

## **BOTHO STRAUSS**

### **DICHTUNG UND ÖFFENTLICHKEIT**

Um den Fluchtpunkt anzudeuten, aus dem ich bei dieser Gelegenheit spreche, möchte ich mit einer Vorbemerkung beginnen. In meinem Interesse überlagern sich künstlerische und politische Fragen. Botho Strauß gegenüber scheint das nicht unangemessen zu sein. Schließlich hat er sich selbst immer wieder in diesem Sinn geäußert, ja seine meistdiskutierten und anstößigsten Arbeiten der letzten Jahre zielen ins Zentrum des Verhältnisses von Dichtung und politischer Verantwortung. Mehrfach hat er sich bei verschiedenen Gelegenheiten ausdrücklich als politisch und kulturphilosophisch "rechts" bekannt, er, der seinen Freunden über Jahrzehnte als "ein 68er" und also Linker galt.

Tatsächlich sieht es gegen Ende dieses Jahrhunderts für die Linke in Deutschland nicht gut aus. Zu den Stereotypen, mit denen sie sich in solcher Situation auch früher schon Trost gespendet hat, gehört die Versicherung, der politische Gegner auf der Rechten sei nicht visionsfähig und schon deshalb auf die Dauer wenig anziehend. Ist das ganz richtig? HUGO BALL, ERNST JÜNGER, CARL SCHMITT waren immer schon Gegenbeispiele; freilich immer auch Beispiele für die Attraktivität sogenannter Austauschdiskurse. Austauschdiskurse nenne ich Sprach-, Denk- und Wahrnehmungsformen, in die sich rechts und links mit geringen Anpassungsvarianten teilen. Sie legen nahe, die scheinbar so eindeutigen Ordnungsbegriffe unseres Raumsinns zu relativieren.

Der linkskatholische *homme de lettres* FRANZ BLEI, eng mit CARL EINSTEIN befreundet, der seinerseits mit den Spaltsurrealisten GEORGE BATAILLE und MICHEL LEIRIS zusammenarbeitete, dieser FRANZ BLEI, der als Jude galt, nicht zuletzt seiner vielen jüdischen Freunde und Mitarbeiter wegen, gab 1919 eine neothomistische, also auf eine religiöse Erneuerung durch Rückbesinnung auf das katholische Christentum des Mittelalters gerichtete Zeitschrift heraus. Ihr Titel verwies bereits auf die Theologie des THOMAS VON AQUINO: "Summa". Dort finden wir einträchtig nebeneinander ERNST BLOCH, ROBERT MUSIL, HERMANN BROCH und CARL SCHMITT, mit anderen Worten Autoren, die unser politisches Ordnungsdenken heute auf verschiedenen Planeten ansiedeln würde. Über die Anziehungskraft, die CARL SCHMITT auf die Linke von WALTER BENJAMIN und ERNST BLOCH in den zwanziger und dreißiger Jahren bis zu JAKOB TAUBES, dem Freund HERBERT MARCUSES, noch in den Achtzigern ausübte, sind wir mittlerweile ja recht gut im Bilde. - Daß ERNST JÜNGER auch bei höchstrangigen französischen Sozialisten und italienischen Kommunisten in bestem Ansehen steht, haben noch die letzten Jahre etwa am Beispiel von Frankreichs Staatspräsident FRANÇOIS MITTERRAND und Venedigs Bürgermeister MASSIMO CACCIARI gezeigt. - Mit HUGO BALLS Polemik gegen die vermeintlich staatsfrommen politischen Visionen des deutschen Protestantismus waren alle Genannten von rechts bis links ausdrücklich oder darum nur stillschweigend einverstanden, weil BALLS Pamphlet "Kritik der deutschen Intelligenz" zugleich heftig antisemitisch war. Der junge GEORG LUKÁCS hat sich Anregungen für seine Katastrophenphantasien deshalb lieber bei den kabbalistischen Juden des Mittelalters oder bei der deutschen Mystik geholt. Eben dort hat auch ERNST BLOCHS Lektürebiographie alte und tiefe Wurzeln, doch war es ihm wie seinen Generationsgenossen der späteren Frankfurter Schule deshalb doch keineswegs anstößig, sich zugleich auch mit den Materialien auszustatten, die der protestantische Theologe RUDOLF OTTO von seinen Streifzügen aus Ostasien mitgebracht hatte, um sie in seine neumystische Theologie des Heiligen einzubringen.

Ich will mit dieser Erinnerung andeuten, daß auch im ersten Drittel unseres Jahrhunderts, in dem die Konfrontation zwischen links und rechts rasende, ja die Republik zerrüttende Ausmaße angenommen hat, für einen bedeutenden Teil der Intellektuellen durchaus undeutlich und wechselhaft blieb, was eigentlich als typisch rechts bzw. links zu gelten hat und aus welchen Gründen. Ich möchte daraus den Schluß ziehen, mich durch die schlagwortartigen Etikettierungen nicht schrecken zu lassen, vielmehr lieber nach den Inhalten der sei's künstlerischen, sei's politischen Phantasien zu fragen, statt sogleich nach den Karteikarten, auf denen sie zu rubrizieren wären.

