort des ‚Zuhörens‘ und des ‚Lesens‘, an dem sich der „Schreiber“ darum bemüht, die Vielstimmigkeit der Welt, die Unterschiedlichkeit der Stimmen der Anderen und die Vielfältigkeit der Gegenstände zu empfangen.⁵⁹⁵ Goetz konstatiert in diesem Sinne in *Abfall für alle*: „Es geht einfach nur um das Protokoll [...]. Um reine Passivität,

⁵⁹⁰ Windrich: Technotheater, S. 69.

⁵⁹¹ Vgl. Afa, S. 91: „es geht ums Lauschen || es geht ums Gehör | es geht um die Ohren“.

⁵⁹² Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁵⁹³ Vgl. dazu Afa, S. 289: „Was also bedeutet ein Wort im Moment? | Daß von dieser Frage mitmotorisiert, das Interesse an der Welt, wie sie sich dauernd ausspricht überall, ganz automatisch sinnvoll, fast schon unausweichlich ist“.

⁵⁹⁴ Goetz: Gigantische Kaputtheit. Dankrede von Rainald Goetz. In: FAZ Online vom 14.11.2015. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/gigantische-kaputtheit-dankrede-von-rainald-goetz-13908995.html>.

⁵⁹⁵ Vgl. dazu auch Schumacher: Gerade Eben Jetzt, S. 136f. Eckhard Schumacher konstatiert, dass es in *Abfall für alle* „weniger um die Etablierung einer repräsentativen Stimme als vielmehr um die Präsentation der Heterogenität von vielen Stimmen [gehe], fokussiert jedoch durch die Position des Schreiber-Ichs, in der sie zusammengeführt werden, die sie durchkreuzen und deformieren, zugleich aber auch [...] als Autorposition konstituieren“ (ebd., S. 136f.). Man sieht dabei, dass die Autorschaft über das „AUFNEHMEN von anderem“ (Afa 52) zugleich aufbaut und zersetzt wird (vgl. Schumacher: Gerade Eben Jetzt, S. 137).

um Reflexion. Warum? Weil das das einzige ist, was ich kann“ (Afa 569). Autorschaft wird somit in *Abfall für alle* „von einer Restituierung des Autors als Sinnstifter, [als] genialer Schöpfer“⁵⁹⁶, distanziert.

Goetz weist darauf hin, dass das Schreiben von *Abfall für alle* als „Praxis“ nichts anderes als „Rezeption“, „Aufnehmen“, sei:

Es geht darum, daß das Fenster zur Welt aufgemacht wird. Daß Praxis für mich hier also in erster Linie heißt, zu 90 oder 95 Prozent: Rezeption. Rezeptivität. Aufnehmen. Im Hinblick auf die Sprache, in erster Linie: wie wird Sprache in allen Weltbereichen verwendet. Und was heißt das für jedes einzelne Wort, für den Hallraum jedes einzelnen Worts. Von da her begründet sich für mich eine möglichst ungeordnete Faszination für alle Formen, die Welt hereintragen. (Afa 232)

Goetz ist besonders wichtig, dass der Mensch, der ‚in der Welt‘ ist, „das Fenster zur Welt“ offen hält. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass „das BESTEHEN einer Welt“ (Afa 489) bei Goetz unverkennbar mit der Sprache verflochten ist. In der oben zitierten Passage wird die Welt als „Hallraum jedes einzelnen Worts“ betrachtet. Um die Welt – das Außen – ins Innere hineinzutragen, um das in der Welt Ausgesprochene aufzunehmen, braucht Goetz als Rezipient nur ein „richtiges Ohr [...] für Sprache“ (Afa 121). Dabei geht es dem Autor, dem „Sprachrohr der Welt“⁵⁹⁷, eben darum, „wie [...] die Sprache in allen Weltbereichen verwendet [wird]“. Goetz stellt hier einen deutlichen Bezug zur späteren Philosophie Ludwig Wittgensteins her, der in seinen *Philosophischen Untersuchungen* (1953) festhält, dass die Bedeutung eines Wortes durch dessen ‚Gebrauch‘ bestimmt werde.⁵⁹⁸ So heißt es in den *Philosophischen Untersuchungen*: „Jedes Zeichen scheint *allein* tot. Was *gibt* ihm Leben? – Im Gebrauch *lebt* es. Hat es da den lebenden Atem in sich? – Oder ist der *Gebrauch* sein Atem?“⁵⁹⁹. Goetz wirft den Blick zumindest an dieser Stelle nicht auf die sprachphilosophische Idee, dass die Bedeutung eines Wortes für den Gegenstand stehe, den das Wort benennt,⁶⁰⁰ sondern auf den

⁵⁹⁶ Schumacher: »Adapted from a true story«. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' »Heute Morgen«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Rainald Goetz. Text+Kritik. H 190. München 2011, S. 77-88, hier S. 78.

⁵⁹⁷ Christoph Jürgensen: Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hrsg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011, S. 405-422, hier S. 413. In Bezug auf die Vorstellung von Autorschaft in *Abfall für alle* erläutert Jürgensen, dass sich Goetz' Autorschaftmodell in *Abfall für alle* „als säkularisierte, oder, wenn es so etwas gäbe, als sentimentalische Variante des traditionsmächtigen *poeta vates*-Konzepts interpretieren [lasse]: Denn einerseits inszeniert sich Goetz zwar nicht als inspiriertes Sprachrohr der Götter, aber durchaus als Sprachrohr der Welt, ist ‚besessen‘ von allem, was der Fall ist“ (Jürgensen: Ins Netz gegangen, S. 413).

⁵⁹⁸ Vgl. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. In: ders.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M. 2016, S. 225-580, hier S. 262 (§43): „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“.

⁵⁹⁹ Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 416 (§243).

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S. 237 (§1): „Die Wörter der Sprache benennen Gegenstände – Sätze sind Verbindungen von solchen Benennungen. – In diesem Bild von der Sprache finden wir die Wurzeln der Idee: Jedes Wort hat eine

Gedanken, dass die Bedeutung eines Wortes durch den performativen Akt des Sprechenden, der „[j]edes Zeichen“ verwendet, immer neu entschieden werde.

Man bemerkt dabei, dass es Goetz letztthin darum geht, einzusehen, was ein Wort ‚im Augenblick‘ bedeutet. Goetz äußert sich: „Dort, wo gesprochen wird, im vielstimmigen Chor aller alten und gegenwärtigen Praktiken der Benützung der Worte bestimmt sich der sprachliche Sinn. [...] Was also bedeutet ein Wort im Moment?“ (Afa 289).

Daß jedes Wort [...] || nicht aus sich selbst heraus irgendwas ist, sondern selbstverständlich NUR im Kontext der Gegenwart der Geschichte seines Gebrauchs und des Kollektivs aller seiner geschwisterlichen Mitworte, aus allen Zeiten, und gleichzeitigen in jedem Moment, zu jedem Zeitpunkt NEU. (Afa 290f.)

Es scheint, dass die Menge der „in allen Weltbereichen“ verwendeten Wörter, welche Goetz als ein Weltempfänger für *Abfall für alle* aufsammelt,⁶⁰¹ und der eigene sprachliche Abfall, den Goetz als ein „Schreiber-Ich“⁶⁰² in *Abfall für alle* dauernd produziert,⁶⁰³ grundlegend auf die ‚Sprache im Augenblick‘ hin ausgerichtet sind. Das Buch *Abfall für alle*, in dem Goetz die Sprache eigentlich „von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen“⁶⁰⁴ möchte und sich mithin jedem Wort zuwenden will, welches „in jedem Moment“ immer „NEU“ sei, weicht von einem Schreiben als „Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens, des Repräsentierens“⁶⁰⁵ ab und lässt sich als ein literarischer Versuch erkennen, „nach der Aktualität des Momentanen“ (Afa 786) zu suchen. Eckhard Schumacher spricht in diesem Kontext davon, dass *Abfall für alle* durch das Schreiben als „ein performativer Akt“⁶⁰⁶ gekennzeichnet sei. Es handele sich, wie

Bedeutung. Diese Bedeutung ist dem Wort zugeordnet. Sie ist der Gegenstand, für welchen das Wort steht“. Liest man in der früheren Philosophie Wittgensteins den Gedanken, dass die Bedeutung eines Wortes sein Gegenstand ist, entwickelt Wittgenstein in seiner späteren Philosophie die Idee, dass die Bedeutung eines Wortes sein Gebrauch ist. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass die frühere Philosophie Wittgensteins durch den Begriff Bildtheorie und die spätere durch den Begriff Spieltheorie gekennzeichnet ist.

⁶⁰¹ Goetz' Versuch der Mitschrift dessen, was in der Welt bzw. in der Gegenwart dauernd ausgesprochen wird, erfüllt vor allem seinen Wunsch nach „Welttotalrezeption“ (Richard Kämmerlings: Der Weltempfänger. In: Welt Online vom 11.07.2015. URL: https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article143841896/Der-Weltempfaenger.html), welcher der bereits 1983 in Goetz' *Subito* geforderten Aufgabe, einem „einfache[n] wahre[n] Abschreiben der Welt“ (Su 19), entspricht. Goetz realisiert einen solchen Wunsch vor allem in seinen Material-Bänden *1989* (1993), indem er darin die öffentliche mediale Rede aus dem Jahr 1989 ohne Kommentar transkribiert. Bemerkenswert ist dabei, dass eine solche „Form von Welttotalrezeption“ – das „Abschreiben der Welt“ – unter anderem durch die Medienrevolution ermöglicht wurde, die an ihrem idealen Punkt angekommen war, als Goetz an *Abfall für alle* schrieb (vgl. Kämmerlings: Der Weltempfänger. In: Welt Online).

⁶⁰² Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁶⁰³ Im Wissen, dass *Abfall für alle* durch das Schreiben als Aufnehmen und zwar vom Autor als Empfänger realisiert wird, sollte auch nicht übersehen werden, dass der Ausgangspunkt des Textes *Abfall für alle* wesentlich „im empirischen Ich des Schriftstellers zu finden ist“ (Schmitt: *Subito*, S. 80f.). Eckhard Schumacher verweist auch auf einen solchen Aspekt, wenn er Goetz' Texte behandelt.

⁶⁰⁴ Goetz: *Rave*, S. 262.

⁶⁰⁵ Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 189.

⁶⁰⁶ Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 131.

Schumacher darstellt, um das, was Roland Barthes in *Der Tod des Autors* (1967) pronuncierte: „Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben“⁶⁰⁷.

Im Kontext von Goetz' Interesse daran, „wie [...] die Sprache in allen Weltbereichen verwendet [wird]“ (Afa 232), muss angemerkt werden, dass Goetz mit Blick auf das sogenannte Performative nicht nur der Sprache ‚im Augenblick‘, sondern auch der Sprache ‚im Alltag‘ zugewandt ist. Es ist also von der Sinnhaftigkeit der alltäglichen Sprache die Rede. Um ein „richtiges Ohr [...] für Sprache“ (Afa 121) zu entwickeln, unternimmt Goetz in *Abfall für alle* eben nicht den Versuch, die Gegenstände z. B. die Wahrheit, das Leben und die Welt mit einer logisch gut organisierten oder mit der künstlerisch verarbeiteten esoterischen Sprache zu erreichen bzw. zu erkennen. Wichtig ist ihm vielmehr die normale Sprache, also die „Realität der Sprache“ (Afa 298). Eine schlüssige Behauptung wäre, dass das Sinnvolle – das Wahre bzw. das Schöne – nicht außerhalb einer (alltäglichen) Sprache, somit nicht außerhalb des alltäglichen Lebens und der bestehenden Welt, sondern eben ‚in‘ der Sprache, im alltäglichen Leben und in der alltäglichen Sprachverwendung gesucht werden soll. Die alltägliche Sprache, die von jedem Einzelnen „in jedem Moment“ (Afa 291) immer neu gesprochen wird,⁶⁰⁸ ist dabei nicht mehr etwas, das defizitär ist. Man könnte eher sagen, dass sich alles, das Ich, das Leben, die Menschen und die Welt in ihr widerspiegeln können und in ihr bestehen. „[L]ebt“ alles erst in der alltäglichen Verwendung der Sprache,⁶⁰⁹ so überzeugt Goetz' Idee, dass der Abfall wie „das All“⁶¹⁰ sei; alles besteht, extrem formuliert, im Abfall, d. h. in der Realität der Alltagssprache.

Goetz stellt in diesem Hinblick einen eigenartigen, sinnvollen Aspekt in seiner Erzählung *Dekonspiratione* (2000) vor, die zum *Heute Morgen*-Zyklus gehört:

Dass das Geheimnis der Dichtung also nicht primär im geheimnisvollen, sogar dem Dichter selbst nicht ganz begreiflichen Vorgang des kreativ-genialischen Moments verborgen liegt. Sondern vielleicht eher weiter draußen, in der gesellschaftlich gegebenen Realität der Sprache, in ihrer alltagspoetischen Aktualität.⁶¹¹

⁶⁰⁷ Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 189.

⁶⁰⁸ In diesem Zusammenhang erscheint der Aspekt besonders sinnvoll, dass das Sprechen nichts anderes als Handeln ist. Vgl. dazu etwa Dietrich Busse: *Historische Semantik*. Stuttgart 1987, S. 205f.

⁶⁰⁹ Vgl. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, S. 416 (§243).

⁶¹⁰ Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*. Berlin 2001, S. 135: „Abfall« [ist] ein schönes Wort [...]; Wittgensteins Satz ›Die Welt ist alles, was der Fall ist‹ ist darin enthalten; das All genauso wie der Müll; und schließlich die Idee, dass der Trash seine eigenen Wahrheitsmomente hat und dass es Spaß machen könnte zu untersuchen, was der tägliche Abfall eines jeden Lebens ist“. Zu Goetz und Wittgenstein siehe: Kapitel 4.1.2 der vorliegenden Arbeit.

⁶¹¹ Goetz: *Dekonspiratione*. Erzählung. Frankfurt/M. 2002, S. 181. Das folgende Zitat aus Botho Strauß' Prosatext *Paare, Passanten* scheint sinnvoll zu sein, da es Strauß' Verständnis zur alltäglichen Sprache sowie zum Prozess des Schreibens wesenhaft veranschaulicht, welches mit Goetz' Verständnis kontrastiert: „Man weiß nicht, wie dumm man ist; wieviel Unaussprechliches man von sich gibt. Alles zu Ende Geschriebene offenbart

Zumindest für *Abfall für alle* erfordert Goetz nicht den „geheimnisvollen, sogar dem Dichter selbst nicht ganz begreiflichen Vorgang des kreativ-genialischen Moments“. In der oben zitierten Passage vermutet Goetz, dass das Wahrheitspotenzial der Literatur – „das Geheimnis der Dichtung“ – nicht im „sogar dem Dichter selbst nicht ganz begreiflichen Vorgang des kreativ-genialischen Moments“ bzw. im rätselhaften Augenblick liege, in dem „die Eingebung den Autor berührt“ (PP 117), sondern „in der gesellschaftlich gegebenen Realität der Sprache“, in jedem aktuellen Augenblick, bestehe, in dem jedes Wort „im vielstimmigen Chor aller alten und gegenwärtigen Praktiken der Benützung der Worte“ (Afa 289) immer neu geäußert werde. Goetz bezweckt dabei wohl nicht, die Sinnhaftigkeit der Sprache des genialen Dichters völlig zu negieren. Das Problem ist jedoch die Tatsache, dass die alltägliche Sprache – das ‚Ausgesprochene‘ – für sinnlos gehalten und deren Wahrheitspotenzial außer Acht gelassen wird, in der Annahme, dass das Wahre unfehlbar etwas Unsagbares – etwas „Unaussprechliches“ (PP 117) – sei und daher nicht in der ‚ausgesprochenen‘, gemeinen Sprache, sondern nur in der poetischen Sprache des genialen Dichters – in der „STUMMEN“ (Afa 67) Sprache – geahnt werden könne.

Aus kulturkonservativer Sicht wird das im Alltag bzw. von den Massen Gesprochene, vor allem die Sprache der Medien wie bei Botho Strauß als das betrachtet, was die Welt ‚fadenscheinig‘ mache⁶¹² und die Menschen ihrer Menschlichkeit – ihrer ‚Gesichter‘ – beraube.⁶¹³ Gegen das Konzept, dass das ‚wahre‘ Ich, das ‚wahre‘ Leben oder die ‚wahre‘ Welt – das Wahre – im Alltäglichen nicht erkannt werden könne, entgegnet Goetz, dass er sein eigenes Ich, das Leben sowie die Welt nirgendwo sonst als im real Gesprochenen, sogar im Fernsehen erkenne. Goetz hat „sein persönliches ‚Cogito ergo sum‘“ folgendermaßen formuliert: „So wie Gertrude Stein von ihrem Hund, so erfahre ich von meinem Fernseher, dass es mich gibt. Der läuft, und in mir denkt’s. Fertig“.⁶¹⁴ Hier bezieht sich das im alltäglichen Gebrauch der Sprache Ausgesprochene, inklusive der Rede der Medien,⁶¹⁵ nicht mehr auf die

dem Autor, daß er über eine (während des Schreibens) ungeahnte Naivität verfügte. Ein Text mag noch so komplex durchdacht und kontrolliert worden sein, die Form, die ihm den Abschluss gewährt, gießt eine abenteuerliche Unschuld über das Ganze. Wie konnte ich so etwas nur geschrieben haben? Das Ende des Werks ist der einzige Augenblick, da die Eingebung den Autor berührt“ (PP 117).

⁶¹² Vgl. AW, S. 45.

⁶¹³ Es ist interessant zu beobachten, dass Goetz im Unterschied zu Botho Strauß konstatiert, dass Fernsehen eben vom ‚Gesicht‘ handelt, also von ‚Menschen‘, die ‚sprechen‘ (vgl. Afa 244). Fernsehen, „[d]as Medium ganz und gar des menschlichen Gesichts“ (Afa 296), gleicht bei Goetz dem „größte[n] Menschen-Zeige-Kunstwerk“ (ebd.). Goetz schreibt: „Für mich ist Fernsehen so was, wie für andere die Natur“ (Afa 119).

⁶¹⁴ Kämmerlings: Der Weltempfänger. In: Welt Online. Die Quelle des Goetz-Zitats im Zitat bleibt leider unbekannt.