Lesen wir die Erzählungen, Essays und Artikel von BOTHO STRAUß aus den letzten Jahren, so stoßen wir auf fast alle eben genannten Namen. Selbst Autoren, die Ihnen bei meiner Erinnerung etwas an den Haaren herbeigezogen vorgekommen sein könnten, zitiert er, um seine eigenen kulturkritischen und politischen Raisonnements zu erläutern oder einzufärben, einschließlich und ausdrücklich von BALLS antiprotestantischem religiösem Selbstheftum und des Protestanten OTTO Terminologie des *Tremendum* und *Numinosen*. - In der Tat, es gibt in diesem Jahrhundert Phantasmen von so weitreichender Akzeptanz, daß sie die Barrieren zwischen den politischen Lagern, kulturellen Feldern und historischen Perioden fast mühelos überwinden, ja die allererst begreifen lassen, daß und wie leicht es seit den späten zwanziger Jahren in breitem Umfang zu den großen Wanderungsbewegungen von rechts nach links und zurück kommen konnte und bis heute immer

wieder kommen kann. Was der öffentliche Moralismus schnell und gern als "Umfallen", "Verrat" oder "Wende"-Opportunismus karikiert und denunziert, bezieht sich oft genug auf ein untergründig wirksames und sich selbst durchaus gleichbleibendes Fundament. Seine Beschaffenheit ist nicht leicht zu beschreiben, nicht zuletzt, weil es sich häufig um Voraussetzungen handelt, die unterhalb der Bewußtseinschwelle bleiben. Ich möchte sie phantasmatisch nennen.

Ich gebe ein Beispiel, eines, das uns in die unmittelbare Nähe von BOTHO STRAUß führen wird. Die erste deutsche Republik, die bekanntlich daran zugrunde ging, daß sie einen politischen und philosophischen Konsensus über ihre Grundlagen nicht herstellen konnte, war sich spielend d a r i n einig, daß diese Republik verschwinden müsse, wenn es eine Hoffnung geben solle. In breitem Umfang zustimmungsfähig war nämlich das Phantasma von der Notwendigkeit einer katastrophischen Wende. Von der Talsohle über das Nadelöhr bis zur Passage reicht das Spektrum von Metaphern in diesem Zusammenhang. Daß eine politische und kulturelle Renaissance nur auf dem Wege einer katastrophischen Engführung zu erlangen sei, galt unumstritten von ERNST BLOCHS "Geist der Utopie" und ALFRED DÖBLINS "Berlin Alexanderplatz" bis zu HOFMANNSTHALS "Turm" und ERNST JÜNGERS "Arbeiter"-Essay.

Auf die Frage, was denn hier wiedergeboren werden soll, antwortet nun aber eine Philosophie des Tragischen. In ihrem Mittelpunkt steht ein Opfer. Im Grunde, so wird dabei schnell deutlich, geht es nicht um eine Wiedergeburt aus einer Tragödie, sondern um die Restauration der Tragödie im Vollzug: die Wiederherstellung eines tragischen Zeitalters. Denn die genannten Autoren sind sich in der kritischen Distanz gegenüber allen Versuchen einig, die Welt jenseits der katastrophischen Passage mit Utopien zu bebildern. Nur daß ein Opfer gebracht werden muß, scheint gewiß zu sein. Auf überraschende Weise werden in diesem Zusammenhang Themen und Motive der vorklassischen Antike wieder ans Licht geholt, in welcher Tradition werden wir gleich noch sehen.

Eben hier ist nämlich die Einsatzstelle für einen der meistdiskutierten politischen Essays eines deutschsprachigen Autors in den letzten Jahren. 1993 veröffentlicht BOTHO STRAUß sein kulturkritisches Pamphlet "Anschwellender Bocksgesang". Die lebhaft diskutierte Diskussion, die sich daran anschloß, hat sich ganz überwiegend an die darin vertretenen Ansichten und an die Attitüden gehalten, in denen sie der Autor vorträgt. Im Hintergrund ist dabei die ästhetische Theorie geblieben, die in den Text eingewoben ist und deren zentrales Motiv sein Titel zitiert. Es handelt sich um eine Philosophie des Tragischen mit dem zentralen Motiv des Opfers. Der Autor will sie gegen den vermeintlichen Terror des Politischen setzen, die Kunst als eine vor- oder primärpolitische Sphäre, dem Anspruch nach ein ursprüngliches Arcanum und *hortus conclusus*, wo sich Eingeweihte versammeln:

*Es gibt gewissermaßen ein politisches Externum zur Bekämpfung und Leugnung der Allmachtsansprüche des Politischen. Eine geistige Reserve, die im Namen der Weisheit der Völker, im Namen Shakespeares, im Namen der Rangabwertung von Weltlichkeit, im Namen der Verbesserung der menschlichen Leidenschaft gegen die politischen Relativierungen von Existenz ficht.<sup>1</sup>*

Daran, daß dieser Anspruch selbst beträchtliche politische Konsequenzen nach sich zieht, läßt STRAUß keinen Zweifel. Doch käme sein Votum um seine Pointe, wollte man seinen anspruchsvollen Ästhetismus ignorieren:

*Es handelt sich um einen [...] Akt der Auflehnung: gegen die Totalherrschaft der Gegenwart, die dem Individuum jede Anwesenheit von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichem Gewordensein, von mythischer Zeit rauben und ausmerzen will. Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluß an die lange Zeit, die unbewegte, ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder protopolitische Initiation. Sie ist immer und existentiell eine Phantasie des Verlustes und nicht der (irdischen) Verheißung. Eine Phantasie also des Dichters, von Homer bis Hölderlin.<sup>2</sup>*

Nicht Epos oder Hymnos bilden dann aber im weiteren Verlauf das künstlerische Vorbild für Strauß, sondern der tragische Mythos, den eine kleine Elite von Außenseitern wie eine unsichtbare Schale um

---

<sup>1</sup> Botho Strauß: Anschwellender Bocksgesang. In: Heimo Schwilk, Ulrich Schacht (Hg.): Die selbstbewußte Nation. "Anschwellender Bocksgesang" und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte. Berlin, 3. erw. Aufl. 1994, S. 37

<sup>2</sup> a.a.O., S. 24 f.

sich schließt. Nur die Stimmen ihrer Passion geben zu erkennen, daß es eine Welt der Sezession ist, tiefer als durch einen Theatergraben von der allgegenwärtigen Medienwelt geschieden.

Wie alle Texte von STRAUß raschelt auch dieser aufdringlich von Gelesenem. Ich übergehe hier diese mannigfachen Anklänge vor allem an stilistische Tonlage und ideologische Redewendungen des engeren und weiteren George-Kreises - die Reden von der *Richte der Rechten* und ihren *Weistümern* - und notiere nur am Rande, wie sehr der Autor von Tendenzen angesteckt ist, die er aufs tiefste verachtet. Immer wieder tönt nämlich seine Prosa wie eine Verstärkeranlage, die die ohnehin meist ziemlich grellen Reklameeffekte des europäischen Ästhetismus in unfreiwillig parodistischer Verzerrung wiederkehren läßt. STEFAN GEORGES *Schon ihre Zahl allein ist Frevel* aus dem *Kriegs-Gedicht* klingt in der umständlichen Prosavariante dann so: *Die Minderheit! Ha! Das sind bei weitem schon zu viele! Es gibt nur das Häuflein der versprengten Einzelnen. Ihr einziges Medium ist der Ausschluß der vielen.*<sup>3</sup> Also ein steifbeiniges Chargieren. - Die geringe Widerstandskraft, die STRAUß gegen ansteckende Lektüren aufbringt, wenn sie nur Distanz begründen, erlauben oder rechtfertigen, dieses Sezessionsbedürfnis, dessen idiosynkratische Form ins Private schlägt, bringt ihn um alle, auch die literarische Selbstkontrolle. Das steile Übersteigern der aufgelesenen Attitüden läßt ihn dann Seiten schreiben, die wie Blütenlesen aus dem "Jahrbuch für geistige Bewegung" von FRIEDRICH GUNDOLF und FRIEDRICH WOLTERS klingen. Die Wahllosigkeit, mit der er bei ihnen plündert, liefern ihn heillos allen gewollten, aber wohl auch ungewollten Nachbarn aus.

So läßt sich hier erkennen: Mit der kulturkritisch agitatorischen Prosa lebt er über seine literarischen Verhältnisse, die die eines situationssicheren, der Sprache die Phrase aufmerksam abhörenden Dramaturgen und Physiognomikers seiner Zeit sind. Debütiert hatte STRAUß mit Stücken, die an die Psychodramatik der Jahrhundertwende erinnerten: "Die Hypochonder" (1972), "Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle" (1974), dann den Erzählungen unter dem Titel "Marlenes Schwester" (1975). Wirklich populär aber wurde er mit dem Genre des Konversationsstücks, das die Gesellschaften dieser Zeit auf kunstvolle Weise wie im Originalton gegenwärtig werden ließ: von der "Trilogie des Wiedersehens" (1977) bis zum "Schlußchor" (1991) und mit Prosa vergleichbaren Inhalts, wie "Paare, Passanten" (1981) oder "Der junge Mann". Was in den Arbeiten der siebziger und achtziger Jahren schon immer wahrnehmbar war und auch genug kritisch vermerkt wurde: die mythische Überhöhung des Gesellschaftlichen, die Neigung zu Würdeformen einer neuen Metaphysik mit anspruchsvoller, aber undeutlich ausgewiesener Autorität, erhält in den neunziger Jahren Gewicht und Konsistenz eines Kunstprogramms. Deshalb zurück zu seiner Tragödienvision.

Über die *versprengten Außenseiter*, denen STRAUß sich zweifellos selbst zurechnet, heißt es, daß ihre Stimmen *aus dem Menschenraum im ganzen, dem All aller wie Bocksgesang*<sup>4</sup> vernehmbar werden, wenn in Unordnung gerät, was die Moden der Vernunft streng geteilt haben. Was sie singen, ist freilich nicht *Freude, schöner Götterfunken*, sondern sind *Opfergesänge*, in denen der Schmerz über die Mächte der Finsternis und die Unabwendbarkeit der Übel dieses Lebens durch keine Vernunft der Welt seinen Ausdruck findet: die brennenden Opfer, deren Schreie der tyrannische Phalaris als Musik erklingen ließ. Den französisch-amerikanischen Theosophen RENÉ GIRARD mit seiner Theorie des Sündenbockrituals zitierend, läßt STRAUß seinen Essay in die Vision gesteinigter Ausländer münden, in denen die Gesellschaft sich symbolisch von dem Dunklen ihrer selbst reinigt und nach einem dunklen Ritual, das sie zugleich haßt und verehrt, wohl auch reinigen muß. Aus dem Gesang der dem Dionysos folgenden Satyrn, in dem NIETZSCHE das Vorbild des Chorgesangs der griechischen Tragödie erkennen wollte, ist in dieser Variante der Gesang der Sündenböcke geworden, in deren elitäre Gemeinschaft von Fremden und Vorüberziehenden sich die Dichter - Vaganten von jeher - einreihen; HITLER übrigens auch, den STRAUß mehrfach als derartigen Sündenbock deutet: *Welthund Hitler, der alles Böse der modernen Zivilisation auf sich genommen hatte und straffreien Raum hinterließ für anderer Leute Verbrechen* - in diesen Worten in den *Fragmenten der Undeutlichkeit*, wo des amerikanischen Autors ROBINSON JEFFERS Sympathien für HITLER auf diese Weise gedelt werden.<sup>5</sup>