⁶¹⁵ Hier gilt es jedoch zu beachten, dass Goetz die Wirkung der Massenmedien nicht nur positiv betrachtet. Goetz distanziert sich bekanntermaßen von demjenigen, der mit elitärer Ansicht durchaus an der Hochkultur orientiert

bloße Täuschung der Welt, sondern auf das „BESTEHEN einer Welt“ (Afa 489), in der alles Mögliche, einschließlich das Wahre, besteht und entsteht.

Wichtig ist Goetz vor diesem Hintergrund weder die Poetisierung bzw. die ‚Metaphysierung‘ der Sprache im Sinne der Verklärung des ‚unwahren‘, ‚unschönen‘ Alltags noch das Hören eines ‚ursprünglichen‘, ‚unaussprechlichen‘ Gesangs, sondern das Hören des „Gesang[s] der menschlich gesprochenen Sprache“ (Afa 121) und die schriftliche Wiedergabe der Aktualität dieses Gesangs.⁶¹⁶ Hier entzieht sich Goetz der üblichen Vorstellung von der ‚Unpoetizität des Alltags‘ und plädiert für die Möglichkeit des „[A]lltagspoetischen“⁶¹⁷, für das Wahrheitspotenzial des „Gesang[s]“ der menschlichen Sprache. Goetz bringt das im Alltag Ausgesprochene gerne mit dem „Gesang“ in Verbindung;⁶¹⁸ man sieht auch, dass er eine besondere Eigenschaft der alltäglichen Sprechform in einer poetischen Sprechform findet:

Theorien trennen die Begriffsfelder. Arbeiten an und mit einer möglichst präzisen Auseinanderdividierung der von den einzelnen Worten gesagten Sinne. || Und die allermeisten anderen, alltäglichen und poetischen Sprechformen, tun das Gegenteil, suchen die Vermischung, die Überlegung. Und ihre Präzision liegt im Gespür für die Reichweite und Vielfalt aller von einem Wort im bestimmten Kontext mittangierten Mitsinne. (Afa 292)

ist und das Wahrheitspotenzial der Massenmedien gänzlich außer Acht lässt. Er wirft in diesem Zusammenhang Botho Strauß seine „Ressentiments für Fernseh-Moderatorinnen und Kulturzeit-Redakteurinnen“ (Afa 840) vor und bezeichnet die Strauß'sche Abneigung gegen Masse und Massenmedien als „Zucker von Botho Strauß“ (ebd.). Goetz zeigt aber zugleich seine partikulare „Aversion gegen den Fernseh- und Rundfunk-Kulturjournalisten“ (Afa 595). Man sieht z. B., dass Goetz häufiger seinen Widerwillen gegen ganz bestimmte Sendungen zur Schau stellt (vgl. dazu etwa Afa 650) oder dass Goetz den Fernseher als ein „komplett aus Zerstreung angelegte[s] Medium“ (Afa 596) bezeichnet. Goetz' Urteil über die Massenmedien und die mediale Erzählung ist daher nicht so einseitig. Dies kann man auch im folgenden Zitat ablesen: „Essen, Zeitungen, Fernsehen. So leben wollen. Und das zugleich unendlich traurig und falsch finden“ (Afa 78).

⁶¹⁶ Vgl. hierzu Afa, S. 67. Goetz erklärt seine Aufgabe in *Abfall für alle*: „[I]ch will frei sein | nur frei sein || nicht die vom mündlichen Erzählen schon ganz abgeschliffenen, fertig gemachten Geschichten auftischen und verzapfen wollen, im Schriftlichen, im erzählenden Text, – aber einen umgekehrt auch nicht aus den finster geheimnisvollen Tiefen des ganz und gar STUMMEN der Dinge und den menschenfernen freien Höhen der Abstrakta her sprechen wollen – sondern so einen Mittelort suchen, wo das ausgesprochene Wort sensationell ist, Diskretionsgrenzen berührt, das Denken verändert, Bilder schafft und präzisiert – wo also die gesprochene Sprache als was Tolles erlebt wird, Vergnügen spendend, banal, alltäglich und doch sehr MÄCHTIG, aber nicht zu was Heiligartigem hinstilisiert wird, sondern in ihrer Gebrauchsgestalt sozusagen heimlich nur verehrt wird – und wo die Erzählungen im Mündlichen so Eichmesser und Naturalhorizonte sind für Klang und Stimmigkeit der schriftlichen Erzählungen –“.

⁶¹⁷ Goetz: *Dekonspiratione*, S. 181. In Bezug auf Goetz' Verwendung des Wortes „alltagspoetisch“ erinnert man sich wohl an R. D. Brinkmann, in dessen Gedichten die Augenblicke des Alltags mit Poetischem, mit der in einem Augenblick zeigenden Empfindlichkeit, zusammen wahrgenommen werden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Goetz direkt im Anschluss an der oben zitierten Textstelle aus *Dekonspiratione* den Namen seines Vorbildes zur Sprache bringt: „Und ich denke sofort wieder an die Brinkmann-Gedichte, an das Vorwort zu Westwärts, wo er aufzählt, was alles weiter macht“ (ebd.).

⁶¹⁸ Man kann den Konnex zwischen ‚sprechen‘ und ‚singen‘ bei Goetz auch etwa in der folgenden Passage aus *Abfall für alle* finden: „ebenso real alles und vernünftig, wie zugleich sehr gesponnen, verrückt. Das ist von seiten der Worte her der Weltstatus, || in den man also eintritt, hineinstürzt, mit dem berühmten ersten, neulich schon erwähnten Schrei des Entsetzens, jetzt also da sein zu müssen, auf der Welt. Und dem dann ja sofort beruhigend entgegenlungen wird, die sprachlichen Laute, der Besänftigungszauber als nie ganz vergehende Anfangsform der Sprache: keine Panik, sagt sie tröstend, vom ersten Moment an, ich bin da, bei dir“ (Afa 292).

An dieser Stelle bringt Goetz die alltägliche Sprechform mit der poetischen in Einklang. Ihm zufolge zielen die alltäglichen und poetischen Sprachformen im Gegensatz zur Theoriesprache nicht auf die deutliche Trennung der Begriffe, sondern auf die „Vermischung“ und die „Überlegung“ der Begriffe bzw. auf den „von den einzelnen Worten gesagten Sinn[]“, somit auf das Spüren von „Reichweite und Vielfalt aller von einem Wort im bestimmten Kontext mittangierten Mitsinne“. Wenn jedes Wort in der alltäglichen Sprachverwendung „unbestimmt“ (Afa 754) bleibt und „alles [M]ögliche“ (ebd.) bedeutet, so sieht Goetz die Möglichkeit der Erfahrung des Wahren und Schönen nicht nur in der ‚reinen‘ Poesie, sondern auch im ‚echten‘ „Gesang der menschlich gesprochenen Sprache“, in der Schrift, dessen Gegenstand „das Leben der mündlichen Rede“ (Afa 254) ist. Die Tatsache allerdings, dass das Gesprochene, inklusive der medialen Erzählung, die Goetz zufolge etwas „Großartiges, Herrliches, Geheimnisvolles“ (Afa 119) und „Unerschöpfliches“ (ebd.) sei, nur als Abfall abgewertet und daher längst noch nicht wirklich erzählt und befriedigend erfasst wurde, findet Goetz bedauerlich.⁶¹⁹

In *Abfall für alle* versucht Goetz nichts anderes als den „ORT der Sprache“ zu suchen:

Daß der ORT der Sprache sich irgendwie einstellen muß, durch irgendwas, sich finden muß, von dem aus der Text spricht, an dem ihm alles zusteht, ganz automatisch dann auch. Und daß dieser Ort sich bei mir durch die dauernden, an allem Gelesenen und Gefernsehten anschließenden theorieartigen Überlegungen eben erschließen würde. Und daß mir diese Überlegungen auch totalen Spaß machen, daß ich diesen Grübelgeschichten mit einem solchen Vergnügen nachgehe, folge, da rumstochere und forsche, kucke, notiere. Und immer nur Angst vor der Musilfalle habe, daß einem das alles plötzlich so über den Kopf und über die reale Textpraxis hinauswächst, daß im eigentlichen Text selbst, vor lauter Gegrübel und Gegrübelnotaten, auf einmal totaler Stillstand und Stille eintritt, Text ende. (Afa 103)

Goetz erwartet, dass der „ORT der Sprache“ vor allem durch die dauernden, an alles ‚Gehörte‘, ‚Gelesene‘ und sogar ‚Gefernsehte‘ anschließenden Überlegungen erschlossen wird. Er hofft dabei, dass „der Text“ vom Ort der Sprache aus „spricht“. Das Ideal ist also für Goetz, dass in *Abfall für alle* nicht der Autor bzw. der Erzähler, sondern der Text selbst ‚spricht‘, wie zu Beginn dieses Kapitels dargestellt wurde. Es geht Goetz darum, dass der Text aus dem Geschriebenen her selbst entsteht. Der Autor will, wie ausgeführt, nicht ein „außenstehender, sondern involvierter Beobachter“⁶²⁰ sein, der als ein „Teil d[e]r Welt“⁶²¹ versucht, die dauernd ‚sprechende‘ Welt – das Gehörte, das Gelesene und das Gefernsehte – einfach und wahrhaft abzuschreiben. Hier tritt zutage, dass das Schreiben als Aufnehmen nichts anderes als

⁶¹⁹ Vgl. Afa, S. 119.

⁶²⁰ Schmitt: Subito, S. 12.

⁶²¹ Ebd., S. 12.

„Abschreiben der Welt“ (Su 19) und das „Abschreiben der Welt“ nichts anderes als „REDEN“-Mitschrift heißt. Goetz erklärt in *Abfall für alle* in aufschlussreicher Weise: „Und so sitze ich jetzt also da, und schreibe REDEN“ (Afa 294).

Man ruft sich wohl in Erinnerung, dass die Produktion eines Buches, welches an sich das Leben eines Menschen ist, Goetz' Traum ist. Goetz verwirklicht in *Abfall für alle* das „quasi atmende Schreiben“ (Afa 52), indem er zeitnah darüber schreibt, wie er lebt. Man sieht nun, dass das „Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin“⁶²² eigentlich darauf gerichtet ist, im Gehörten und Gelesenen zu wandern.⁶²³ Bemerkenswert ist, dass das Geschriebene und das Gedachte in *Abfall für alle*, nämlich der tägliche Abfall aus dem „Leben eines Schreiber-Ichs“ auf jeden Fall mit solchem „Taumeln [...] in Papieren und Texten, im Gehörten und Gelesenen“ (ebd.) im Zusammenhang steht. Dies bedeutet, dass sich Goetz in seinem Tagebuch-Roman grundlegend nicht damit beschäftigt, vom Leben eines „Schreiber-Ichs“ zu ‚erzählen‘, sondern die sprechende Welt durch das Schreiben über das Leben eines ‚hörenden‘ und ‚lesenden‘ Schreiber-Ichs in Form der Schrift zu übertragen. Dies garantiert dem Autor in letzter Konsequenz „die Einsicht ins Gegebene, in die Natur der [...] Schrift“ (ebd.) und der Sprache, und die Möglichkeit des Verstehens und der Sinnerfahrung. In *Abfall für alle* spiegelt sich somit der Autor bzw. die Autorfigur namens Rainald Goetz, der „sprachzentrierte[] Literat[]“⁶²⁴, wider, der in *Abfall für alle* stets darauf hinweist, dass alles aus der Sprache komme und das Einzige, was man als Schriftsteller repräsentieren müsse, die Sprache sei.⁶²⁵

Anzumerken ist, dass Goetz im „Taumeln [...] in [...] Texten, im Gehörten und Gelesenen“ (Afa 52) nicht „irgendwas Allgemeines“ (Afa 235) sucht, sondern sich auf „die Variable“ (Afa 155), auf das richtet, „was auch anders sein könnte“ (ebd.). Insofern öffnet sich Goetz der „Unvoreingenommenheit des Weltverhältnisses“⁶²⁶, nämlich der Luhmann'schen Welt, in der es Goetz zufolge „nichts selbstverständlich Gegebenes“ (Afa 160) gebe. Erklärt

⁶²² Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁶²³ Vgl. dazu Afa, S. 52: „Aber das AUFNEHMEN von anderem, die Einsicht ins Gegebene, in die Natur der [...] Schrift, den aktuellen Status des Wortsinns, des vom Gebrauch der Sprache dauernd neu bestimmten Sinnes von jedem Wort, das Lesen, Zuhören, Sprechen, und dauernde Kritzeln und quasi atmende Schreiben – all das und die davon aufgeworfenen Probleme auf irgendeine Art zu behandeln, in sich bewegen – und gleichzeitig immer doch auch wieder genügend VERGESSEN zu können, um weit offene Handlungsfreiheit und wirklich JEDE Möglichkeit im Text für sich zu sehen und zu haben – und so weiter undsoweiter usw – das DAUERT einfach. [...] Dazu braucht man Konzentration und Hautlosigkeit, Verlorenheit, Ziellosigkeit, Taumeln und Santeln in Papieren und Texten, im Gehörten und Gelesenen“.

⁶²⁴ Poschardt: *DJ-Culture*, S. 317.

⁶²⁵ Vgl. Afa, S. 677.

⁶²⁶ Windrich: *Technotheater*, S. 68. Johannes Windrich führt aus, dass Goetz' Präferenz für Luhmann, für die „Unvoreingenommenheit des Weltverhältnisses“ (ebd.), mit der „literarischen Umsetzung der Offenheit“ (ebd.) eng verbunden ist, welche sich vor allem in Goetz' roten Werkgruppen *Heute Morgen* ausprägt.

Goetz, dass er Luhmann liest, „um eigene Gedanken tot zu kriegen“ (Afa 236), bildet die Luhmann'sche Weltsicht hier einen klaren Antagonismus zu jenen ‚starren‘ Wahrheitsbegriffen. Es fällt also nicht schwer zu erkennen, dass sich Goetz nicht nur von der Hegel'schen dialektischen Einheit, sondern auch von der „Solowahrheit“ (Afa 518) der Poststrukturalisten distanziert, „die nur den Wahrheitspluralismus als einzige Wahrheitsform gelten [lässt]“ (ebd.). Goetz versucht, „möglichst viele Aspekte, und [...] vorallem (sic!) die, die nicht direkt an einen gerichtet sind, auf sich zu beziehen, um die eigene Sache dadurch so Widerspruchs- und Anknüpfungspunkte-reich wie möglich zu machen“ (Afa 626). Erwähnenswert ist dabei, dass das Leben eines „Schreiber-Ichs“ in *Abfall für alle* ausdrücklich die Dynamisierung des Denkens, die Aktivierung der „geistige[n] Aktivität“, verfolgt, sodass man möglichst „viele Meinungen“ haben könne, „die im Streit miteinander sind“:

[I]ch [...] will nicht in den beliebten Fehler verfallen, keine Meinungen haben zu wollen, sondern im Gegenteil: so viele Meinungen wie nur irgend möglich, die im Streit miteinander sind. Diese geistige Aktivität also nicht zur Ruhe bringen, sondern die noch aktivieren. Einzig mit der erkenntnistheoretischen Schutzvorstellung, daß man selber nicht dazu in der Lage ist, wirklich irgendwas Allgemeines – und das ergibt sich auch aus der Lektüre von theoretischen Büchern, von tollen. (Afa 235f.)

Ich will keine Verantwortung, kein Ziel, keine Verpflichtung, keine Einflußnahme, keine direkte Wirkung, und am allerwenigsten mag ich jemandem anderen sagen, was er denken soll. Ich will die Leute im Grunde absolut in RUHE lassen. Ich will das alles nur in interne, autoaggressive und dort destruktiv konstruktive Prozesse umsetzen, das von den anderen in mir Ausgelöste. (Afa 568)

Goetz versucht in seinen Texten, vor allem in *Abfall für alle* dem praktischen Leben, nicht nur seinem eigenen, sondern auch dem Leben seiner Mitmenschen, nahe zu kommen, er will, so Niklas Schmitt, „so wenig wie möglich in das praktische Leben anderer eingreifen, weder sinngebend noch moralisch bewertend“⁶²⁷. Wie Luhmann „[e]ine Hierarchie der Reflexionsebenen“⁶²⁸ als „einen Grundirrtum aller subjekttheoretischen Denkansätze (und damit auch Hegels)“⁶²⁹ ansieht, so hütet sich Goetz davor, sich selbst, dem „Schreiber-Ich“⁶³⁰, „eine hierarchisch höhere Position“⁶³¹ zuzubilligen. „[E]ine ganz besonders tolle Aufgabe“ (Afa 365) ist es Goetz zufolge, „viel mehr als das Eigene einfach nur zu schreiben, das ANDERE, Fremde AUFZUNEHMEN, es zu lesen, sich dafür zu interessieren, sich dem auszusetzen und zu stellen“ (ebd.). Es handele sich darum, „[d]ie vom Fremden ans Eigene

⁶²⁷ Schmitt: *Subito*, S. 12. Niklas Schmitt stellt dabei das ‚Ich‘ und das ‚Hören‘ als Koordinaten der Goetz'schen Praxis, d. h. des Schreibens heraus (vgl. ebd.).

⁶²⁸ Walter Reese-Schäfer: *Luhmann zur Einführung*. Hamburg 2000, S. 30.

⁶²⁹ Reese-Schäfer: *Luhmann zur Einführung*, S. 30.

⁶³⁰ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁶³¹ Reese-Schäfer: *Luhmann zur Einführung*, S. 30.

gerichteten Fragen hören zu wollen, die von daher kommenden Einwände zu erwägen“ (ebd.). Das Buch *Abfall für alle*, in welchem das Leben eines ‚hörenden‘ Schreiber-Ichs skizziert wird, fordert dann nicht nur dessen Autor, sondern auch den Leser dazu auf, im Geschriebenen, Gehörten, Gelesenen und Gedachten – für das „AUFNEHMEN von anderem“ (Afa 52), für die „Kollisionen mit den Ichen, die man, wenn man das Fenster zur Welt öffnet, hereinlässt“ (Afa 234) – immer wieder zu „[t]aumeln“. Es muss jedem Menschen also darum gehen, nicht fest zu sein, sondern nur offen zu sein.