Die Wiederherstellung des Tragischen unter dem dünnen Firnis einer eitlen Vernunft ist die Gedankenfigur, in die sich in diesem Jahrhundert die verschiedensten Verächter der Moderne teilen können, jenseits aller Divergenzen, die sie aufgrund von sozialer Herkunft und Interessenlage, politischer Option und weltanschaulicher Ausgestaltung haben mögen. Trifftiger als das Nachstellen

---

<sup>3</sup> a.a.O., S. 33

<sup>4</sup> a.a.O., S. 37

<sup>5</sup> Botho Strauß: *Fragmente der Undeutlichkeit*. München 1989, S. 24

von Lektüren, Einflüssen und Anregungen läßt ein Blick auf die allemal wirksame Phantasmatik ihrer Einbildungskraft erkennen, welches die prekären Gesetze ihrer Wahlverwandschaft sind. Sie kommen darin überein, daß die Zeichen dieser Zeit als Symptome einer katastrophischen Dynamik gelesen werden müssen. Was die einen Moderne nennen, heißt bei ihnen Krise. Die Philosophien des Tragischen kommen in der Behauptung überein, daß kritisch daran nicht die latente Bedrohung der Gegenwart durch einen vorkulturellen Irrationalismus sei, sondern die selbstverschuldete Ignoranz und Verstellung gegenüber der wesentlichen Wirklichkeit des Irrationalen. Ihr ins Gesicht zu sehen und mit gesteigerten Leidenskräften standzuhalten, ist die Parole einer Ethik, die sich nicht im Widerspruch zur Aufklärung, sondern als deren konsequente Vollendung sieht. Die Philosophie des Tragischen gibt dieser Gedankenfigur feste Konturen. Bei seinen Ausflügen in die Bildungswelt von der klassischen Antike bis zu RUDOLF BORCHARDT aus dem Umkreis von HUGO VON HOFMANNSTHAL und STEFAN GEORGE sucht BOTHO STRAUß nach kulturell vertrauten Kronzeugen und Paten.

Wovon mit dem tragischen Zeitalter die Rede ist, erschöpft sich nicht mit der Diskussion um den gleichnamigen Begriff der Gattungspoetik. So kann ein kurzer Prosatext über die Versepik des amerikanischen Autors ROBINSON JEFFERS das Tragische genauso exponieren wie ein zeitkritisches Pamphlet im "Spiegel". Es wird wiedergewonnen, wenn seine archaische Konstellation das Wahrnehmungsfeld beherrscht. In den "Fragmenten der Undeutlichkeit" ist es das unendliche Meer und der standhafte Turm des Dichters; der kosmisch gewölbte Raum und das quadergetürmte Haus; die lärmende Flut der Städte und die einsame Stille im Exil der Naturverlassenheit; die Überwältigung durch Bedeutungen und Ideen gegen den Tod der Ideen in der selbstreferentiellen Poesie. STRAUß gibt diese Konstellation in antikisierender Archaik: Amerika nicht im klassizistischen Stil des demokratischen Washington, sondern im vorklassisch rohen Quaderbau vor der kalifornischen Küste, wohin JEFFERS sich im Protest gegen Roosevelts brutale Menschheitsbeglückung zurückgezogen hatte.<sup>6</sup>

Auf der Suche nach dem Ausgangstext, von dem die variantenreiche Vielzahl dieser tragisch pathetischen Distanzierungen gegenüber der Moderne - oder vielmehr deren phantasmatische Deutungen in den Dimensionen des Tragischen - abstammen, stößt man über kurz oder lang auf NIETZSCHES "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Der *Bocksgesang* der Märtyrer in STRAUß' zeitkritischer Vision, durch RENÉ GIRARD vermittelt, ist eine Metamorphose von NIETZSCHES *Chor der Verwandelten* aus der "Geburt der Tragödie". Ich will diese Abstammung durch einen Exkurs verdeutlichen und dessen Gelegenheit nutzen, das typische Profil dieser Stellungnahme zur Moderne zu schärfen. Ich nehme dabei den Ausgang bei der Wiederherstellung der klassischen Kunstwelt, die zum gemeinsamen Nenner der Tradition gehört, von der hier die Rede ist.

Von den drei tiefsten Wurzeln unserer Kultur, der jüdischen, der christlichen und der griechisch-römischen der Antike hat bereits NIETZSCHE mit Leidenschaft die letztere reklamiert. Zu den auf den ersten Blick erstaunlichen Pointen von NIETZSCHES Ästhetik gehört in der Tat ihre Bindung an die Kunstwelt des griechisch-römischen Altertums, scheinbar ein Konservatismus, der nicht nur im späten 20. Jahrhundert, sondern angesichts der auch seinerzeit schon fast geschwundenen Einigkeit über allgemeine Bildungsziele erklärungsbedürftig ist. Das gilt um so mehr, als es sich dabei keineswegs nur um Geröll des 19. Jahrhunderts handelt, das an der Schwelle zum 20. zurückbleiben würde, wie wir noch sehen werden. In der durch weitgehende Säkularisation geprägten Konstellation der Jahrzehnte des ausgehenden 19. Jahrhunderts lag es indessen nahe, sich an die heidnische bzw. naturreligiöse Tradition der eigenen Kultur, eben die griechisch-römische, deutlicher zu erinnern.

Das Judentum hatte als Religion sogar für die meisten westeuropäischen Juden selbst jede wesentliche Bedeutung eingebüßt, ohne daß eine Konversion zum Christentum aus anderen als opportunistischen Gründen vorstellbar gewesen wäre. Die zunehmende Gegenwärtigkeit des religiösen Judentums im Verlauf der nächsten Jahrzehnte kann an keine Kontinuität mehr anknüpfen. Sie setzt nicht eine Tradition fort, sondern sie sucht und wählt sich eine durch die Wissenschaft des Judentums in ihren verschiedenen Ausformungen bis hin zur Neukabbalistik GERSHOM SCHOLEMS und seiner Schüler. Sie ist bereits eine Reaktion auf die Banalisierung des jüdischen Lebens der Väter aus der Generation NIETZSCHES und wesentlich durch den wieder zunehmenden Antisemitismus bedingt.

Daß das christliche Abendland nicht mehr als der einheitliche Grund gelten konnte, aus dem konsensfähige Antworten auf die Fragen des Zeitalters abzuleiten wären, hatte sich, wenn man hier

---

<sup>6</sup> a.a.O., S. 24

nur an den deutschsprachigen Bereich denkt, schon in der Polarisierung der Intelligenz über die politische Zukunft Deutschlands und Europas in Romantik und Vormärz gezeigt. Sie war im Auseinandertreten von geradezu zwei Kulturen zutage getreten. Die Berufung der Monarchie auf das Gottesgnadentum ihrer Herrschaft und die Konkordatspolitik mit den Kirchen sind für die Opposition gegen diesen Staat ausreichende, wenn auch nicht alleinige Indizien einer tiefgehenden Korruption des Christentums durch ein opportunistisches Verhältnis seiner Institutionen und Amtsträger zur Macht. Als HUGO BALL seine "Kritik der deutschen Intelligenz" von 1919, eine wütende Polemik gegen die "Konspiration" vor allem des Protestantismus mit dem Preußischen Staat, mit einem christlichen Votum abschließt, muß er sich dazu eine synthetische Konzeption zwischen Urgemeinde und Weltkirchenrat allererst erfinden. - Auch auf anderen Feldern als dem der Politik zeigte sich, daß das Christentum als Philosophie keine ausreichende Bindekraft mehr besaß. Seine kultivierende Rolle bei der Kolonialisierung der Welt durch ein paar Nationen Westeuropas war Ende des 18. Jahrhunderts schon dem Pastor HERDER als tief zweifelhaft erschienen, eine Skepsis, die bis zum Fin de siècle des 19. nicht geringer geworden war.

Unter diesen Umständen taucht als eine Alternative neuerlich das Bild der Antike auf. Doch haben deren Züge wenig mehr mit dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts in der Tradition WINCKELMANNS, LESSINGS und der Weimarer Klassiker zur Zeit der "Propyläen" gemein. Denn dort hatte die Vorbildkultur der Alten doch im Sinn einer konzentrisch um den harmonisch gebildeten Menschen formierten Welt gegolten. Es ist die klassische Periode Griechenlands in der Hochblüte der polis-Kultur, die dafür das Muster abgibt, und die Skulptur des schönen Menschen ist ihr ästhetisches Ideal. Daß das hierarchisch und konzentrisch, daß das anthropozentrisch bestimmte Weltbild das andere seiner selbst, die Arbeitswelt der Helotenkultur ignorieren muß, ist für diesen Klassizismus von ebenso geringer Bedeutung wie es die früheren und späten Phasen der griechischen Kultur, die archaische und hellenistische Zeit sind.

Hier müssen die Arbeiten von FRIEDRICH CREUZER und BACHOFEN genannt werden, die die Vielfalt der vorklassischen Götterwelt Griechenlands wiederentdeckt hatten, BACHOFEN mit einer Pointierung, die in unserem Zusammenhang von besonderer Bedeutung ist. Er hat vor allem eine Dimension des Widerspruchs in der alten Welt forschungsgeschichtlich verankert, die zuvor allenfalls ein Thema der historischen Genese der polis-Kultur gewesen war. Mit seinen Hinweisen auf mutterrechtliche Elemente in der altgriechischen Kultur und ihre kultischen Entsprechungen hat er die Aufmerksamkeit für eine nicht bloß ältere, komplexere, bzw. weniger weit entwickelte, sondern eine qualitativ andere Schicht dieser Kultur geweckt. Damit legte er aber die Grundlage für die Abkehr von dem einsinnig evolutionistischen Modell, nach dem der polis-Klassizismus als Blüte und Vollendung gefeiert worden war. Die neue Lesart erschließt ihr Antikebild unter dem Aspekt des Widerspruchs, in dem sich eine patriarchal bestimmte Welt gegen mutterrechtliche Formen durchsetzt; des Gegensatzes, in den die olympisch hierarchisierte Götterwelt zu orientalisches inspirierten älteren Kulturen tritt; des Ausschlusses, den die demokratische polis-Kultur über Kulte und Künste verhängt, die ihrer Disziplin nicht genügen, man denke nur an PLATONS Verdikte gegen die Musik in der "Politeia".

Wohl zwar soll die Kultur der Alten Welt und ihrer verschiedenen Renaissancen in Italien als Vorbildkultur gelten, aber doch nicht nach dem Bild, das sich ihre Gewährsmänner des 18. Jahrhunderts und deren Erben in der alphilologischen Gymnasialkultur bis ins 20. von ihr gemacht hatten. Das betrifft den hierarchisch-konzentrischen Aufbau der Wahrnehmungswelt ebenso wie den Anthropomorphismus, erstreckt sich auf die Auszeichnung der demokratischen polis-Kultur ebenso wie auf die Hierarchisierung der Kunstwelt mit der plastischen Skulptur an ihrer Spitze. NIETZSCHES Freund ERWIN ROHDE hatte diese Auffassung der klassischen Kultur im Sinne eines prozessierenden Widerspruchs zwischen der heiter-plastischen Welt des Olymps, wie sie hauptsächlich aus HOMERS Epen bekannt ist, und einer dunklen, chthonischen Ursprungswelt der Seelen gestützt. Hier wie bei JAKOB BURCKHARDT deutet sich die tragische Konzeption der Antike an, die mit NIETZSCHES "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" ihre wirkungsmächtigste Prägung erhalten hat.