4.2.1.3 Gegenwart-Mitschrift: Wunsch nach Aktualität und Text als „Geschichte des Augenblicks“

Goetz schreibt in *Abfall für alle*: „Ich mache Abfall. Und werde davon im guten Fall ruhiger, konzentrierter und geordneter für die eigentliche Arbeit am Text“ (Afa 129). Zugleich sollte klar sein, dass dieses Buch letzten Endes nicht nur „Abfall“ darstellt, sondern ein „Text“, der „JEDE Möglichkeit“ (Afa 52) der Wahrheit in sich trägt, d. h. der Text soll das Entstehen des Sinnvollen gewährleisten, welches sich besonders in Form des Neuen äußert. So steht im ersten Eintrag von *Abfall für alle*: „ganz am Anfang | trete hier also ein [...] | alles bisher Gesagten – und dann gleich aber natürlich das ABREISSEN sofort – loslegen – irgendwas von außen intervenieren lassen – | bloß nicht rumsuhlen im Alten“ (Afa 13).

Goetz verweist bezeichnenderweise in Bezug auf die Frage des Wahrheitspotenzials des Abfalls sowie des Textes *Abfall für alle* darauf, dass das Wichtige für den Abfall vor allem die Form sei. Die Wichtigkeit der Formfrage erklärt Goetz in eindrucksvoller Weise anhand des Beispiels der „Bildherstellung“:

Die Vorstellung der Momentaufnahme. Der Snapshot. Eine Art Polaroid vom geistigen Zustand, im Augenblick. Natürlich geht es auch darum, was drauf ist, auf dem Bild. Aber ebenso sehr um die ART der Bildherstellung, das Vorgehen bei der Produktion, die Methode, was ganz Formales also. Sich zu erinnern, nicht an früher, sondern an JETZT. (Afa 200)

An dieser Stelle verdeutlicht Goetz die Bedeutsamkeit der „ART der Bildherstellung“. Demnach gehe es natürlicherweise um das, was auf dem Bild ist, und ebenso sehr um das Verfahren der Bildherstellung, um etwas ganz „Formales“. Damit wird die Wichtigkeit der „Methode“ der Textproduktion angedeutet. Man könnte also sagen, dass es um den Abfall geht, der auf dem Papier steht, und ebenso sehr um die Art der Abfall-Herstellung, um die Form, in

welcher der Abfall schließlich nicht als bloßer Unsinn, sondern als „Unsinn mit Wahrheitskern“ (Afa 553) zur Geltung kommen kann.

In den vorigen Kapiteln wurde gezeigt, dass Goetz in *Abfall für alle* mit seiner täglichen Abfall- bzw. „REDEN“-Mitschrift⁶³² eher der „Realität der Sprache“ (Afa 298), dem im Alltag „menschlich [G]esprochenen“ (Afa 121), zugewandt ist, als einer geheimnisvollen, esoterischen Sprache, „den menschenfernen freien Höhen der Abstrakta“ (Afa 67). Dabei kann man davon ausgehen, dass der Fokus vorzugsweise auf dem Abfall als Gegenstand liegt, als dem, was auf Papier schriftlich festgehalten wird. Der Inhalt von *Abfall für alle* – das sogenannte „ins Blaue [D]ahergelabert[e]“ (Afa 61) – wird vom Autor selbst als ‚Abfall‘, also als „Unsinn“ (Afa 323) oder „Falsches“ (ebd.) bezeichnet. Gleichzeitig wird jedoch darauf hingewiesen, dass der Abfall, welcher vom Autor dauernd ohne nachzudenken auf Papier gekritzelt wird, mit Hilfe einer bestimmten Form eine neue Dimension erhält. Eine ideale und Sinn gebende „ART“ der Abfall-Herstellung sieht Goetz, wie in der oben zitierten Passage aus *Abfall für alle*, in der „Vorstellung der Momentaufnahme“ (Afa 200);⁶³³ das Charakteristische dieser Form liegt darin, dass sie eben die Gegenwart – das „JETZT“ (ebd.) – aufgreift. Was auf einem „Polaroid [...] im Augenblick“ (ebd.) gezeigt wird, ist nichts anderes als die Gegenwart selbst. Goetz meint mit Nachdruck: Es gehe darum, „[s]ich zu erinnern, nicht an früher, sondern an JETZT“ (ebd.).

Hervorzuheben ist, dass Goetz' tägliches Abfall-Schreiben von Beginn an nicht nur auf der formalen, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene mit der Mitschrift der Gegenwart eng verbunden ist. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass der unaufhörliche Blick auf das „JETZT“ den Ausgangspunkt des Projektes *Abfall für alle* bildet:

Abfall für alle. Mein tägliches Textgebet.

Ausgangspunkt ist die rein formale Vorgabe, daß die Seite sich jeden Tag aktualisieren muß. Es geht um den Kick des Internets, der für mich mehr als in Interaktivität in der Geschwindigkeit, in Gegenwartsmöglichkeit, in Aktivitätsnähe besteht. Ich las die Tagebücher von Jünger, Krausser oder Rühmkorf, und dachte immer: wenn man nur wüßte, wie es JETZT steht, was er JETZT macht, JETZT denkt. (Afa 357)

In der oben zitierten Passage drückt Goetz den Wunsch aus, beim Lesen eines Tagebuches zu wissen, was der Autor „JETZT“ macht und „JETZT“ denkt. Das „JETZT“, das, was „JETZT“ passiert, macht dementsprechend den Gehalt von *Abfall für alle* aus. Zentral ist, wie

⁶³² Vgl. Afa, S. 294: „Und so sitze ich jetzt also da, und schreibe REDEN“. Zum Verhältnis zwischen Abfall- und „REDEN“-Mitschrift siehe: Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

⁶³³ Das Motiv der Momentaufnahme kann man exemplarisch bei Brinkmann finden. Dabei geht es Brinkmann um die Form, welche es ihm ermöglicht, „spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten“ (Brinkmann: Notiz, S. 185).

Goetz expliziert, die Art der Abfall-Herstellung, nämlich die Frage, ‚wie‘ man das, was im „JETZT“ passiert, bzw. das, was Goetz als „das Erlebte, Geistes-Zustände, Blicke, Beobachtungen, Geschehnisse außen und innen“⁶³⁴ bezeichnet, in formaler Hinsicht im „JETZT“ aufnehmen kann. Diesen Wunsch nach Aktualität realisiert Goetz in der Form eines Internettagebuches, gestützt von einem qualitativen Sprung der elektronischen Medien, hier des Internets in den 1990er Jahren. Für Goetz scheint ein Internettagebuch diejenige Form zu sein, die es ihm ermöglicht, die Gegenwart zu fixieren, die er nirgendwo sonst als im Text ‚rekonstruieren‘ kann.⁶³⁵ Goetz’ schriftstellerisches Interesse am Medium Internet liegt offensichtlich nicht in der Interaktivität,⁶³⁶ sondern in der „Gegenwartsmöglichkeit“, in der Möglichkeit der direkten und offenen Zugänglichkeit zum „JETZT“. Goetz stellt mit genauen Angaben der Echtzeit täglich das ins Netz,⁶³⁷ „was er JETZT macht“ und „JETZT denkt“; dies kann der Leser dann mit annähernder Gegenwärtigkeit erfahren. In Bezug auf diese „neuartige literarische Nutzung des Internets“⁶³⁸ kommentiert Georg. M. Oswald, dass „*Abfall für alle* [...] das Phänomen der Gleichzeitigkeit als ästhetische Größe in die Literatur wenn nicht eingeführt, so doch auf die Spitze getrieben [habe]“⁶³⁹.

Goetz’ Internettagebuch unterscheidet sich hiermit von den Tagebüchern, welche retrospektiv verfasst oder nachträglich bzw. postum publiziert werden. *Abfall für alle* in Tagebuchform entsteht also im Prinzip „hier live“ (Afa 724), d. h. dieses Buch wird durch und durch für die Gegenwart geschrieben und höchst gegenwartsnah veröffentlicht. Es kann demzufolge danach gefragt werden, ob *Abfall für alle* in der Internetfassung der Gegenwartsmöglichkeit nicht viel näher ist als in der Buchfassung. Goetz fragt sich in diesem Sinne, ob es zweckmässig wäre, seinen Weblog – das ‚live‘ entstehende Online-Tagebuch – später in der ‚toten‘ Form, also als Roman *Abfall für alle* erscheinen zu lassen:

Nachts ging mir das Zwickmühlengegrübel über Abfall im Kopf herum. Ich kann einfach nicht erkennen,

⁶³⁴ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁶³⁵ Vgl. Afa, S. 263: „Es wäre dieses Projekt [d. i. *Abfall für alle*] [...] ein Rekonstruktions-Versuch der Gegenwart“.

⁶³⁶ Die Interaktion zwischen Autor und Leser wird im Fall von *Abfall für alle* nicht vorausgesetzt. Der Leser wird nicht berechtigt, sich am Schreiben zu beteiligen. Goetz lässt seinen Text, seinen täglichen Abfall, „für alle“ offen. Man könnte dazu sagen, dass „alle“ hier nicht mit dem Leser als Mit-Autor, sondern mit dem Leser als Rezipient zu tun haben. Hier gilt es zu beachten, dass sich *Abfall für alle* einerseits auf die Offenheit und andererseits auf den Autismus beziehe. Goetz macht in diesem Zusammenhang klar, dass er für die Textproduktion sowohl die Offenheit als auch den Autismus brauche: „Offenheit und Autismus. Ohne Autismus geht gar nichts. Kann man die Stimme überhaupt nicht erheben, das Wort gar nicht ergreifen. Nicht zu sprechen anfangen, nicht reden“ (Afa 103).

⁶³⁷ Der Begriff *posten* war damals noch nicht vorhanden.

⁶³⁸ Oswald: *Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort*, S. 32.

⁶³⁹ Ebd.

was die Totenform dieses hier live entstehenden Textkonvoluts ist. Anfallsweise denke ich, selbstverständlich muß das erscheinen. Und schon im selben Moment kommt es mir viel richtiger vor zu sagen, eine Netzgeschichte, und das wars. Meine Lieblingsvorstellung: daß es ohne groß zu erscheinen, einfach irgendwie da wäre, wenn das Netzleben erloschen ist, in sieben reclam-kleinen Heftchen vielleicht. [...] Abfall für alle eben. Ein halbes Jahr lang, jeden Monat ein anderes Heft. Aldi-style, Dokumentation eines einjährigen Live-Konzerts. (Afa 724f.)

Goetz ist besorgt, dass die Gegenwartsmöglichkeit seines „einjährigen Live-Konzerts“ – die ‚lebendigen‘ Stimmen – in der „Totenform“ des nachträglichen Romans erlöschen werde.⁶⁴⁰

Was in Bezug auf Goetz' Interesse an Internettagebuchform nicht vergessen werden sollte, ist die Tatsache, dass ein Internettagebuch für Goetz als die geeignetste Form gelten kann, insofern es ihm die Schreibweise der Gegenwärtigkeit ermöglicht. Es geht also um das Schreiben „für heute“, dessen Vorbild Goetz interessanterweise in einer Baumethode findet:

The fast track construction approach: die Pläne sind noch nicht gezeichnet, nach denen morgen weiter gebaut wird, die für heute schon, sie wurden früh morgens um fünf fertig und dem Bauleiter übergeben. Nach ihnen wird jetzt auf der Baustelle gearbeitet. Während andernorts, in den Büros, die Pläne für morgen aus dem Entwurf in die Reinzeichnung überführt werden. So schreiben, wie Richard Meier baut. (Afa 196)

Bezüglich des oben dargestellten Begriffs „fast track construction“ scheint die folgende Sachlage besonders wichtig zu sein: Die Pläne „für morgen“ sind noch nicht vorhanden, allein die Pläne „für heute“ werden frühmorgens dem Bauleiter übergeben und nach diesen Plänen „für heute“ wird alles auf der Baustelle „jetzt“ gebaut. Man müsse „[s]o schreiben, wie Richard Meier⁶⁴¹ baut“, meint Goetz.

Die Frage, die sich dabei stellt, ist aber: Weshalb sollte man so schreiben, also – ohne gezielte „Pläne für morgen“ – nur „für heute“? Weiter folgen die Fragen: Was treibt eigentlich

⁶⁴⁰ Goetz entscheidet sich für die Veröffentlichung des Romans *Abfall für alle*. Nach Christoph Jürgensen findet sich die Begründung für diese Entscheidung bereits in *Abfall für alle*, also z. B. in der Notiz von 1. 4. 1998, „mit der augenfällig wird, dass Goetz nicht erst *post festum* zum Glauben an die Dignität und Überlegenheit des Mediums Buch zurückgekehrt ist“ (Jürgensen: *Ins Netz gegangen*, S. 413f.). Die entsprechende Notiz aus *Abfall für alle* lautet: „Ich kenne keinen Informationsträger, der als Objekt so schön ist, wie ein BUCH. Die Masse der da gespeicherten Datenmenge. Bei gleichzeitiger Kleinheit des Dings. Die Art, auf die Daten zugreifen zu können, der Blätterspaß. Man kann die Form der Sukzession wählen, oder mit einer Geschwindigkeit, um die normale Computer und Textprogramme das Buch immer noch beneiden, im Datenganzes floaten, springen, sich treiben lassen“ (Afa 155). Vgl. im Zusammenhang mit Goetz' Buch-Präferenz auch Afa, S. 315: „Ich kann auf Papier befindliche Worte beim Lesen besser verstehen, als den Bildschirmtext. Trotzdem ist es genau das Fluidum der computerisierten Textgestalt, das Abfall zum Sprechen bringt und ermöglicht“. Vgl. zur Bedeutung der Materialität von den schriftlichen Medien wie Bücher und Zeitungen im Sinne des physischen Ortes für eigenes Nachdenken über Wirklichkeit bei Goetz etwa Hannes Becker: *Jetzt, ganz kurz. Rainald Goetz in Berlin, 27. März – 2. Juni 2012*. In: *Edit. Nr. 59* (Sommer 2012), S. 104-109, hier S. 107f.

⁶⁴¹ Richard Meier (1937 in Newark, New Jersey geboren), dessen Namen Goetz in der oben zitierten Textstelle im Zusammenhang mit dem Begriff „fast track construction“ erwähnt, ist ein amerikanischer Architekt, der oft als Star-Architekt bezeichnet wird. Richard Meier ist für seine strahlend weißen Gebäude bekannt, die in strengen geometrischen Formen gehalten sind. Ihm wurde im Jahr 1984 der Pritzker Preis, die weltweit höchste Auszeichnung für Architekten, verliehen.

den Autor zum Schreiben „für heute“? Worum geht es in einem Text, welcher „hier live entsteh[t]“ (Afa 724)? Ein wichtiger und entscheidender Punkt ist für Goetz, dass niemand weiß, was „morgen“ passieren wird. Goetz konstatiert, dass *Abfall für alle* nur davon erzählt, dass „[k]einer weiß, was als nächstes passiert“⁶⁴².

Hierbei scheint die Neigung für eine Art von ‚Erwartung‘ oder ‚Erinnerung‘ bei Goetz außer Kraft gesetzt. Goetz distanziert sich von jenen „kaputte[n] Perspektive[n]“:

[I]ch [hasse] jede Vorfremde so. Wegen des Einengenden der Erwartung. Ich will nichts erwarten, von niemandem, von nichts. Dann kommt das Neue auf einen immer am schönsten zu. (Afa 176)

Paradies war: keine Zukunft. Kein Erwarten, Hoffen, Kommen, Sehnen, Werden, Sein. Wie? Was jetzt? Ja: jetzt, jetzt. (Afa 520)

Man darf eigentlich nicht zurückblicken, das ist eine kaputte Perspektive. (Afa 683)

Goetz will „nichts erwarten“ und sich an nichts „allzu vergangenheitssüchtig“⁶⁴³ erinnern, er ist fest davon überzeugt, dass „das Neue“ nur dadurch „auf einen immer am schönsten zu[kommt]“. Das Neue steht hier bei Goetz im Zusammenhang mit dem Sinnvollen bzw. mit dem Sinn. Um „JEDE Möglichkeit“ (Afa 52) des Sinnvollen – des Neuen – „im Text [...] zu haben“ (ebd.), richtet Goetz sein Augenmerk nicht auf das „Erwarten“ bzw. das „Sehnen“ oder auf das „[Z]urückblicken“, die Erinnerung an Vergangenes bzw. an den ‚vergessenen‘ Sinn. Er steht an dieser Stelle lediglich für das ein, was „jetzt“ entsteht,⁶⁴⁴ und für die Gegenwart als den einzigen „Ort [...], wo das Entstehen sich ereignet“ (Afa 194); alles Mögliche, das Neue entsteht nur in der Gegenwart, im Augenblick, als Sinnvolles, Wahres bzw. Schönes.

Insofern widmet sich *Abfall für alle* – das „Buch, das hier entsteht“ (Afa 620) – nichts anderem als dem „Zukunftlosen“ (Afa 194), dem „Ungewissen“ (ebd.) und dem „VERGESSEN“ (Afa 52). Goetz hat bereits in einem Gespräch mit dem Maler Albert Oehlen⁶⁴⁵ die Qualität „short memory“⁶⁴⁶, also die Fähigkeit eines bestimmten Menschen, das Zurückliegende zu vergessen und immer von Null anzufangen, gelobpreist, und es geht bei

⁶⁴² Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext: „Keiner weiß, was als nächstes passiert. Davon erzählt *Abfall für alle*. Wie es war, als man noch nicht tot war und nicht daran dachte, wie es weiter geht. Augenblick. Moment. Und Jetzt?“.

⁶⁴³ Goetz: Rainald Goetz über Botho Strauß. In: Spiegel Online. Heft 43/1981. Goetz findet in diesem Artikel den Strauß’schen über den Ursprungsverlust klagenden Ton „allzu vergangenheitssüchtig, zu sentimental“.

⁶⁴⁴ Vgl. dazu auch Afa, S. 156: „Mich interessiert ja nur, was jetzt gerade live NEUES passiert“.