Sie unterstellt den alten Griechen eine bipolare Einbildungskraft, deren angemessener Ort die Tragödie sei; diese nicht als *imitatio* verstanden im Sinn der Ästhetiken von ARISTOTELES bis zum deutschen Idealismus, sondern performativ: die Dynamisierung eines Widerspruchs, der in der Kunst nicht überformt oder *aufgehoben* (HEGEL), sondern unversöhnbar ausgetragen wird. Seine Pole bezeichnet NIETZSCHE durch zwei Götternamen, das Appollinische und das Dionysische. Alle Dimensionen griechischer Religiosität, die von CREUZER bis ROHDE neu erschlossen worden waren, faßt NIETZSCHE unter dem Namen des aus dem Orient nach Griechenland eingewanderten Dionysos, während sich die klassische Gegenwart hauptsächlich um Appollinisch schart. Zugleich antizipiert NIETZSCHE unter den mythologischen Bezeichnungen, was SIGMUND FREUD später als das Verhältnis

von *Ich* und *Es* im Aufbau des Bewußtseins und der kulturellen Welt zum Thema macht. Anders als in seiner späteren Entwicklung faßt NIETZSCHE zur Zeit seiner frühen Tragödienschrift das Verhältnis dieser beiden als das einer Balance, in der jedes am anderen seine notwendige Bedingung hat.

Kehren wir an dieser Stelle zu unserer Ausgangsfrage zurück, welche Gründe wohl von der Jahrhundertwende an bis zu BOTHO STRAUß eine Empfehlung für die Tragödie der Antike und ihre Renaissance in der europäischen Kultur abgeben konnten, so stehen sie uns nun deutlicher vor Augen. Hier kommt nicht nur eine nach jüdisch-christlichen Vorstellungen heidnische Welt als Vorbildkultur zum Vorschein, sondern - im Unterschied zum Klassizismus des 18. Jahrhunderts - eine Welt nicht harmonisierter, ja nicht einmal harmonisierbarer Widersprüche welchen Inhalts auch immer. Diese Weltauslegung im Zeichen eines ursprünglichen Dualismus wird aber zu einem Merkmal nicht nur der Avantgardekunst im engeren Sinn dieses Begriffs und nicht nur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Sie konstatiert eine "sokratische" Vernunftwelt nach dem polis-Modell eines gewaltfreien Interessenausgleichs, zu der die Dichter als Anwälte einer pantragischen Lebensphilosophie in unversöhnlichem Widerspruch stehen. Auf NIETZSCHE bezieht sie sich, auch wenn sie - wie etwa bei den Brüdern MANN, ERNST BLOCH, ERNST JÜNGER oder ANDRÉ GIDE - zur Legitimation dieser Polarisierung nicht mehr in die Antike zurückgeht, sondern einen ästhetischen Ost-West- oder Nord-Süd-Gegensatz konstruiert, bei dem dann der dionysisch-orientalische Pol jeweils mit dem Süden und Osten, der apollinisch-abendländische mit dem Westen und Norden assoziiert ist.

Für uns heute hat diese kulturgeographische Himmelsrose ihre Bedeutung zumindest für das Verständnis der Kunstentwicklung eingebüßt. Unvermindert aktuell ist aber das Verständnis von Kunstformen im Sinn ausgetragener Gegensätze, dergestalt, daß die Werke ihren Einheitssinn nicht im Sinn einer Synthese gewinnen, sondern des sich vollziehenden Widerspruchs selbst. Anders als in der Tradition von HEGEL und MARX ist der Widerspruch hier kein Symptom von Entfremdung und Außersichsein und insofern harmonisierungsbedürftig. Er ist vielmehr die Bewegungsform des Lebens und dessen ursprüngliche Produktivitätsform selbst, darin also dem Prinzip von Polarität und Steigerung bei GOETHE näher als der Entfremdungsphilosophie SCHILLERS.

Eben hier ist noch immer aus dem Zusammenhang von NIETZSCHES Tragödienphilosophie ein zweites Motiv deutlicher zu profilieren, das bis in die Kunstentwicklung der aktuellsten Gegenwart heranreichende und für STRAUß erhebliche Bedeutung erlangt hat, die Vorstellung des performativen Wesens der Kunst und der Verkörperung ihrer wesentlichen Gehalte im tragischen Martyrium derer, die sie vollziehen. Daß die Kunstformen NIETZSCHE zufolge einen ursprünglichen Dualismus austragen, ist dezidiert im Unterschied von darstellen gemeint. Die Ästhetik der frühen Tragödienschrift rückt das Motiv der *Verwandlung* als einen ihrer bedeutungsschwersten Begriffe in den Mittelpunkt. NIETZSCHES Kunstphilosophie ist darin antiaristotelisch, doch ohne sich deshalb auf die romantische Seite zu schlagen, im Unterschied zu anderen Kritikern der Nachahmungs-Ästhetik, wie der frühe HERDER, LENZ, die BRÜDER SCHLEGEL und nach diesen eine bis zu BAUDELAIRE, POE und die Neuromantik reichende Tradition. Sie opponiert der Naturnachahmung und der Ertüchtigung der Mitleidsfähigkeit ebenso wie sie der frei phantasierenden Subjektivität widerspricht. Die Idee der Verwandlung rückt vielmehr den ereignishaften Akt ins Zentrum: in den Worten der Tragödienschrift:

*Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiderklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustande eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers.<sup>7</sup>*

Auf das Verwerfen des Abbilds zugunsten des körperhaften Vollzugs wird STRAUß im Anschluß an GIRARD wie ein Echo antworten, wenn er das Weltbild im Wechsel von *Dante bis zum Computerszenario* als eine Welt fertig vorgefertigter Bilder charakterisiert, die dem *Unbekannten* keinen Raum lassen würden.<sup>8</sup> Nach dem hier entworfenen Muster des Musikers entwickeln NIETZSCHE und in seinem Gefolge dann BOTHO STRAUß ihre Vorstellungen von dem, was die griechische Tragödie war, vor allem aber, was die Kunst der Moderne zu leisten hat, wenn sie die kulturtherapeutischen Funktionen wahrnehmen soll, die ihr hier zugetraut werden. Diese bestehen darin, daß der Mensch in der Kunst immer aufs Neue mit der Erfahrung des archaischen Grauens angesichts des naturhaften

---

<sup>7</sup> GT 1/38

<sup>8</sup> Botho Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*, a.a.O., S. 38

Ursprungs und letztlich auch Verfalls alles Menschlichen geimpft wird, eben jener Schrecken, aus dem er die griechische Tragödie hervorgegangen sieht. Immer wieder treffen wir bei Strauß auf die Vorstellung, daß der Gegenwart nur durch eine therapeutische Stärkung ihrer Leidenskräfte zu helfen sei.

Daß der Schauplatz der Kunst zu einem Ort der Verwandlung wird: nicht nur der Schauspieler, die mit ihrer Rolle einzuwerden, sondern der Zuschauer, die sich selbst im theatralischen Geschehen verkörpert erfahren, ist ein Kunstentwurf, so dezidiert und polemisch am anderen Pol jeder Vorzeige- und "Verfremdungs" - Ästhetik, daß man versucht ist, ihn einen Anti-BRECHT *avant* und bei Strauß dann *derrière la lettre* zu nennen. Als solcher ist er aber traditionsbildend neben BRECHT und zeitlich auch über ihn hinaus, angefangen mit der "Ariadne"-Produktion von HOFMANNSTHAL und RICHARD STRAUSS über ARTAUDS "Théâtre de la cruauté" und die Wiener Aktionisten bis zu den "Performance"-Künstlern aller Art im letzten Jahrzehnt und eben bis hin zum "Anschwellenden Bocksgesang" von BOTHO STRAUß.

Das neuerliche Antikisieren, so wird spätestens hier evident, ist alles andere als der Impuls einer gymnasialen Bildungsbiographie. Der Sinn dieser Antikerenaissance ist nämlich gerade die Abkehr von der gymnasialen Verspießerung zugunsten nicht nur einer Revitalisierung der Antike, sondern vor allem der Enteignung des Ästhetischen aus der philiströsen Verdinglichung bürgerlichen Kunstkonsums. Die Kunst soll nicht wieder im Sinn eines wie auch immer renovierten normativen Ideals zur Geltung kommen, sondern mit einer vermeintlich ebenso vorchristlichen wie vorjüdischen Konzeption des Verhältnisses von archaischer Ursprungswelt und Vernunft.

Die Wiederannäherung der Kunst an das Ritual steht dabei an erster Stelle. Sie dient hier nicht einer neuen Frömmigkeit. Sie soll vielmehr der Wirklichkeit einer außerkulturellen Welt Rechnung tragen, deren Gedächtnis im Prozeß der abendländischen Aufklärung auf verhängnisvolle Weise zu verblassen scheint. Die Erinnerung der Aufklärung an das andere ihrer selbst ist darum aber nicht selbst schon etwas anderes als Aufklärung. Die Verwandlung in den orgiastisch stammelnden Dionysos-Jünger und ein Zurückkatapultieren des Kulturmenschen in die Bestie ist nicht das Ziel der ästhetischen Praxis. Gemeint ist vielmehr eine rituelle Passage, der schamanischen oder ähnlich strukturierter magischer Übungen verwandt, auf deren therapeutische Funktion zu NIETZSCHES Zeit Ethnologie und Anthropologie aufmerksam zu werden begannen. Die Generation von BOTHO STRAUß wird damit wieder vertraut durch Hans PETER DÜRR u.a.: Selbstgewinn durch rituell symbolisierten Selbstverlust, Verwandlung und Bewährung des Menschlichen im anderen seiner selbst.

Tatsächlich gibt es in dieser Tradition ein durchgängiges Interesse poetischer wie ethnologischer und anthropologischer Texte an magischen Praktiken, und wenn es ein Thema gibt, das diese schnell aufstrebenden Wissenschaften mit den Künsten gemeinsam entdecken, so ist es diese Beziehung auf Magie, hier nun aber nicht nur neugierig auf etwas Exotisches. Entscheidend ist vielmehr ein Fingieren *als ob*: die Teilhabe an der magischen Sicht der Dinge versuchsweise, aber so, daß dieser Versuch als Buße für eine Schuld erscheint, der sich niemand entziehen kann. Als einen *musiktreibenden Sokrates*<sup>9</sup> - d.h. durchaus als ein Produkt und einen Teilhaber der "sokratischen", der Aufklärungskultur - hat NIETZSCHE sich selbst in der "Geburt der Tragödie" portraitiert. Am Anfang des 20. Jahrhunderts trägt die Fortschritts-Schuld die Kostüme des Kolonialismus, in dem sich Europa den Rest der Welt unterwirft; am Ende sind es die Uniformen der Nazis. In der Tat können wir bei weiterem Zurücktreten eine Poetik von Schuld und Buße der Kultur ausmachen, wie sie die sensibleren Zeitgenossen aus den historischen Symptomen der Kultur im Zeitalter des Imperialismus zu lesen verstanden. Daß *kein Dokument der Kultur ist, ohne ein solches der Barbarei zu sein* - WALTER BENJAMINS weniger agitatorische als melancholische Feststellung in seinen sogenannten "Geschichtsphilosophischen Thesen" - ist der gemeinsame Nenner für ein Spektrum von Autoren zwischen HUGO VON HOFMANNSTHAL, dem Kunsthistoriker ABY WARBURG, WALTER BENJAMIN und CLAUDE LÉVI-STRAUSS, nach 1945 u.a. MICHEL LEIRIS, HUBERT FICHTE und eben wiederum BOTHO STRAUß. In der Tragödie der Sündenböcke wird diese Schuld - als eine der Moderne - rituell gebüßt. HOFMANNSTHAL hat in seinem "Zweiten Gespräch über Gedichte" das Opfer in diesem Sinn als den Ursprung aller Literatur angesehen, deren Verfasser danach streben, magisch einzuzuwirken mit der Natur, die sie in ihren Versen mortifizieren.