⁶⁴⁵ Albert Oehlen (1954 in Krefeld geboren) ist ein deutscher Maler, Multimedia-Künstler. Albert Oehlen, der zu den deutschen Neo-Expressionisten zählt, gilt als bedeutender deutsche Vertreter der experimentellen Malerei.

⁶⁴⁶ Goetz: *Celebration*, S. 144: „Heute morgen im Fernsehen war von einem bestimmten Football-Spieler die Rede, dessen Qualität ›his short memory‹ ist. Weil wenn er niedergeschlagen wird, steht er auf und hat es schon wieder vergessen, beim nächsten play. So kann er immer von Null anfangen. Das fand ich natürlich geil“.

diesem Projekt *Abfall für alle* ebenfalls im Wesen darum, dass man immer wieder ‚neu‘ beginnt und das Jetzt als ein neues Jetzt präsentiert, sodass man die Möglichkeit des Ereignisses des „Entstehen[s]“ (Afa 194), die Möglichkeit des „Neuen“ (Afa 176), in einem Text sichern kann. Was hier das Wesentliche ist, ist wiederum Goetz’ schriftstellerische Aufgabe, die Gegenwart – die Zeit selbst – zu ‚fotografieren‘, d. h. das Jetzt durch die „Momentaufnahme“ (Afa 200) immer als ein neues Jetzt – als Unterbrechung – zu fixieren. So heißt seine Aufgabe mit *Abfall für alle*: „[F]otografiere die Zeit, jetzt. Jetzt nochmal, dann gleich wieder, und so weiter, jetzt heißt ja immer wieder nochmal jetzt“⁶⁴⁷.

Bemerkenswert ist, dass die Schreibweise, welche sich die sogenannte Momentaufnahme zum Vorbild nimmt, das Notieren der Zeit, grundlegend das Abschreiben dessen, „was da passiert“, zu seiner Regel macht:

Worum gehts los? Eigentlich darum, immer wieder einfach nur von NULL aus anzufangen, jeden Tag. Das entspricht irgendwie meinem Lebensgefühl: es ist noch nichts passiert. Und dann gleich [...]: es wird viel passieren. Was denn?

1422.20. Die Zeit.

1422.34. Die Zeit.

1422.40. Die Zeit.

1423.02. Der nichts als der Durchgangsaugenblick zu sein. Die geschehen zu lassen, zuzuschauen, was da passiert, durch die, wenn sie passiert, wenn es geschieht, wenn sie da ist, da, da, da. Der Zeit der Ort zu sein, ganz einfach. (Afa 619)

Es überrascht nicht, dass Goetz betont, dass es darum gehe, immer wieder „von NULL aus“ anzufangen. In der Vergangenheit zu stecken interessiert Goetz nicht, wenn er die Möglichkeiten zur Sinnfindung und Sinnerfahrung vorzugsweise in der Unübersehbarkeit der Zeit und in der Unfassbarkeit des Geschehens zu suchen versucht. Eine wesentliche und interessante Tatsache ist für Goetz, dass „noch nichts passiert [ist]“. Dass „noch nichts passiert ist“, bedeutet gleichzeitig, dass „viel passieren“ kann. Goetz verteidigt daher das Grundprinzip, welches die Vorgehens- bzw. Herangehensweise des „Schreiber-Ichs“⁶⁴⁸ und somit das poetologische Wesen von *Abfall für alle* bestimmt: ‚Lass es geschehen. Schau zu, was da passiert‘. Um im Text die Möglichkeit des Möglichen zu garantieren, lehnt Goetz ab, das, was noch nicht passiert ist, zu planen und zu konzipieren, und orientiert sich am Motto Andy Warhols,⁶⁴⁹ welches er in seinen Material-Bänden 1989 (1993) vorangestellt hat: „and trying |

⁶⁴⁷ Goetz: Jahrzehnt der schönen Frauen, S. 184.

⁶⁴⁸ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁶⁴⁹ Vgl. zu Andy Warhol als „Autorität, zu der das Ich in Goetz’ Texten beständig zurückkehrt“, Schäfer: Theoriepopstars bei Rainald Goetz, hier Zitat S. 167.

to figure out | what was happening – and taping it all“. Bei Warhol verknüpft sich „happening“ und „taping“ bzw. Kassettenrekorder, so auch bei Goetz das Geschehene und „notebook“, also Notizbuch. Goetz zitiert Warhol und kommentiert: „I have no memory. Every day is a new day because I don't remember the day before. Every minute is like the first minute of my life. I try to remember but I can't. That's why I got married – to my tape recorder. So er, ich auch – to my notebook“⁶⁵⁰. Wichtig ist ihm eben der „Wettlauf mit der Zeit“ (Afa 521), die gegenwärtige Mitschrift dessen, was geschieht, um auf grundlegender Ebene den Ort im Text zu schaffen, an dem etwas, vor allem das Neue, etwas Sinnvolles, ungeahnt entstehen kann.

So zählt Goetz, wie in der oben zitierten Textstelle aus *Abfall für alle*, jede Minute und Sekunde und notiert zugleich die „Zeit“: „1422.20. Die Zeit. | 1422.34. Die Zeit. | 1422.40. Die Zeit“. Auffällig ist dabei, dass der Schwerpunkt an dieser Stelle nicht mehr auf jenen Geschehnissen aus dem „Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin“⁶⁵¹ liegt, sondern auf der Zeit an sich, die das Schreiber-Ich Rainald Goetz täglich „ins Leben [...] [schickt]“⁶⁵². Besonders interessant ist sodann, dass Goetz nicht sich selbst, sondern die Zeit als dominanten Autor von *Abfall für alle* bezeichnet. Goetz schreibt im Klappentext zu *Abfall für alle*: „[D]er Roman [hat] einen herrischen Autor: die Zeit. Sie schickt ihren Helden hinaus ins Leben, täglich neu. Minuten-Notizen protokollieren das Erlebte, Geistes-Gegenstände, Blicke, Beobachtungen, Geschehnisse außen und innen“⁶⁵³. Nun scheint es selbstverständlich, dass Goetz das Problem des ‚Erzählens‘ in *Abfall für alle* erhebt. Goetz führt aus: „Andererseits will ich aber definitiv KEINEN Erzähler. Diese Stelle muß offen bleiben. Das ist die Schwierigkeit des Erzählens, in my eyes. Wer spricht? Es muß eher GESCHEHEN“ (Afa 485). Goetz hält fest, dass der Sprecher im Text nicht der Autor als „Erzähler“ sein solle. Damit meint er nichts anderes, als dass etwas im Text „GESCHEHEN“ müsse.

Lehnt Goetz in *Abfall für alle* die Position des sogenannten Erzählers ab und bemüht sich, als ein (Welt-)Empfänger das zu diktieren, was geschieht, so kommt die „offen bleiben“ müssende Stelle des ‚Erzählens‘ in aufschlussreicher Weise mit der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ‚Erzählung‘ in Berührung. ‚Erzählung‘ bedeutet nichts anderes als

⁶⁵⁰ Goetz: Und Blut. In: ders.: Hirn. Frankfurt/M. 1986, S. 177-194, hier S. 189.

⁶⁵¹ Goetz: Abfall für alle. Klappentext.

⁶⁵² Ebd. In Bezug auf die oben genannte Tatsache, dass das Gewicht in *Abfall für alle* in gewissem Sinne auf der Zeit liegt, scheint das im vorigen erwähnte Zitat aus *Abfall für alle* auch sinnvoll zu sein, insofern Goetz in diesem Zitat das Wort „JETZT“ in Großbuchstaben unterstreicht, statt der darauffolgenden Verben „mach[en]“ und „denk[en]“, hier einer Handlung, und statt des Subjekts „er“, der eine Handlung vollzieht. Das entsprechende Zitat lautet also: „Ich las die Tagebücher von Jünger, Krausser oder Rühmkorf, und dachte immer: wenn man nur wüßte, wie es JETZT steht, was er JETZT macht, JETZT denkt“ (Afa 357).

⁶⁵³ Ebd.

„schriftliche oder mündliche [...] Wiedergabe eines Geschehens“⁶⁵⁴; die „Wiedergabe eines Geschehens“ bestimmt den Akt des Schreibens von *Abfall für alle*. Hierbei ist nicht verwunderlich, dass bei Goetz das ‚Zählen‘ – ein ständiger Blick auf die Uhrzeit und das Notieren des Datums und der Zeit – eine unerlässliche Bedingung für das ‚Erzählen‘, für die schriftliche „Wiedergabe eines Geschehens“, ist. Goetz reflektiert bereits in seiner früheren Prosa *Kronos* (1993) über das enge Verhältnis zwischen ‚Zahlen‘ und ‚Erzählung‘: „Datum heißt auf Deutsch: Gegeben. Das Gegebene gibt sich in Gestalt von Ziffern, die gelesene Zahlen sind. Und die Zahlen sind erzählt Erzählung. So einfach ist die ganze Sache. Das ist alles, aus“⁶⁵⁵.

Der Konnex zwischen ‚Zählen‘ und ‚Erzählen‘, zwischen ‚Zahlen‘ und ‚Erzählung‘, macht sich in der Notiz besonders bemerkbar, die Goetz beim Jahreswechsel 1998/1999 schrieb. Der Jahreswechsel – „[d]as Gegebene“ bzw. das Geschehene – wird hier tatsächlich „in Gestalt von Ziffern“ wiedergegeben:

2359.47.

Was geht dir jetzt im Augenblick durch den Kopf

1.1.1999

0000.19.

0000.30.

0000.38.

0000.45.

0000.51.

0000.58.

0001.07. (Afa 837)

Damit das Geschehene, „das Gegebene“ oder „die gelesene[en] Zahlen“ an die Stelle der ‚Erzählung‘ treten können, will Goetz im Grunde „Chronist des Augenblicks“ (Afa 833) werden, statt ‚Erzähler‘, der – im oben betrachteten Kontext – im Text ‚spricht‘:

Donnerstag, 31.12.98, Berlin.

1111.07.

1111.11.

1111.33.

1111.46.

1111.51.

1111.58.

⁶⁵⁴ Duden Online: „Erzählung“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Erzaehlung>.

⁶⁵⁵ Goetz: *Kronos. Berichte*. Frankfurt/M. 2003, S. 254. Vgl. zur Interpretation zum etymologischen Verwandtschaftsverhältnis zwischen ‚Zahl‘, ‚Zählen‘ und ‚Erzählen‘, welches Goetz in der zitierten Textstelle aus *Kronos* darstellt, Siegel: *Remains of the Day*, S. 235.

1112.03.

1112.13.

1112.14.

1112.41. Chronist des Augenblicks. Ich wollte mal einen Tag lang hier nur Zeitziffern notieren, einfach so, jedesmal wenn ich auf die Uhr schaue, weil das so schön aussieht, nur diese Ziffern, die so viel bedeuten [...].

1117. Der Begriff Chronist des Augenblicks ist von Christoph Buchwald. [...] Daß die Rolle des Chronisten des Augenblicks doch nicht auf immer und ewig mein Arbeitsfeld sein könnte. Und ich dachte sofort: aha, wieso, wieso nicht? Das klingt doch gut. Das ist doch ein schönes Arbeitsfeld, eine tolle Aufgabe. Auf immer und ewig: naja, okay, was heißt das? Zugespitzt ist das ja eigentlich eh identisch, die Definition genau von Augenblick. (Afa 833)

Der „Chronist des Augenblicks“ ist ein Anhänger für „Zeitziffern“. Der meint: „time time time – time marches on –“ (Afa 16), „1556 jetzt | geht also dieser ZIFFERNWAHNSINN wieder los | und mit welchem Vergnügen | für mich“ (Afa 14). Für ihn „bedeuten“ die Zeit-Ziffern „so viel“, so behauptet er, dass „JEDE Minute für sich allein in echt ein ganzer KOSMOS ist“ (Afa 414). Goetz steht dabei gegen jene Versuche, ein lebendiges konkretes Leben in einer ‚toten‘ Konzeption des Lebens, in einer abstrakten Idee, einzukapseln,⁶⁵⁶ und befürwortet die Wahrheitmomente jener Augenblicke des Lebens, die Gegenwart als allerhöchsten Ort der Sinnsuche, Sinnfindung und Sinnerfüllung.

Zu erwähnen ist, dass Goetz die Möglichkeiten der Sinnerfahrung in erster Linie im Medium ‚Text‘ sucht.⁶⁵⁷ Goetz, der gerne ein „Chronist des Augenblicks“ werden will, sucht diese Möglichkeiten unter anderem in einem Text, welcher als Ort für die schriftliche Rekonstruktion der Gegenwart sowie des Lebens eines Menschen fungiert. Er versucht, sein eigenes Leben grundlegend als Gegenwart selbst, als Momentanes, auf das Papier zu bringen, mit dem Ziel, ein gewisses Etwas, das ungeahnte Neue, wenn es nirgendwo sonst als in der Gegenwart ‚unversehens‘ entsteht, eben in einem Text „GESCHEHEN“ zu lassen, welcher nichts anderes als „das Ganze der Gegenwart“ (Afa 114) ist. *Abfall für alle*, das Buch über das „Leben eines Schreiber-Ichs in Berlin“⁶⁵⁸, legitimiert sich in diesem Sinne allein dadurch, dass

⁶⁵⁶ Goetz plädiert an dieser Stelle für den Anspruch des Pop. So scheint es kein Zufall zu sein, dass man Goetz' literarischen Versuch der „Gegenwartsfixierung, der Serialisierung des Jetzt“ (Schumacher: »Das Populäre. Was heißt denn das?«, S. 165), schon bei Pop-Autoren wie Andy Warhol oder Rolf Dieter Brinkmann finden kann. Zum Begriff Pop und Goetz' Verhältnis zum Pop siehe v. a.: Kapitel 4.1.3 dieser Arbeit.

⁶⁵⁷ In Bezug auf die Sinnerfahrung im Text muss wiederholt angemerkt werden, dass es für die Erfahrung von einem besonderen Augenblick, in dem etwas Sinnvolles im Text ‚geschieht‘, vom Leser gefordert wird, das Geschriebene, den Abfall, in seinen eigenen Gedanken zu aktualisieren bzw. zu vergegenwärtigen. Die Wahrheitmomente des Textes, die Möglichkeit der Sinnerfahrung bzw. der Erfahrung des sinnerfüllten Augenblicks, kann bei Goetz in einem solchen Prozess der Lektüre gesucht werden.

⁶⁵⁸ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

es in Form einer „Geschichte des Augenblicks, der Zeit“⁶⁵⁹ besteht.

Unleugbar ist, dass der Versuch, das Jetzt im Jetzt zu greifen, unmöglich ist. „Zeit [scheint] im Jetzt der Gegenwärtigkeit ihr einziges Sein zu haben [...], und doch ist ebenso klar, daß gerade in dem Jetzt der Gegenwärtigkeit Zeit als solche nicht gegenwärtig ist. Was jetzt ist, ist immer schon wieder Vergangenes“⁶⁶⁰. Das weiß Goetz nur zu gut und gibt zu, dass sein Versuch, die Gegenwart schriftlich zu rekonstruieren, auf das Gefühl von „Melancholie“ basiert. Er stellt das Buch *Abfall für alle* fragmentarisch, aber in gedankenreicher Weise dar: „fragmentiert von Zeit [...]: der Wahn Tag für Tag, die Erzählung Zahlen und Ziffern [...] und über und unter und in allem: Melancholie“⁶⁶¹. Dennoch will Goetz den „Wettlauf mit der Zeit“ (Afa 521) „mit [...] Vergnügen“ (Afa 14) unternehmen. Deutlich ist für ihn, dass die Gegenwart, die stets vergeht, eben darum „das Geheimnisvolle [ist], was man zu erkennen versucht, wo man automatisch hinschaut, weil es einem einfach am interessantesten vorkommt“ (Afa 770). Zentral ist dabei wiederum, dass die Gegenwart für Goetz das Synonym von Leben ist: „Man atmet tief ein, die Gegenwart, atmet aus“ (Afa 217). Und dies lässt erkennen, wieso Goetz' Traum, ein Buch zu produzieren, welches das eigene Leben von sich selbst ist,⁶⁶² lediglich dadurch zur Vollendung gebracht werden kann, dass man eben die Gegenwart schriftlich rekonstruiert. Für sein Traum-Buch, für *Abfall für alle*, versucht Goetz nichts anderes als die Gegenwart selbst zu sein,⁶⁶³ „die Zeit mehr oder weniger durch sich durch zu lassen“ (Afa 93).

4.2.2 „Abfall“ und „Licht“: Sinnsuche und Sinnerfahrung im Text und im Augenblick

In *Abfall für alle* stellt Goetz die Leseweise vor, ein Buch nicht vom Anfang, sondern vom Ende her zu beginnen, vor dem Hintergrund, dass das Ende „am gegenwartnähesten“ (Afa 621) ist. Goetz schreibt: „Ich dachte, es wäre logisch, daß man immer am Ende landet, am gegenwartnähesten Punkt. Daß sich so die Lektüre der Zeit organisiert, sozusagen automatisch,

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Gadamer: Über Leere und erfüllte Zeit. In: ders.: Kleine Schriften. Idee und Sprache. Platon, Husserl, Heidegger. Bd. 3. Tübingen 1972, S. 221-236, hier S. 222.

⁶⁶¹ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

⁶⁶² Vgl. ebd.

⁶⁶³ Vgl. Afa, S. 93: „Der Witz ist vielleicht, daß genau das schon Fehler ist: sich als Beobachter der Gegenwart zu sehen. Daß das genau der Unterschied zur Vergangenheit wäre: daß man die nur beobachten kann, die Gegenwart aber selber nur sein kann, leben muß. [...] Die Gegenwart ist ein Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD“.

daß man sich zurückliest ins Vergangene hinein“ (ebd.). Goetz vertritt demnach die Ansicht, dass es empfehlenswert ist, dass der Leser den Text *Abfall für alle*, welcher täglich im Netz entsteht, vom Ende her lese: „So wählt man eine Woche an und landet am Ende dieser Woche, am Sonntag, und nach hinten gestaffelt, untereinander quasi, liegen die Tage dieser Woche da. Samstag, Freitag, Donnerstag, so wie man sich selbst zurücktasten würde, in der Erinnerung“ (ebd.). Goetz fügt bemerkenswerterweise hinzu, dass sich „echte Geschichten“ (ebd.), also auch bei *Abfall für alle*, vom Ende des Buches her erzählen, unabhängig davon, dass der Leser, so Goetz, an der „gegengerichtete[n] Ordnung der Erzählung: erst geschah das, dann das“ (ebd.) orientiert ist.

In diesem Kapitel wendet sich der Blick der vorliegenden Untersuchung dem Schlussabschnitt von *Abfall für alle* zu, da dieser nicht bloß die gegenwartnächste Stelle des Buches ist, sondern auch einen Anhaltspunkt dafür bietet, welche ‚wahre‘, ‚echte‘ Geschichte der Autor mit dem Projekt *Abfall für alle* eigentlich erzählen wollte.

In der letzten Notiz von *Abfall für alle*, die auf den 10.01.1999 datiert ist, schreibt Goetz:

2036. Worum gehts denn? Es geht um den Abschied, das fällt mir jetzt schwer, das nimmt mich so mit. Dankbarkeit und Aufwühlung, und – doch noch ist es nicht so weit, noch ist nicht aller Tage Abend.

eine Welt
in der der Mensch

Luhmann
Alltagsplausibilität
Gesellschaft

ja
das wars

allen alles

Licht (Afa 864)

Goetz schließt an dieser Stelle das einjährige Internet-Projekt ab und hält fest, dass „[es] noch [...] nicht aller Tage Abend [ist]“. Eine mögliche Frage: Welche Hoffnung – „Licht“ – bleibt „allen“? Die an alle gerichtete entscheidende Frage lautet also: „Worum gehts denn?“ Was ist am wichtigsten? Was sind „echte Geschichten“ (Afa 621), von denen der Autor in einem Text, in *Abfall für alle*, grundlegend erzählt? Sodann folgt eine Reihe von Wortketten: „[E]ine Welt | in der der Mensch || Luhmann | Alltagsplausibilität | Gesellschaft || ja | das wars“.

Damit wird angedeutet, dass es eigentlich um „eine Welt“ geht, „in der der Mensch“ ist,

somit um die Sachlage, dass eine Welt ‚besteht‘ und der Mensch ‚existiert‘⁶⁶⁴. An dieser Stelle richtet sich Goetz nicht auf die Welt als eine selbstständige Realität, sondern auf das Sich-Beziehen auf die Welt, die, wenn er in der oben zitierten Passage anschließend den bekannten Namen „Luhmann“ erwähnt, von jedem einzelnen Menschen konstruiert und beobachtet wird. Der letzte Eintrag von *Abfall für alle* zeichnet sich dadurch aus, dass Goetz durchblicken lässt, dass das Wesentliche die Suche des Menschen nach Welt, das Verlangen des Ich danach, ist, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu verstehen. Goetz schreibt im Kölner Magazin *Spex*: „All mein Sinnen: Ich nur ich | [...] | All mein Streben: Welt“⁶⁶⁵.

Die Frage ist dabei, wie in den vorigen Kapiteln ausgeführt, weder die ‚unbeobachtbare‘ und ‚unsagbare‘ Welt im Sinne einer Welt, welche über das menschliche Denken bzw. über die Sprache hinausgeht, noch die ‚wahre‘ Welt, welche sich als Ursprüngliches, als Unsichtbares, von der sogenannten unwahren, profanen Alltagswelt unterscheidet. Die Frage ist im Gegenteil die Beobachtbarkeit der Welt,⁶⁶⁶ die von jedem einzelnen Menschen, d. h. von jedem Sprechenden wahrgenommen und stets besprochen wird, und die Undogmatisierbarkeit der Welt, also eine offene Weltsicht, welche Goetz zweifellos bei Luhmann findet. Insofern es Goetz um die Einsicht in die Welt geht, wie sie ist, bemüht er sich im Versuch, die Welt zu beobachten, vor allem darum, das in jedem Bereich der Welt, nicht nur im Privaten, sondern auch im Öffentlichen, also in der Gesellschaft ‚gleichzeitig‘⁶⁶⁷ Ausgesprochene zu empfangen. Goetz findet den Schlüssel zum Verstehen und Erkennen, die Möglichkeit der Sinnerfahrung – das „Licht“ –, weder in der Unterscheidung zwischen Wahrem und Unwahrem, zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen Künstlerischem und Alltäglichem usw. noch in der „Absicht, Nicht-Verstehen abzuschaffen“ (Afa 737), sondern in einem das Andere aufnehmenden Verhältnis, in der „Freisetzung de[r] [...] Differenz“ (Afa 569), in den „Kollisionen mit den Ichen, die man, wenn man das Fenster zur Welt öffnet,

⁶⁶⁴ Hier kann man sich mit dem Begriff Existenz auf die besondere Seinsart des menschlichen Daseins richten, welche Heidegger in seiner Philosophie vom Menschenverständnis als ‚etwas bloß Vorhandenes‘ differenziert. Bei der Auffassung des Menschen als Existenz geht es um die Tatsache, dass der Mensch sein Leben führen muss: Es geht darum, Entscheidungen zu treffen und Möglichkeiten zu verwirklichen. Heidegger erklärt den Begriff Existenz unter anderem folgendermaßen: „Existenz ist der Titel für die Seinsart des Seienden, das wir je selbst sind, das menschliche Dasein. Eine Katze existiert nicht, sondern lebt, ein Stein existiert nicht und lebt nicht, sondern ist vorhanden“ (Heidegger: *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* (SoSe 1928). In: ders.: Gesamtausgabe 26. Hrsg. Klaus Held. Frankfurt/M. 1978, S. 156).

⁶⁶⁵ Goetz: Weltformel. In: *Spex* 50 (1985), S. 43.

⁶⁶⁶ Goetz vertritt die Meinung, dass „[d]ie Welt [...] nicht unbeobachtbar [ist]“ (Afa 301).

⁶⁶⁷ Laut Goetz ist die Gleichzeitigkeit „der absolute Irrsinn der Realität, unfaßbar, das Tollste“ (Afa 628) und zugleich „DIE Ultrabanalität“ (ebd.). Goetz scheint die Tatsache besonders interessant und sinnvoll, dass „alles, was geschieht, gleichzeitig geschieht“ (Afa 777).

hereinlässt“ (Afa 234). Differenz bildet hier den Ausgangspunkt des Erkennens,⁶⁶⁸ wie Goetz immer wieder an sein Vorbild Luhmann erinnert, der sagt: „Am Anfang steht also nicht Identität, sondern Differenz“⁶⁶⁹.

Luhmann meint: „Die Unterscheidung wahr/unwahr kann nicht selber nur entweder wahr oder unwahr sein; sie kann nicht selbst beobachten; sie ist ihr eigener blinder Fleck“⁶⁷⁰. Im Luhmann'schen Denken wird eine Hierarchie der Reflexionsebenen außer Geltung gesetzt.⁶⁷¹ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Goetz die Kraft der Kunst nicht in der „Konsenserzeugung“ (Afa 569) bzw. in der „Zustimmungsherstellung“ (Afa 162), sondern in der Erzeugung von Differenz sieht. Das „Zustimmen“ kann aus Goetz' Sicht auf keinen Fall „die Antwort auf Kunst“ (Afa 162) sein.⁶⁷² Die wichtige Aufgabe, die Goetz sich, dem „Schreiber“⁶⁷³, stellt, ist es demzufolge, sich selbst den vielfältigen Stimmen der Anderen, also der vielstimmigen Welt gegenüber zu öffnen und jene „Alltagsplausibilität“ (Afa 864) sowie das Wahrheitpotenzial des Alltäglichen bzw. des Abfalls zu akzeptieren, sodass man die „Weiten und Horizonte von [...] Sinnmöglichkeiten“ (Afa 749) erweitern kann. Goetz teilt der Kunst bzw. der Literatur die „Gesellschafts- und Welt-Reflexions-Aufgabe“ (Afa 649) zu, welche sicherlich „in einer viel weiter gefaßten, größeren, allen Horizonten offenen Perspektive“ (ebd.) vollzogen werden müsse.

Goetz sucht das „Licht“ (Afa 864) insbesondere in der Offenheit und geht davon aus, dass alle Möglichkeiten tatsächlich aus dem „Interesse an der Welt“ (Afa 289) entstehen können. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Goetz seit der Hinwendung zu Luhmann in den 1990er Jahren die Möglichkeit des Verstehens und der Verbesserung eher im „Interesse an WELT“ (Afa 444) sieht, als im „Desinteresse“ (ebd.), welches in Goetz' Selbstbetrachtung in den 1980er Jahren der Hass war.⁶⁷⁴ Goetz spricht von den beiden Energieformen

⁶⁶⁸ Vgl. Reese-Schäfer: Luhmann zur Einführung, S. 31.

⁶⁶⁹ Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984, S. 112.

⁶⁷⁰ Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1990, S. 520.

⁶⁷¹ Vgl. Reese-Schäfer: Luhmann zur Einführung, S. 30.

⁶⁷² Goetz zufolge ist das Zustimmung „die Erkenntnisform beim Lesen gut gemachter Kritiken oder toller Analysen“ (ebd.).

⁶⁷³ In *Abfall für alle* zieht Goetz das Wort Schreiber dem Wort Schriftsteller vor. Vgl. beispielsweise etwa Afa, S. 121, 161, 323, 324, 664, 667 sowie Klappentext zu *Abfall für alle*.

⁶⁷⁴ Vgl. Windrich: *Technotheater*, S. 63. In *Abfall für alle* erwähnt Goetz, dass er selbst vollständig aus Haß bestehe. Goetz betont jedoch gleichzeitig, dass der Haß für ihn nicht nur auf etwas Destruktives bezogen werden, sondern auf etwas Produktives, auf die bejahenden Momente, gerichtet werden solle. Goetz schreibt: „Das Problem geht mitten [...] ins Wesen der kreativen Produktivität. [...] Ich selbst bestehe zu etwa 90 Prozent aus Haß [...]. Der Haß bei mir ist Rohhaß, Haß heißt in absoluter Reinform. [...] Die Konsequenz ist, daß ich nach einem Leben suche, wo der Haß nicht NUR Destruktion anrichtet. Wo auch was Vernünftiges dabei raus kommt, Produktion“ (Afa 703), „Haß sollte für mich aus dem Äußeren herein kommen, und da zu dem inneren Explosivum werden, im Inneren der Argumente. Eine Energie, die die Widersprüche aufeinanderhetzt, sie zu maximal heftiger Kollision bringt, sie auseinander stieben läßt“ (Afa 267).

„Interesse“ und „Desinteresse“:

Das Interesse an WELT war bei 68 nie sehr groß. Das genau hat natürlich Revolution gemacht. Interesse heißt Verstehen, Schwäche, Verbesserung. Desinteresse ist eine grandiose Energieform, war Teil der Kraft von 68, gehört zum Jugendlichen, ganz prinzipiell. Diese Außenenergie ändert dann auch wirklich was innen, in der Welt. Nächstes Kapitel: man müßte jetzt darauf reagieren. Den schwierigen Folgeschritt haben relativ viele, die die Emphase-Erfahrung von 68 gemacht haben, verweigert. Sie waren so gewöhnt ans Verweigern, kannten das als Triumph- und Königsweg durchs Leben. Es ist aber nur der Weg hinein. Jetzt müßte man erwachsen werden. Und immer dachte ich, als sozusagen jüngerer Bruder, das checken sie nicht. Aber das verdanke ich ihnen, daß mir dadurch das Erwachsen-Werden als was absolut Verlockendes, Reiches, Kompliziertes und Tolles erschien. Die so unverspielte Ernstsicht auf das Leben wurde während der Arbeit am ersten Buch eine Art Existenzprogramm: dort, in der Arbeit, ein erwachsener Mensch werden. (Afa 444)

Goetz erklärt an dieser Stelle, dass das Interesse und das Desinteresse die beiden „grandiose[n] Energieform[en]“ seien. Das Desinteresse als eine Außenenergie, die Goetz als Teil der Kraft von 68 versteht, trägt, so Goetz, die Kraft in sich, etwas „innen, in der Welt“ ändern zu können. Dieses Desinteresse gehöre als solches zum „Jugendlichen“. Zugleich weist er darauf hin, dass man in die nächste Position, in die Energieform Interesse, übertreten müsse, um „erwachsen“ zu werden. Goetz glaubt, dass die Energieform Desinteresse in einem Zustand von Verweigerung stecken geblieben ist, und dass die 68er, die an das „Verweigern“ bzw. an das Negieren gewöhnt waren, damit nur schlecht zurechtkamen, in die nächste Phase der Affirmation einzutreten, den nächsten Schritt zum „Interesse an WELT“ zu unternehmen. Nicht die Negation, sondern die Bejahung findet Goetz nun als etwas „Verlockendes, Reiches, Kompliziertes und Tolles“ und stellt fest, dass er erst durch die Arbeit, in welcher er die „Ernstsicht auf das Leben“ als „eine Art Existenzprogramm“ entwickelte, „ein erwachsener Mensch“ werden konnte. Goetz fordert von sich selbst, beim Schreiben nicht eine negierende, sondern eine bejahende Stellung einzunehmen: „Arbeit an den Differenzen und Negationen gehört für mich eher ins Reich der Stille, des Denkens, der Lektüre vor allem. Auch im Moment der Entstehung der Schrift ist das bejahende Moment natürlich produktiver. Ohne Dummheit: keine Produktion“ (Afa 247). Es wird anschließend angedeutet, dass die Bejahung bei Goetz mit der Rezeptivität in Zusammenhang steht. Goetz führt weiter aus: „[M]an [muß] Denken, Dissens und Streit dem empfangenden Vorgang möglichst oft ins Wort fallen lassen“ (ebd.).

Man sieht nun, dass das Projekt *Abfall für alle* offensichtlich aus dem Interesse „eines Schreiber-Ichs“⁶⁷⁵ für die Wirklichkeit bzw. für die Welt entsteht. Das Schreiber-Ich verwirklicht in *Abfall für alle* seine notwendige Aufgabe, nämlich das Gegebene – die Zeit und

⁶⁷⁵ Goetz: *Abfall für alle*. Klappentext.

die Sprache –, das Geschehene und das Gesprochene, mitzuschreiben, um die bestehende sprechende Welt zu verstehen und zu erkennen. Hier zeigt sich *Abfall für alle* als textliche Gestalt des „Realismus“, den Goetz eben nicht als eine literarische Darstellungsweise bzw. als „Phantasie der Form“ (Afa 308) auffasst, sondern als „eine Erkenntnisform“ (Afa 163), als „ein Interesse an Erkenntnis“ (ebd.). Realismus gilt als „Kategorie der Weltbeobachtung“, wie Goetz im Folgenden erläutert:

Daß Realismus [...] eben nicht primär eine bestimmte Form der DARSTELLUNG ist, sondern eine Art von Interesse für die Wirklichkeit. Wie sie schlicht und einfach IST. Erstaunlicherweise ist das ja immer noch eine letztlich relativ unübliche, sensationelle Perspektive. Was liegt wirklich vor? Realismus also nicht als Phantasie der Form, sondern als Kategorie der Weltbeobachtung. (Afa 308)

Mit dem Tagebuch-Roman *Abfall für alle*, der sich auf ein „realitätsorientierte[s]“ (Afa 787) Schreiben stützt, wendet sich Goetz „gegen alle ausgedachte, schlaue, verspielte Parasitär-Literatur“ (Afa 300). Goetz distanziert sich vom Realismus, der für gewöhnlich als eine bestimmte Darstellungsweise angesehen wird, und erklärt, dass das Zentralgeheimnis der Erzählung in „ihr[em] Verhältnis zur Realität“ (Afa 787) bestehe; er verteidigt zugleich die „Erkenntnisform“ (Afa 163) bzw. die Erkenntnisweise der Wirklichkeit, die das Buch *Abfall für alle* in sich trägt, das den Realismus als menschlichen Versuch der „Erkenntnis“ und der „Weltbeobachtung“, als Ausdruck des „Interesse[s] an Erkenntnis“ (Afa 163) und an Welt verkörpert. Goetz kommt in Bezug auf die Frage der Erkenntnisweise immer wieder auf Luhmanns Differenz zurück, statt sich auf die Idee der Einheit, auf die „Sehnsucht nach Harmonie“ (Afa 648), zu richten. In Fragen des Erkennens und Verstehens, einschließlich des Selbst- und Weltverständnisses, geht Goetz grundsätzlich davon aus, dass „[e]s [...] nie ideale Beschlüsse geben [wird]“ (ebd.). Der Grund dafür ist für ihn klar: „Der andere ist anders“ (ebd.) und „ALLES könnte auch ANDERS sein“ (Afa 160).⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Hier gilt es zu erwähnen, dass Goetz in dieser Hinsicht Abstand zu Habermas' Perspektive auf die Kommunikation nimmt. Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Windrich: *Technotheater*, S. 79-81. Windrich beschreibt den Unterschied zwischen Goetz und Habermas pointiert: „In Habermas' Theorie wird Kommunikation ihrem Begriff dann gerecht, wenn die Teilnehmer wechselseitig die Perspektive des Partners übernehmen. Goetz erklärt es hingegen für unmöglich, die Position des anderen wirklich einzusehen; für ihn zeichnen sich Gespräche eher durch das Akzeptieren des Gegenübers aus, durch die Bereitschaft, seine Andersheit als elementar anzuerkennen und sich gerade für das Erlebnis der Differenz zu öffnen. Seine Erwägungen zur Kommunikation zielen weder auf einen Höchstwert der Verständigung noch auf eine implizit mitschwingende, jederzeit einzufordernde Rationalität, sondern wiederum auf den Respekt vor der Intransparenz des anderen wie auch der kommunikativen Vorgänge (ebd., S. 81). Vgl. zu Goetz' Position zur Kommunikation v. a. Afa, S. 648: „Man kann nie scharf und genau genug sein, um den Präzisionspunkt, die Spitze der Differenz ganz exakt erkennen, herauspräsentieren zu können. Man erreicht so praktisch nie eine sachlich wirklich befriedigende Klärung. Anstelle der Einsicht in die POSITION des anderen, tritt ein Verstehen des anderen. Es leuchtet einem ein, warum der andere einen andere Position vertritt, er ist eben anders, das versteht man im Gespräch“.

Zurück zu der am Anfang gestellten Frage: „Worum gehts denn?“ (Afa 864). Es wurde ausgeführt, dass es um das „Interesse an WELT“ (Afa 444) geht, die den Menschen umgibt, und dass das Interesse an Welt für Goetz nichts anderes als das „Interesse an Erkenntnis“ (Afa 163) bedeutet, welches dadurch entsteht, dass man dem Selbst, dem Leben und der Welt gegenübertritt und nach diesen, nach dem Sinn, strebt. An dieser Stelle soll noch einmal genauer auf die Bedeutung des Textes eingegangen werden. Goetz betrachtet den Text als den genuinen Ort für Selbstreflexion und Weltbeobachtung, für alle menschliche Suche nach Etwas. Seine Aussage „All mein Sinnen: Ich nur ich | [...] | All mein Streben: Welt“, die zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, ergänzt Goetz mit den Worten: „All mein Sinnen: Ich nur ich | Mein ganzes Trachten: Arbeit | All mein Streben: Welt“⁶⁷⁷. Es überrascht nicht, dass sich das Wort „Arbeit“ zwischen den beiden Wörtern „Ich“ und „Welt“ befindet; die „Arbeit“ – die literarische Praxis bzw. der Text – ist hier ein bedeutendes Verbindungsglied zwischen „Ich“ und „Welt“, weil das Ich sein „Interesse an WELT“ vorzugsweise im Text – mittels der Schrift – in Worte fassen kann.

Der Text stellt, so Hannes Becker, einen physischen Ort zur Verfügung, an dem das, was von einem gedacht, gesagt und gelesen wird, „real und verbindlich“⁶⁷⁸ werden kann. Im Text spricht man auf seine Weise von den Dingen, die einem wichtig sind und die in Frage kommen, und bringt so die eigene Weltwahrnehmung zur Anschauung:⁶⁷⁹

Damit das, was gedacht, gesagt und geschrieben wird, real und verbindlich werden kann, muss es einen physischen Ort dafür geben; einen Ort, an dem die Äußerungen und Gedanken durch den Sprechenden oder den Text fassbar und damit zum Material für eigenes Nachdenken werden können. Deshalb hat Rainald Goetz in der Vorlesung⁶⁸⁰ [...] so eindringlich von der Materialität schriftlicher Medien gesprochen, der „Geist freisetzenden Materialität“⁶⁸¹ von Büchern und Zeitungen, die ein Nachdenken der Wirklichkeit über sich selbst sind, dem man als Mensch körperlich gegenübertritt; ein Nachdenken, das man – lesend [...] und indem man selber schreibt – der Flüchtigkeit der Zeit abgewinnt und abverlangt.⁶⁸²

Wir erinnern uns, dass Goetz alles in seiner Verbindung zur Sprache findet; demnach seien der Mensch bzw. das, was man ist,⁶⁸³ und die Welt nichts anderes als Sprache. Bemerkenswert ist, dass Goetz, wie Lutz Hagestedt konstatiert, „die Erlösung“⁶⁸⁴ grundlegend „in der Schrift

⁶⁷⁷ Goetz: Weltformel, S. 43.

⁶⁷⁸ Becker: Jetzt, ganz kurz, S. 107.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 108.

⁶⁸⁰ Es handelt sich um Goetz' Antrittsvorlesung vom 10.05.2012 im Rahmen der ‚Heiner-Müller-Gastprofessor für deutschsprachige Poetik‘ an der Freien Universität Berlin.

⁶⁸¹ Dieses Zitat im Zitat stammt aus der oben genannten Vorlesung von Goetz.

⁶⁸² Becker: Jetzt, ganz kurz, S. 107f.

⁶⁸³ Vgl. Afa, S. 677: „Das einzige, was man als Schreiber repräsentiert, ist, was man ist: die Sprache“.

⁶⁸⁴ Ulrich Rüdener: Die Heiligkeit der Schrift. Der Buechner-Preisträger Rainald Goetz. In: Deutschlandradio Kultur vom 30.10.2015. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/buechner-preistraeger-rainald-goetz->

[findet], weil er glaubt, dass andere Medien d[a]s spezifische Weltverhältnis, das wir haben – Sloterdijk hat das einmal so bezeichnet: ‚Zur Welt kommen, zur Sprache kommen‘ –, [...] nicht besser ausdrücken können als mit Schrift“⁶⁸⁵. Wenn das Unvermeidliche das Verlangen des Menschen nach Selbst- und Weltverständnis ist, ist das Notwendige für Goetz die Verpflichtung zur Selbst- und Weltbeobachtung, die Goetz zuallererst in der Literatur, im Text, umsetzen will. Insofern ist der Text ein Nachdenken des Ich über sich selbst, dessen Blick immer auf die Welt, auf die Wirklichkeit, gerichtet ist, und demzufolge „ein Nachdenken der Wirklichkeit über sich selbst“. Hier handelt es sich um eine den „Geist freisetzende[] Materialität“ von Text, den Goetz immer wieder betont. Es steht außer Zweifel, dass der ‚Abfall‘ – die Skizze des „Lebens eines Schreiber-Ichs“⁶⁸⁶ – und ‚Geist‘ bei Goetz immer zusammen bestehen: „Skizze des Modells des Atoms eines Ich in der Welt, eines, das in dem Fall Schreiber ist, natürlich eines Geistes (Afa 161).

Goetz hofft, dass alles grundlegend in Worte, also in die Form der Schrift, übersetzbar ist und somit nirgendwo sonst als im Text sichtbar wird. Goetz erklärt über seine Präferenz für den „TEXT“ folgendes:

[I]ch versuche wieder mal kurz zu erklären, warum das mit den Lesungen für mich nichts ist, im Moment. Man muß sein Zeug doch VORTANZEN wollen, körperlich, in Fleisch und Blut, auf einer Bühne. Ich will aber lieber, daß alles was da zu sehen wäre, IM TEXT selber stattfindet, ganz direkt, im Vermittelten, daß alle Energie und Zeigelust, ÜBERSETZT wird in die Maschinerie der Worte, daß die Live-Infusion und Real-Lebendigkeit da ins Tote rein geht, und dann da stehen würde, schriftlich, fertig. Vorlesen kann ich das Zeug immer noch später, wenn die Schrift in mir vielleicht gestorben ist. Auch, daß der Körper schweigen muß, auf irgendeine Art, daß er, auf ganz andere Art, mitsprechen kann, zum Sprechen kommt, im Text. Die Schmerzen und Sehnsüchte, Erfüllung, Blüten, Lust. (Afa 668)

Goetz wünscht, dass alles, was gesehen bzw. gezeigt werden kann, „IM TEXT“ – vermittelt – stattfindet und „alle Energie und Zeigelust“ somit „in die Maschinerie der Worte [ÜBERSETZT wird]“.

Wie bereits erwähnt, ist die Schrift an sich für Goetz etwas Totes. Angesichts des Problems der „TOTHEIT der Schrift“ (Afa 271) wird der Autor in die Pflicht genommen: Er muss, wie in der oben zitierten Passage angedeutet ist, „die Live-Infusion und Real-Lebendigkeit“ in die Schrift, ins Tote, einführen. Es lässt sich in diesem Hinblick leicht nachvollziehen, warum Goetz mit „Lesungen“ oder mit nachträglichem „Vorlesen“ so unzufrieden ist. Problematisch ist für Goetz, dass die Schrift bei den Lesungen oder den Vorträgen in sich „gestorben ist“,

die-heiligkeit-der.976.de.html?dram:article_id=330506.

⁶⁸⁵ Rüdener: Die Heiligkeit der Schrift. In: Deutschlandradio Kultur vom 30.10.2015.

⁶⁸⁶ Goetz: Abfall für alle. Klappentext.

wohingegen er im Prozess des Schreibens – im Text – fähig ist, seine ‚lebendige‘ Stimme, sein Jetzt – „das Jetzt in mir und aus mir (Afa 272)“ –, in der Schrift spielen zu lassen. Goetz entwirft einen Text, welcher allein für das Jetzt, für das, was – innen und außen – jetzt gerade passiert, geschrieben wird, und versucht in *Abfall für alle*, das in sich selbst sowie in der Welt im Jetzt real Geäußerte, das Jetzt, die Zeit selbst, – live – in den Text einzubringen. Er sucht die Möglichkeit des Sinnvollen im Jetzt selbst, in der Unübersehbarkeit des Geschehens, und somit in „ein[em] unvorhersehbare[n] Text“⁶⁸⁷.

Die Frage, die an dieser Stelle beantwortet werden muss, ist, wer im Text ‚spricht‘. In Bezug auf diese Frage wurde im vorigen Kapitel Goetz’ Antwort darauf erwähnt. Goetz hat sich dahingehend äußert: „[I]ch [will] aber definitiv KEINEN Erzähler. Diese Stelle muß offen bleiben. [...] Wer spricht? Es muß eher GESCHEHEN“ (Afa 485). Goetz’ Aussage, dass im Text eher etwas geschehen müsse, wird nun mit seinen weiteren Postulaten zusammengedacht, nämlich: „Wer spricht denn da? Der Text. Keiner der vielen sonnigen Helden. Eine Finsternis, die Schwärze und der Tod der Schrift selbst“ (Afa 254).

Das Wichtige ist, die Schrift selbst im Text sprechen zu lassen. Die Erfahrung von einem entscheidenden Ereignis, welches im Text „GESCHEHEN“ müsse, also die Erfahrung von einem sinnvollen Augenblick des „Entstehen[s]“ (Afa 194) verbindet sich mit dem Hören dessen, was „der Tot der Schrift selbst“ spricht. Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist Goetz’ Auffassung, dass der Text in der „Stille“ spricht. Was man im Text, in der Schrift, hören muss, ist nichts anderes als „die aus der Stille sich [...] erhebenden Musiken der Worte“:

Wer sich so intensiv mit Worten beschäftigt, daß da im Resultat Texte dabei rauskommen, der muß ein absolutes Faszinationsverhältnis zur STILLE haben. Ohne Stille – es sagt keiner was – ist das nicht[s], mit den Worten. Deswegen hat diese Veranstaltung, wie ich vorhin sagte, so bißchen einen paradoxen Aspekt. Daß man aber diese Faszination als etwas erkennt, wo man gut ist drin, daß man gerne in dieser Stille allein sein will. Daß man gerne mit der Schrift die aus der Stille sich dann erhebenden Musiken der Worte erfahren möchte. (Afa 234)

Es gehe bei einem Text – „mit der Schrift“ – darum, dass man ein absolutes Verhältnis zur „STILLE“ habe, sodass man „die aus der Stille sich dann erhebenden Musiken der Worte erfahren“ könne. Das Hören der „Musiken“ der geschriebenen Sprache ist nur in dem Fall möglich, dass man den Text in der Welt der Stille bewahrt. Als Goetz nach seiner Meinung darüber gefragt wurde, ob er den Text *Abfall für alle* auf einer CD-Rom erscheinen lassen wolle,

⁶⁸⁷ Schumacher: Gerade Eben Jetzt, S. 129.

machte er klar, dass die Welt des Textes unabdingbar zu etwas Stummem, zur Stille, in Beziehung stehen müsse: „Telefon mit Herrn Berg zur Abfall-CD-Rom. Langsam wirds ernst. Alle wollen immer, daß auch was zu HÖREN ist. Falsch. Der Text ist STUMM, er LEUCHTE in der STILLE, wenn er SICHTBAR ist als SCHRIFT, darauf basiert das, das ist ihr DING, und seine WELT“ (Afa 852).

Goetz sieht das Wesen des Textes, der Schrift und der Literatur, in der Welt der „STILLE“. Um „die aus der Stille sich [...] erhebenden Musiken der Worte“ (Afa 234) – „etwas Erschütterndes“ (Afa 320) – zu erfahren,⁶⁸⁸ ist für Goetz die „Lebendigkeits-Aufgabe“ (Afa 271) wichtig, die einerseits, so Goetz, „eigentlich JEDEN Schreiber unendlich faszinieren muß“ (ebd.) und die andererseits jeden Leser beflügeln sollte. Angesichts „der schriftinternen Totheit der Schrift“ (ebd.) betont Goetz immer wieder die Aufgabe der Vergegenwärtigung dessen, was geschrieben steht: „[H]eute also [steht] das Problem des Todes [...], der unweigerlichen TOTHEIT der Schrift, die hier steht, vor mir, wie gesagt, auf dem Papier, stumm, und erst dann Realität wird hier, wenn ich das Geschriebene gelesen, neu zu denken versucht und ausgesprochen habe“ (Afa 271). Das ‚Lesen‘ sowie das ‚Aussprechen‘ werden hier in der Welt der „STILLE“, durch die Dynamisierung des Denkens, in Erfüllung gebracht. Dabei geht es Goetz darum, dass man „die Tugenden eigener Naivität“ (Afa 372), „auf [einem] neue[n] Reflexionslevel“ (ebd.) immer wieder „aktiv werden“ (ebd.) lasse. Daran lässt sich erkennen, dass sich das Sinnvolle bzw. ein gewisser Sinn in *Abfall für alle* nicht als etwas findet, das von einem sinnstiftenden Autor im Voraus eingearbeitet ist; die Momente des Sinnvollen bestehen lediglich in der eigenen Lektüre des Lesers und in der immer neuen Vergegenwärtigung des Geschriebenen.

Noch einmal zur Frage: „Worum gehts denn?“ (Afa 864). Es geht schließlich um das Schreiben, das Lesen und das Denken, wobei Goetz auf die Sinnproduktion und Sinnerfahrung abzielt. Goetz hält fest, dass man „automatisch, permanent in seinem Leben unweigerlich Sinn her[stellt]“⁶⁸⁹ und herstellen will. Insofern Goetz den Text bzw. die Literatur als den allerhöchsten Ort der Sinnsuche und Sinnerfüllung wahrnimmt, steht er gegen das Konzept, dass die Kunst autonom sein müsse. Die Überzeugungen, dass das Kunstwerk nur Kunstwerk und nichts anderes sei, oder dass der Künstler mit einem Kunstwerk keinen Sinn herstellen

⁶⁸⁸ Goetz will die „Musiken der Worte“ bzw. das „Echo aus [d]en Erzählung“, die man in der Stille, in der Totheit der Schrift selbst, erfährt, nicht auf die Welt der sichtbaren Schrift bzw. des führenden Textes zurückführen. Goetz schreibt in *Abfall für alle*: „Das hat sofort etwas Erschütterndes an sich, wenn Sprache das geschriebenen bewirkt. Anders als man denkt: das passiert gar nicht so oft. Das Echo aus allen Erzählungen dieser Art ist eben da als Echo, nicht als der führende Text“ (Afa 320).

⁶⁸⁹ Goetz: *Celebration*, S. 142.

wolle, also dass der Künstler autonom sei, betrachtet Goetz als „Falle der reinen Kunst an sich“⁶⁹⁰, welche „quasi nicht mehr an das Publikum denk[t]“⁶⁹¹. Goetz vertritt das Gegenteil: „Man will Kommunikation, Verbindung, Antiautonomie und selbstverständlich Sinn, Argumente“⁶⁹². Wichtig ist ihm daher die Tatsache, dass der Text offen sein muss, damit man sich – in der Sprache – möglichst „FREI bewegen“ (Afa 185) und auf seine Weise Sinn herstellen kann.

Goetz fragt sich: „Was passiert an der Stelle, wo der eine Satz aufhört, der nächste, du weißt schon. Wie groß sind da die Distanzen? Diese Stillestellen bestimmen die Motorik, den Vibe von Texten. Das in ihnen stattfindene Staunen. Punkt“ (Afa 343). Goetz betrachtet hier „die PUNKTE“ (ebd.), die „Stillestellen“ im Text, als Ort des „Staunen[s]“, an dem man etwas Sinnvolles, etwas Lebendiges, überraschenderweise erfährt, somit als Ort des plötzlichen Ereignisses, dass „von außen“ etwas Neues eindringt, wie Goetz bereits ganz am Anfang des Buches *Abfall für alle* angedeutet hat: „[I]rgendwas von außen intervenieren lassen – bloß nicht rumsuhlen im Alten“ (Afa 13). Der „Punkt“ als Ort verweist hier möglicherweise auf den besonderen Augenblick, wenn man will, den Augenblick nicht als Zeit, sondern als Ort, an dem ein gewisses Etwas nur „unversehens“ (Afa 143) entsteht, welches „sich aus der Perspektive schriftlich vermittelter Kommunikation als ein fernes, nicht oder nur schwer realisierbares, aber gerade deshalb herausforderndes Ideal präsentier[t]“⁶⁹³. Goetz spricht von der Notwendigkeit der „Zeitvernichtung“ (Afa 286), also von der Notwendigkeit der dauernden Zerstörung der Kontinuität von Zeit, wobei er jeden Menschen dazu auffordert, „eine Zeitform JENSEITS [...] aller Zeit [...] zu finden“ (ebd.). Eine Zeitform, welche jenseits aller Zeit bestehe, wäre ein Augenblick, der als Ort des Plötzlichen durch die Unterbrechung der Zeit entsteht. Goetz negiert dabei nicht die Bedeutung der fließenden Zeit, in der der Mensch lebt, sondern er will sich lediglich „im Wettlauf mit der Zeit“ (Afa 521) auf einen solchen sinnerfüllten Augenblick, auf einen Augenblick der Entstehung des Neuen, richten. Goetz möchte in Bezug auf die Frage des „Licht[s]“ (Afa 864) nicht nur sich selbst, sondern auch „allen“ (ebd.) Anderen die Frage stellen: „Was machen wir jetzt damit, daß etwas Neues passieren kann?“⁶⁹⁴

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 143.

⁶⁹⁴ Westbam (mit Rainald Goetz): *Mix, Cuts und Scratches*. Berlin 1997, S. 159.

5 Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurden die Poetiken der zeitgenössischen Schriftsteller Botho Strauß und Rainald Goetz anhand ausführlicher Analysen einzelner ausgewählter Texte untersucht, um zu betrachten, wie Literatur bzw. Kunst für Schriftsteller und Leser zu einem Möglichkeitsraum der Erfahrung von Sinn werden kann. Ein interessanter Punkt war dabei, dass die beiden Schriftsteller in ihren literarischen Idealen divergieren: Botho Strauß mit seiner Vorliebe für den Mythos tritt für ein ‚elitäres‘ Schreiben – für die ‚sakrale‘ bzw. ‚hohe‘ Literatur – ein, während Rainald Goetz unter dem Motto Pop für das ‚populäre‘ Schreiben – für die Verbindung von Abfall und Literatur – plädiert. Der Beweggrund für die vorliegende Untersuchung lag darin, eine mögliche Annäherung an die Frage nach dem Sinn von Literatur und vor allem eine Antwort auf die oben erwähnte Frage, wie Literatur zu einem Möglichkeitsraum der Erfahrung von Sinn werden kann, dort zu finden, wo die gegensätzlichen Positionen der beiden Schriftsteller konvergieren. Strauß stellt sich also gegen den Abfall, der für ihn kein Gegenstand der Kunst ist, und Goetz positioniert sich für den „Abfall für alle“, wobei er die Dichotomie zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen Kunst und Leben, ablehnt. Bei beiden findet sich gleichwohl die Auffassung, dass Alles – nicht nur die Literatur, sondern auch das Leben, die Welt, die Sinnsuche, die Sinnerfahrung usw. – mit der Zeit und der Sprache zu tun hat, und dass es bei jeder Möglichkeit des Sinnvollen eigentlich um die Sprache und die Zeit gehe. Die beiden Schriftsteller wollen dabei ausschließlich in der Sprache, im Text, das Wahrheitspotenzial sowie die Lösung aller Probleme finden und zielen unter anderem auf das besondere Zeiterlebnis in der Sprache, durch das der Sinn bzw. das Sinnvolle als etwas Ungeahntes erfahren wird. Wichtig ist somit das plötzliche ‚Ereignis‘ in der Literatur, das dem Leser bzw. dem Menschen einen bedeutsamen Erkennens-, Verständnis- und Erfüllungsmoment verschafft.

In Strauß’ Poetik stellt sich das Wieder-Erkennen des im Alltag vergessenen Sinns, des Ursprünglichen, als entscheidendes Ereignis dar, welches nicht in der ‚sinnentleerten‘ Zeit des Alltags, sondern im Augenblick des plötzlichen Ausbruchs aus dem konventionellen, alltäglichen Zeitbewusstsein verwirklicht wird. Dieses Ereignis des Wieder-Erkennens, der Erinnerung, gestaltet Strauß insbesondere über die Metaphorik der Begegnung mit dem Mythos. Der Mythos, dessen Begriff für Strauß mit dem Primären, dem Wesentlichen, dem

Ursprünglichen, dem Unsichtbaren und dem Vergessenen eng verbunden ist, gilt dem Autor als der Ursinn, den der moderne Mensch für die Überwindung der Sinnleere unabdingbar wiedergewinnen müsse. Die Grundursache der Sinn- und Seinskrise im heutigen Zeitalter sieht Strauß vor allem darin, dass sich der moderne Mensch im Alltag mit dem Scheinhaften und Vergänglichen beschäftige und sich nicht mehr nach dem Ursprung, nach dem Wesen bzw. dem Sinn von etwas, frage. Strauß hält fest, dass die alltägliche Welt ‚sekundär‘ und ‚sinnlos‘ sei; der moderne Mensch würde „bloß [die] Erscheinung“ (PP 171) sinnvoll finden. Die Literatur, welche Erinnerung ermögliche, stellt Strauß der ‚sekundären‘ Welt gegenüber. Das Kernkonzept, das Strauß’ Texte durchzieht, ist, dass man erst in der Sprache – durch das ‚wahre‘ Zeiterlebnis in der Sprache – ‚zu Hause sein‘ kann. Demnach erfährt man das Wahre – das ‚wahre‘ Ich und die ‚wahre‘ Welt – und somit den im Alltag verlorenen Sinn erst im reinen, mythischen Augenblick, der in der ‚geistigen‘ Sprache der Literatur offenbart wird.

Strauß versucht, den ‚verlorenen‘ Sinn über die Poetik der Erinnerung an den Ursprung bzw. an den Mythos zu rekonstruieren, und spricht davon, dass der Satz seines Textes nicht bloß „aus seiner Subjektivität“⁶⁹⁵, sondern „aus der Summe der Literatur“⁶⁹⁶ komme. Dabei geht es Strauß um die schriftstellerische Aufgabe, den mythischen Archetyp – „ein tiefes Urbild d[e]s Satzes“⁶⁹⁷ – durch Metamorphose in die Literatur zu übertragen. Die Aufgabe des Lesers ist in diesem Fall, den Urgesang – die ‚heilige‘ Stimme – im Text zu hören. Die Schrift, welche die arbiträre Verbindung von Signifikant und Signifikat darstellt, repräsentiert für Strauß im Grunde das Fehlende. Doch der ‚Urgesang‘, nach dem die Schrift aufgrund ihres Mangels unweigerlich verlangt, ist das, was eine solche „Sachlage des Fehlens“ (PP 102) auflöst. Das Fehlen wird hier nicht nur mit Negativem konnotiert, insofern es seinem Wesen nach immer mit dem Verlangen nach Erfüllung assoziiert ist. Wichtig ist die Sehnsucht nach dem Urgesang, der „Wunsch nach Transzendenz“⁶⁹⁸, den Strauß zufolge jeder in sich habe. Strauß bedauert es, dass der moderne Mensch nichts wagen wolle, um seine „Sachlage des Fehlens“ im Leben zu überwinden, obwohl er unter einem signifikanten Mangel, unter dem „Mangel an *Wesen*“ (PP 114), leide. Weil der moderne Mensch – die Masse – sich nicht an das Ursprüngliche erinnert und nur „Gegenwartsnarr“ (PP 161) bleibt, setzt sich Strauß zu dieser ‚kulturellen Nivellierung‘ in Widerspruch und fordert eine eigene Sphäre des Höheren, um die ‚wertvolle‘ Literatur vor der Durchdringung des Populären zu schützen.

⁶⁹⁵ Vgl. Hage: Schreiben ist eine Séance, S. 195.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Ebd.

Auch Goetz macht klar, dass sein Text nicht allein auf der Subjektivität des Autors beruht, sondern auf allem bisher Gesagten, auf dem Alten, basiere. Goetz bemüht sich jedoch nicht, ein gewisses „Urbild d[e]s Satzes“, welches im Alten überzeitlich existiere, ästhetisch zu gestalten. Ihm geht es weniger um den Ursinn im Text, der im Sinne Strauß' in der Alltagswelt des modernen Menschen vergessen ist. Es geht ihm vielmehr darum, das Geschehene – das Gegebene – gegenwartsnah in die Form von Schrift zu übersetzen und den Text in einem „Wettlauf mit der Zeit“ (Afa 521) als einen Möglichkeitsraum zu erschaffen, in dem das Sinnvolle immer wieder – „live“ (Afa 156, 724) – als Neues ‚entsteht‘. Das bedeutsame Ereignis ist damit in Goetz' Poetik nicht auf das Transzendieren im Augenblick bezogen, wie dies in Strauß' Poetik der Erinnerung an das Ursprüngliche im ‚mythischen‘ Augenblick der Fall ist, sondern sie rekurriert auf das Entstehen des Neuen im Jetzt, im „absolut jenseitslose[n]“ (Afa 328) Augenblick. In der Zuneigung zur Gegenwart spiegelt sich Goetz' Hinwendung zum Leben; so will Goetz „die Verbindung des literarischen Schreibens zu seinen lebensalltäglichen Wurzeln“ (Afa 321) um keinen Preis verlieren. Er ist davon überzeugt, dass das Sinnvolle nicht nur aus dem sogenannten Geistigen und Poetischen, sondern auch im Abfall entstehen könne, der konventionellerweise als Nicht-Literarisches, als Unsinn, angesehen wird. Goetz protokolliert und kommentiert demgemäß in *Abfall für alle* das im Alltag – im Jetzt – real Ausgesprochene, wie seine flüchtigen Gedanken und Eindrücke, Notizen, Zeitungen, TV-Shows, Faxsendungen und Telefongespräche, ohne nach wohl gefeilter, wohl erwogener Sprache zu streben. Die Sprache wird fragmentiert, der Abfall besteht aus „Bits and Pieces“ (Afa 114), welche keinesfalls ‚einem‘ großen Zusammenhang dienen. Zugleich manifestiert sich der Abfall als Intentionloses und Wirres, welches beim Schreiben nicht von vernunftgesteuerten Regeln beseitigt werden dürfe.

Wichtig ist somit das unmittelbare und sprunghafte Schreiben. Goetz distanziert sich von der ‚fiktiven‘ Kontinuität der Zeit sowie von Repräsentationsversuchen des sprachlichen Sinns. Das Neue entsteht in einem Text als „Rekonstruktions-Versuch der Gegenwart“ (Afa 263), die für Goetz immer ein neues Jetzt – ein neuer Anfang – sein muss. Die Aufgabe ist es, jeden Augenblick im Text zu fixieren, in dem der Sinn eines Wortes durch dessen Gebrauch, durch den performativen Akt des Sprechenden, immer neu bestimmt wird. Man müsse die Sprache nur „von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können“⁶⁹⁹. Die Schrift, deren Gegenstand „das Leben der mündlichen Rede“ (Afa 254) sei, versteht Goetz grundlegend als etwas, das ‚tot‘ ist. Sie bekommt allerdings den Lebenshauch der mündlichen Rede, wenn der Leser das

⁶⁹⁹ Goetz: Rave, S. 262.

Geschriebene vergegenwärtigt. Dafür ist die aktive Lektüre des Lesers essenziell; es geht nicht darum, „ein tiefes Urbild d[e]s Satzes“ zu erkennen, das der ‚elitäre‘ Künstler in den Text eingebettet hat, sondern darum, dass der Leser im Geschriebenen immer gegenwärtig mit der Frage konfrontiert wird, welche laut Goetz der Text selbst aufwirft: „[W]ie siehst DU das denn?“ (Afa 761). Indem der Leser die ‚tote‘ Schrift stets aufs Neue zur dynamischen Bewegung seiner eigenen Gedanken macht, verschafft er dem Text die Möglichkeit, dass das Sinnvolle als das Neue in das Geschriebene eindringt. Zentral ist dabei, die Mehrstimmigkeit des Textes zu erkennen. Goetz inszeniert sich in *Abfall für alle* nicht als autoritärer Erzähler, der im Text ‚spricht‘, sondern als Weltempfänger, der das dauernd in der Welt Ausgesprochene – ‚viele‘ Stimmen der Anderen – zu hören versucht. Hier wird sowohl vom Autor als auch vom Leser gefordert, ein „richtiges Ohr“ (Afa 121) der ‚sprechenden‘ Welt gegenüber zu haben bzw. zu entwickeln. Pop, der nicht für das Differenz-Abschaffen, sondern für die Differenz-Erzeugung stehe, gewährt Goetz zweifellos eine ‚offene‘ Weltsicht. Anders als Strauß, der die Aufgabe, die ‚heilige‘ Stimme im Text zu hören, prinzipiell nicht den ‚dummen‘ Massen, sondern den wenigen ‚begabten‘ Menschen, etwa Künstlern, zuteilt und dem dichterischen Leben zur moralisch-ethischen Bedeutung verhilft,⁷⁰⁰ kritisiert Goetz das Elitebewusstsein und entzieht sich der Grenzziehung zwischen Künstler und Masse sowie zwischen Kunst und Alltag. Bei Goetz dient eine solche Trennung nicht dem „AUFNEHMEN von anderem“ (Afa 52), sondern dem Abschirmen gegen die Vielstimmigkeit der Welt.

Mythos und Pop machen auf diese Weise die unterschiedlichen Literatur- und Kunstanschauungen von Botho Strauß und Rainald Goetz aus. Geht man aber der Frage nach, wie Literatur für Schriftsteller und Leser zu einem Möglichkeitsraum wird, so sind die jeweiligen Begriffe Mythos und Pop, die Strauß und Goetz für die Verwirklichung der Literatur als Ort der Sinnerfahrung anstreben, im Wesentlichen auf ein gemeinsames Ziel ausgerichtet, nämlich die Welt zu beobachten und zu erkennen. Von der Zuwendung zur mythischen Seinsweise aus diagnostiziert Strauß die Krise der aufgeklärten Alltagswelt. Er offenbart die Sehnsucht nach einem mythischen Augenblick, nach einer wahren Welt, in der die im Alltag von der Vernunft unterdrückten Instanzen wieder ins Leben gerufen werden und das Seiende sein geheimnisvolles Wesen nicht verliert. Die Literatur, welche die Begegnung mit dem

⁷⁰⁰ So zieht Strauß aus seiner kulturkonservativen Perspektive eine deutliche und feste Grenze zwischen Masse und Elite bzw. Dichter. Die vorliegende Arbeit möchte aber die Möglichkeit offenlassen, dass der moderne Mensch, den Strauß als „Gegenwartsnarr“ bezeichnet, nicht ewig – absolut – zum Status ‚dumme‘ Masse gehören muss, sondern beliebig zur ‚Elite‘ bzw. zum ‚Dichter‘ werden kann, indem er, beispielsweise im Strauß’schen Kontext, ‚Erinnerung‘ zu seiner wesentlichen Aufgabe macht und sich selbst – für die (Wieder-)Belebung des Sinns des Lebens – zum Ursprünglichen in Beziehung setzt.

Mythos vermittelt, ist für ihn die eigentliche Möglichkeit, dass der Mensch sich selbst, die Anderen und die Welt wahrhaft erkennt und somit den Sinn des Lebens wiedergewinnen kann. Als Pop-Anhänger protestiert auch Goetz gegen die „Zeit der Krise“ (Afa 537), gegen den Hang zur Rationalität und Identität in der modernen Gesellschaft, und hütet sich vor starren Weltsichten. Gegen die Regeln der Aufklärung, die das Wirre und das Widersprüchliche – das Dunkle – im Menschen, im Leben und in der Welt letzten Endes ins Rationale übersetzen, zieht Goetz die literarische Form in Betracht, über die er die Vielstimmigkeit der Welt und die Heterogenität der Gesellschaft in den Text transportieren kann. Er will nicht eine ‚wahre‘ Welt auf ideale Weise im Text gestalten, sondern die bestehende, profane Welt, den einzigen Ort des Geschehens und Entstehens, ‚wahrhaft‘ vermitteln, um sich selbst, die Anderen und die Welt zu verstehen. Mythos und Pop, hier als ein Fenster zur Welt, bieten jeweils eine Sicht auf die Welt an; sie stellen den Autor sowie den Leser der Welt gegenüber und provozieren eine Reihe von Fragen, wie man mit der Welt und mit der Zeit umgehen solle und wie man leben wolle. In der Literatur – im ‚Schreiben‘, ‚Lesen‘ und ‚Hören‘ – finden die beiden Schriftsteller die Möglichkeit bzw. den Schlüssel zu den Fragen nach sich selbst, dem Leben und der Welt, also so zur Sinnfrage. Die Frage nach dem Sinn von Literatur oder von irgendeinem Etwas entsteht erst durch die menschliche Sinnsuche, und mit der Sinnfrage strebt der Mensch nach dem Verständnis von sich selbst, vom Leben und von etwas, ohne seine Frage jemals zum Abschluss bringen zu können, was der Sinn eigentlich bedeute. Die Poetik der Erinnerung von Botho Strauß und die Poetik des Jetzt von Rainald Goetz bringen das Individuum zunächst dazu, sich selbst nach seinem Verhältnis zur Welt, Zeit und Sprache zu fragen, um Sinn zu finden und zu konstruieren.

Literaturverzeichnis

1 Abkürzungen

• Botho Strauß:

AB	Anschwellender Bocksgesang
AK	Angelas Kleider
AW	Der Aufstand gegen die sekundäre Welt
BL	Beginnlosigkeit
DjM	Der junge Mann
GG	Gleichgewicht
PP	Paare, Passanten
SCH	Schlußchor
TW	Trilogie des Wiedersehens
ZZ	Die Zeit und das Zimmer

• Rainald Goetz:

Afa	Abfall für alle
Su	Subito

• Sonstige:

AP	Das absolute Präsens (Karl H. Bohrer)
ÄT	Ästhetische Theorie (Theodor W. Adorno)
Conf.	Confessiones (Augustinus)
Phys.	Physik (Aristoteles)
Pl	Plötzlichkeit (Karl H. Bohrer)
SW	Denken und Schöpferisches Werden (Henri Bergson)
UK	Der Ursprung des Kunstwerkes (Martin Heidegger)

2 Primärliteratur

Strauß, Botho: Angelas Kleider. München 1997.

Ders.: Anschwellender Bocksgesang. In: ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München 2012, S. 55-78.

Ders.: Beginnlosigkeit. München 1997.

Ders.: Das Gleichgewicht. Stück in drei Akten. München; Wien 1993.

Ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. In: ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München 2012, S. 37-53.

Ders.: Der junge Mann, München 1997.

Ders.: Die Erde - ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. In: ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. München 2012, S. 23-35.

Ders.: Die Zeit und das Zimmer. In: ders.: Theaterstücke. Bd. 2. München 2000, S. 319-357.

Ders.: Niemand anderes. München; Wien 1987.

Ders.: Paare, Passanten. München 2007.

Ders.: Schlußchor. München 1996.

Ders.: Trilogie des Wiedersehens. Theaterstück. Stuttgart 1978.

Ders.: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1986. Frankfurt/M. 1987.

Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt/M. 1999.

Ders.: Celebration. Texte und Bilder zur Nacht. Frankfurt/M. 1999.

Ders.: Dekonspiratione. Erzählung. Frankfurt/M. 2002.

Ders.: Jahrzehnt der schönen Frauen. Berlin 2001.

Ders.: Kronos. Berichte. Frankfurt/M. 2003.

Ders.: Rave. Erzählung. Frankfurt/M. 2001.

Ders.: Subito. In: ders.: Hirn. Frankfurt/M. 1986, S. 9-21.

Ders.: Und Blut. In: ders.: Hirn. Frankfurt/M. 1986, S. 177-194.

Ders.: Weltformel. In: Spex 50 (1985), S. 43.

3 Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss und K. Schultz. Frankfurt/M. 2003.
- Agamben, Giorgio: Idea of Prose. Trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt. State University of New York Press 1995.
- Agnieszka, Dylewska: Homo mythicus der Postmoderne. Die Reflexion über den Mythos und das Mythische in Botho Strauß' Roman Vom Aufenthalt. In: Bogdan Trocha/Pawel Walowski (Hrsg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. Berlin 2013, S. 139-158.
- Aristoteles: Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur. Übers., Hrsg. von Hans Günter Zekl. Halbbd. 1: Bücher I-IV. Hamburg 1987.
- Augustinus: Confessiones. München 1966.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2005.
- Becker, Hannes: Jetzt, ganz kurz. Rainald Goetz in Berlin, 27. März – 2. Juni 2012. In: Edit. Nr. 59 (Sommer 2012), S. 104-109.
- Bergson, Henri: Denken und Schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Übers. von Leonore Kottje. Frankfurt/M. 1985.
- Berka, Sigrid: Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß. Wien 1991.
- Bertemes, Claude: Alles nichts – Oder? Systematische Rekonstruktion und Vergleich ausgewählter Paradigmen zur Fernsehunterhaltung. Münster 2006.
- Bichsel, Peter: Kindergeschichten. Darmstadt 1974.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn 1960.
- Bohrer, Karl Heinz: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt/M. 1994.
- Ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt/M. 1981.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. In: ders.: Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974. Reinbek 1982, S. 223-247.
- Ders.: Notiz. In: ders.: Standphotos. Gedichte 1962-1970. Reinbeck 1980, S. 185-187.
- Buchwaldt, Martin: Ästhetische Radikalisierung. Theorie und Lektüre deutschsprachiger

- Theatertexte der achtziger Jahre. Frankfurt/M. 2007.
- Busse, Dietrich: Historische Semantik. Stuttgart 1987.
- Büchner, Georg: Danton's Tod. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Henri Poschmann. Bd. I. Frankfurt/M. 1992.
- Creuzer, Friedrich: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 1. Theil (2. völlig umgearbeitete Ausgabe), Leipzig; Darmstadt 1819.
- Denkler, Horst: Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): Deutsche Dramen. Bd. 2. Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Weinheim 1981, S. 237-252.
- Deterding, Klaus: Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E. T. A. Hoffmann: zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnissen. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1991.
- Ebert, Thomas: Soziale Gerechtigkeit. Ideen, Geschichte, Kontroversen. Bonn 2015.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Fritz Bergemann. Wiesbaden 1981.
- 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; New York 2002, S. 321-341.
- Englhart, Andreas: Im Labyrinth des unendlichen Textes. Botho Strauß' Theaterstücke 1972-1996. Tübingen 2000.
- Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts. Berlin 2010.
- Fink-Eitel, Hinrich: Foucault zur Einführung. Hamburg 2000.
- Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg 2015.
- Flusser, Vilém: Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen. Frankfurt/M. 2009.
- Ders.: Technik entwerfen. In: ders.: Schriften. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bd.3. Bensheim; Düsseldorf 1994, S. 133-146.
- Frank, Dirk: „Literatur aus den reichen Ländern“. Ein Rückblick auf die Popliteratur der 1990er Jahre. In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin 2011, S. 27-51.
- Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion. Frankfurt/M.

1979.

- Frobenius, Wolf: Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie. In: Archiv für Musikwissenschaft. Vol. 36. No. 4 (1979), S. 297-304.
- Funke, Pia-Maria: Über das Höhere in der Literatur. Ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß. Würzburg 1996.
- Gadamer, Hans-Georg: Gesamelte Werke. Bd. 8. Ästhetik und Poetik. I. Kunst als Aussage. Tübingen 1993.
- Ders.: Über Leere und erfüllte Zeit. In: ders.: Kleine Schriften III. Idee und Sprache. Platon, Husserl, Heidegger. Bd. 3. Tübingen 1972, S. 221-236.
- Geißler, Karlheinz A.: Zeit. Weinheim; Berlin 1996.
- Georg, Sabine: Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre. Aachen 1996.
- Gleba, Kerstin/Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Pop seit 1964. Köln 2007.
- Gloy, Karen: Zeit. Eine Morphologie. München 2006.
- Goeres, Ralf: Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen, Würzburg 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Gedichte. Hrsg. von Erich Trunz. München 1982.
- Ders.: Faust. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburger Ausgabe. Bd. III. München 1981.
- Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauß, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Stuttgart 1996.
- Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg 1998.
- Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München 1992.
- Hage, Volker: Schreiben ist eine Séance. Begegnung mit Botho Strauß (1980 und 1986). In: Michael Radix (Hrsg.): Strauß Lesen. München; Wien 1987, S. 188-216.
- Häusler, Anna: Tote Winkel. Ereignis-Lektüren. Berlin 2013.
- Hecken, Thomas: „Pop-Literatur“ oder „populäre Literaturen und Medien“? Eine Frage von Wissenschaft und Gender. In: Katja Kauer (Hrsg.): Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung. Berlin 2009, S. 19-35.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S./Menke, André: Popliteratur. Eine Einführung. Stuttgart 2015.

- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: ders.: Holzwege. Frankfurt/M. 1980, S. 1-72.
- Ders.: Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz (SoSe 1928). In: ders.: Gesamtausgabe 26. Hrsg. Klaus Held. Frankfurt/M. 1978.
- Ders.: Sein und Zeit. Tübingen 1967.
- Ders.: Wozu Dichter. In: ders.: Holzwege. Frankfurt/M. 1980, S. 265-316.
- Held, Klaus: Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft. Eine phänomenologische Besinnung. Berlin; New York 1980.
- Henckmann, Wolfhart: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“. Versuch, eine These Adornos zu verstehen. In: Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt 1984, S. 77-92.
- Hofe, Gerhard vom/Pfaff, Peter: Botho Strauß und die Poetik der Endzeit. In: dies.: Das Elend des Polyphem. Königstein 1980.
- Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch. Deutschsprachige Prosa seit 1945. Bd. 2: Von der Neuen Subjektivität zur Popliteratur. Tübingen 2006.
- Hoffmann, E. T. A.: Des Veters Eckfenster. In: ders.: Späte Werke. München 1969.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Herbert Steiner. Prosa Bd.2. Frankfurt/M. 1959, S. 7-20.
- Ders.: Gedichte und Lyrische Dramen. Hrsg. von Herbert Steiner. Freiburg 1970.
- Horaz: Oden. III, 1, 1. In: Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon. Bd. 2. Leipzig 1911.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Jochen Schmidt. Bd. 1. Frankfurt/M. 1992.
- Hucke, Karl Heinrich: Der still-gestellte Augenblick. Goethes „Faust. Eine Tragödie“ (1808). In: Veronika Jüttemann (Hrsg.): Ewige Augenblicke. Eine interdisziplinäre Annäherung an das Phänomen Zeit. Münster; New York; München; Berlin 2008, S. 212-229.
- Jansen, Rainer: Zeit als gesellschaftliches Orientierungsmittel: Der Weltkaleder. In: Veronika Jüttemann (Hrsg.): Ewige Augenblicke. Eine interdisziplinäre Annäherung an das Phänomen Zeit. Münster; New York; München; Berlin 2008, S. 102-135.
- Jeong, Hang-Kyun: Ästhetik des Abfalls. Eine Überlegung zu *Abfall für alle* von Rainald Goetz. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 61.2 (August 2011), S. 259-271.
- Jürgensen, Christoph: Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am

- Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hrsg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011, S. 405-422.
- Kienzler, Wolfgang: Wittgenstein über Sätze und Bilder: Sagen und Zeigen. In: Bilder in der Wissenschaft. VSH-Bulletin. Nr. 3 (August 2015), S. 31-36.
- Kleist, Heinrich von: Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Amsterdam; Berlin; Stuttgart 2011.
- Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin; Boston 2014.
- Kremer, Detlef: E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane. Berlin 1999.
- Krieger, Verena: Transzendenz der Zeit. Bildkonzepte absoluter Gegenwärtigkeit in der Kunst der klassischen Moderne. In: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover 2014, S. 110-136.
- Kurz, Gerhard: Aus dem Buch des Homer. Zu Botho Strauß' *Ithaka*. In: Stephanie Wodianka/Dietmar Rieger (Hrsg.): Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform. Berlin 2006, S. 157-168.
- Kurz, Wolfram: Der Mensch in der Entfremdung von sich selbst. In: ders./Franz Sedlak (Hrsg.): Kompendium der Logotherapie und Existenzanalyse. Bewährte Grundlagen, neue Perspektiven. Tübingen 1995, S. 17-38.
- Lévinas, Emmanuel: Die Zeit und der Andere. Übers. u. mit e. Nachw. vers. von Ludwig Wenzler. Hamburg 1984.
- Lohner, Alexander: Der Tod im Existentialismus. Eine Analyse der fundamentaltheologischen, philosophischen und ethischen Implikationen. München 1997.
- Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1990.
- Ders.: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984.
- Mann, Thomas: Essays, Bd. 6. Meine Zeit 1945-1955. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/M. 1997.
- Ders.: Tonio Kröger. In: ders.: Frühe Erzählungen 1893-1912. Frankfurt/M. 2001, S. 243-318.
- Maurer, Michael: Poetik des Tagebuches. In: Astrid Arndt/Christoph Deupmann/Lars Korten (Hrsg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen 2012, S. 73-89.
- Meyerhoff, Hans: Time in Literature. Berkeley; Los Angeles 1960.
- Nida-Rümelin, Julian/Spiegel, Irina/Tiedemann, Markus (Hrsg.): Handbuch Philosophie und

- Ethik. Bd.2: Disziplinen und Themen. Paderborn 2017.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: ders.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. München 1966.
- Ders.: Die fröhliche Wissenschaft. In: ders.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. München 1966.
- Ders.: Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß. Bd. 2. Leipzig 1931.
- Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München 1978.
- Ortheil, Hans-Josef: Lo und Lu. Roman eines Vaters. München 2001.
- Oswald, Georg M.: Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort. In: Wieland Freund (Hrsg.): Der deutsche Roman der Gegenwart. München 2001, S. 29-44.
- Paetzold, Heinz: Ernst Cassirer zur Einführung. Hamburg 2000.
- Panikkar, Raimundo: Rückkehr zum Mythos. Frankfurt/M. 1985.
- Pankau, Johannes G.: Pop-Pop-Populär. In: Einblicke. Nr. 42 (Herbst 2005), S. 22-24.
- Piechatzek, Jenny/Scheuss, Anne C.: Einleitung. In: Andreas J. Haller/Bettina Huppertz/Sonja Lenz (Hrsg.): Spannungsfelder: Literatur und Mythos. Beiträge zum 2. Studierendenkongress der Komparatistik. Frankfurt/M. 2012.
- Platon: Timaios. Hamburg 1992.
- Poschardt, Ulf: DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur. Reinbek 1997.
- Precht, Peter/Burkard, Franz-Peter (Hrsg.): Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Stuttgart; Weimar 1996.
- Reese-Schäfer, Walter: Luhmann zur Einführung. Hamburg 2000.
- Rilke, Rainer Maria: Die Sonette an Orpheus. In: ders.: Gedichte 1910 bis 1926. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Bd. 2. Frankfurt/M.; Leipzig 1996.
- Roberts, Jeff: Kairos, Chronos and Chaos. In: The Group-Analytic Society (London). Vol. 36. No. 2 (2003), S. 202-217.
- Rousseau, Jean-Jacques: Schriften. Hrsg. von Henning Ritter. Bd. 2. München 1978.
- Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 2000.

- Schäfer, Jörgen: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit«. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): Pop-Literatur. Text+Kritik Sonderband. München 2003, S. 7-25.
- Schäfer, Martin Jörg: Theoriepopstars bei Rainald Goetz. Warhol und eine Vorgeschichte. In: Stefan Höppner/Jörg Kreienbrock (Hrsg.): Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Literatur und Popkultur seit 1945. Berlin; München; Boston 2015, S. 165-178.
- Schäfer, Martin Jörg/Siegel, Elke: The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. Vol. 81.3 (2006), S. 195-201.
- Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen; Basel 2001.
- Schmitt, Niklas: Subito. Gegenwart im Rainald Goetz' *Heute Morgen*-Komplex. Hrsg. von Andrea Bartl, Hans Peter Ecker u. a. Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien. Bd. 22. Nürnberg 2017.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1. Züricher Ausgabe 1977.
- Ders.: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Zürich 1994.
- Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen 2004.
- Schumacher, Eckhard: »Adapted from a true story«. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' »Heute Morgen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Rainald Goetz. Text+Kritik. H 190. München 2011, S. 77-88.
- Ders.: Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2). In: Olaf Grabienski/Till Huber/Jan-Noël Thon (Hrsg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin 2011, S. 53-70.
- Ders.: »Das Populäre. Was heißt denn das?«. Rainald Goetz' »Abfall für alle«. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): Pop-Literatur. Text+Kritik. Sonderband. München 2003, S. 158-171.
- Ders.: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt/M. 2003.
- Seiler, Sascha: »Das einfache wahre Abschreiben der Welt«. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen 2006.
- Siegel, Elke: Remains of the Day: Rainald Goetz's Internet Diary *Abfall für alle*. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. Vol. 81.3 (2006), S. 235-254.
- Spinnen, Burkhard: Gegenwartsliteratur: Botho Strauß' »Trilogie des Wiedersehens«. In: Thomas Althaus/Stefan Matuschek (Hrsg.): Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Münster; Hamburg 1994, S. 235-258.

- Stäheli, Urs: Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hrsg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln 2000, S. 321-336.
- Stöckler, Eva Maria: Musik hören – Zeit für den Augenblick haben. Ästhetische Wahrnehmung, Erfahrung und Bildung in der digitalen Gegenwart. In: Magazin Erwachsenenbildung.at. Ausgabe 22 (2014), S. 1-9.
- Streubel, Thorsten: Das Wesen der Zeit. Zeit und Bewußtsein bei Augustinus, Kant und Husserl. Würzburg 2006.
- Sukale, Michael: Nichts Neues über Neues?. In: Peter Seele (Hrsg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt 2008, S. 9-37.
- Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen 1970.
- Tarouca, Amadeo Silva: Moment und Augenblick. Reflexionen zur Philosophie der Zeit. In: Zeitschrift für philosophische Forschung. Vol. 16. No. 3 (1962), S. 321-341.
- Ullmaier, Johannes: Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popromans. In: Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): Pop-Literatur. München 2003, S. 133-148.
- Valéry, Paul: Autres Rhumbs. Paris 1934.
- Westbam (mit Rainald Goetz): Mix, Cuts und Scratches. Berlin 1997.
- Wicke, Andreas: »Brüllaut, hyperklar«. Rainald Goetz' Techno-Erzählung »Rave«. In: Charis Goer (Hrsg.): Rainald Goetz. Text+Kritik. H190. München 2011, S. 41-51.
- Wiesberg, Michael: Botho Strauss. Dichter der Gegen-Aufklärung. Hrsg. von Karlheinz Weißmann und Götz Kubitschek. Dresden 2002.
- Willer, Stefan: Botho Strauß zur Einführung. Hamburg 2000.
- Windrich, Johannes: Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard. München 2007.
- Winkelmann, Christine: Die Suche nach dem großen Gefühl: Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1157. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1990.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. In: ders.: Tractatus Logico-Philosophicus. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M. 2016, S. 7-86.
- Ders.: Philosophische Untersuchungen. In: ders.: Tractatus Logico-Philosophicus. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt/M. 2016, S. 225-580.
- Wolfschütz, Hans: Botho Strauß. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2. München 1978.

4 Internetquellen (alle zuletzt eingesehen am 01.09.2019)

Duden Online: „Abfall“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Abfall>.

Duden Online: „Diskurs“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Diskurs>.

Duden Online: „Erzählung“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Erzaehlung>.

Duden Online: „Pop“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pop>.

Duden Online: „Sinn“. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sinn>.

Goetz, Rainald: Gigantische Kaputttheit. Dankrede von Rainald Goetz. In: FAZ Online vom 14.11.2015. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/gigantische-kaputttheit-dankrede-von-rainald-goetz-13908995.html>.

Ders.: Rainald Goetz über Botho Strauß: „Paare, Passanten“. In: Spiegel Online vom 19.10.1981. Heft 43/1981. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14339823.html>.

Hagestedt, Lutz: Vom Material zum Tagebuch. Zwei Zeitmitschriften, „1989“ und „Abfall für alle“, von Rainald Goetz. In: literaturkritik.de. Ausgabe Nr. 7 (Juli 2004). URL: <https://literaturkritik.de/id/7263>.

Hugendick, David: Der Weltabschreiber. In: Zeit Online vom 08.07.2015. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-07/rainald-goetz-buechner-preis-wuerdigung>.

Kämmerlings, Richard: Der Weltempfänger. In: Welt Online vom 11.07.2015. URL: https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article143841896/Der-Weltempfaenger.html.

Keuschnig, Gregor: Rainald Goetz: Abfall für alle (Stand: 18.03.2006). URL: <https://www.begleitschreiben.net/rainald-goetz-abfall-fur-alle/>.

Lüning, Annemarie: „Lilly“. URL: <http://www.beliebte-vornamen.de/4825-lilly.htm>.

Mangold, Ijoma/Uslar, Moritz von: Wut ist Energie. In: Zeit Online vom 29.11.2012. Nr. 49/2012. URL: <http://www.zeit.de/2012/49/Interview-Rainald-Goetz-Johann-Holtrop>.

Poschardt, Ulf: Einer musste ja die Bücherregale zertrümmern. In: Welt Online vom 08.07.2015. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article143752587>.


Rüdenauer, Ulrich: Die Heiligkeit der Schrift. Der Büchner-Preisträger Rainald Goetz. In: Deutschlandradio Kultur vom 30.10.2015. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/buechner-preistraeger-rainald-goetz-die-heiligkeit-der.976.de.html?dram:article_id=330506.

Wikipedia: „Gnosis“. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Gnosis>.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe und die wörtlich oder dem Inhalt nach aus fremden Arbeiten entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht sind. Ferner versichere ich, dass ich die gleiche Arbeit noch nicht für eine andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht und mit der gleichen Abhandlung weder bereits einen Doktorgrad erworben noch einen Doktorgrad zu erwerben versucht habe.

Trier, den 02.03.2020
(Ort, Datum)



(Unterschrift)