Das Blut dieser ästhetischen Opferhandlungen bleibt freilich doch immer Tinte oder ein vergleichbar harmloser Ersatz. Die Künste sind nicht das Dokument einer Unterwerfung, die irgendwo anders

---

<sup>9</sup> GT 17, KSA 1, 111

stattgefunden hätte und von der berichtet würde, keine Nachahmung eines Opfers, geschweige denn dessen Propaganda. Sie sind viel weniger und gerade darum auch mehr: weniger, indem ihr Opferhain von Worten statt heiligen Schranken begrenzt wird, Worte auch wiederum ihre Dolche, und die hier gestorbenen Tode können umgeblättert werden. Eben in dieser Unverwüstlichkeit ist aber die Kunst auch mehr. In den magischen Ritualen ihres symbolischen Handelns wird eine eigene Sinnlichkeit erzeugt, die das einzigartige Vermögen hat, mit ihrer Befriedigung zugleich auch den Aufstand aller übrigen, auf Erfüllung ihrer Ängste und Sehnsüchte drängenden Sinne zu stillen. - Der Magier und Zauberer - auch dies ist Figur bei STRAUSS, weit ab und hinaus über die Bedeutungen, die die poetische Neuromantik für den Magier mit spitzem Hut, langem geblühten Mantel und Zauberstab bereithält.

Die phantasmatische Welt der Restauration ist durch die Vision einer ursprünglichen Anfangskonstellation geprägt. Wer ihrer ansichtig wird und ihr standhält, ist der Gegenwart gewachsen. Den Anfang habe ich ein zentrales Motiv der Restauration genannt - in welchem Sinne? Es ist eine Figur des Schöpfungs- und Ursprungsdenkens, in welchem Verstande STRAUSS sie auch einführt, wenn er *Anfangslosigkeit* als Umbruch im Bereich des abendländischen Denkens charakterisiert. *Anfang* und *Aufbruch* hießen die Zeitschriften, in denen die jungen Generationen des Jugendstils und des Expressionismus zu publizieren begannen, denken Sie nur an WALTER BENJAMINS Anfänge im Milieu der deutschen Jugendbewegung. An der Möglichkeit, zu einem Zeitpunkt X der Geschichte den Anfang zu restituieren, hängt das Schicksal des Historismus samt seiner Überbauten in den zeitgenössischen Evolutionstheorien. Dieser hat verspielt, wenn es wirklich und wahrhaftig möglich sein sollte, anzufangen. Denn die Restitution des unverstellten Anfangs bedeutet einen Salto Mortale aus der Geschichte, der nur dann nicht tödlich ist, wenn er Kräfte freisetzt, die vor und jenseits aller Geschichte liegen und über sie hinaus reichen. Restauration des Tragischen hat für dessen Protagonisten zu keinem Augenblick in diesem Jahrhundert historische Rekonstruktion bedeutet, immer statt dessen Wiedergewinn einer Schöpfungskraft und von Erfrischungsimpulsen. In der Generation der Gymnasiasten von Schulpforta hieß die Parole Dionysos; als es Preußens Ministerialdirigenten ALTHOFF im Verein mit ULRICH WILAMOWITZ-MOELLENDORFF gelang, das Realgymnasium durchzusetzen und die klassische Bildung angelsächsisch schulfähig zu machen, wurden aus den Choreuten des Dionysos die Schwärmer der Jugendbewegung. Ihre zeitgemäße Variante bei STRAUSS sind die Bocksgesänge derer, die aus der Fremde kamen.

"Beginnlosigkeit" heißt ein 1992 erschienenes Buch von BOTHO STRAUSS mit tagebuchartigen Aufzeichnungen. Seine literarischen Paten heißen Rönne und Monsieur Teste, bzw. der naturwissenschaftliche Skeptiker GOTTFRIED BENN und der Spekulant über die apparative Intelligenzform des menschlichen Bewußtseins PAUL VALÉRY. STRAUSS führt hier ein Selbstgespräch über seine Lektüren der letzten Zeit. Eine von ihnen hat ihm den Titel nahegelegt, FRED HOYLE'S steady state - Theorie. Sie besagt, aller Anfang sei nichts als eine Metapher, religionsgeschichtlich, mythologisch, psychoanalytisch, wie auch immer ausgestaltet. Nicht das Wort sei am Anfang, wie überhaupt nichts ursprünglich Gegebenes, sondern das All: zugleich schwebend und weilend; ein astrophysikalisches Modell, das eine konstante Dichte des Raums annimmt, dessen Materie sich zeitlos Neubildet, um die Leerstellen zwischen den auseinanderdriftenden Galaxien auszufüllen. Ursprungsdenken und Nihilismus sind im Licht dieser Aufklärung diluviale Grotesken aus der Frühgeschichte des menschlichen Denkens. Denn wenn alles schon immer in einem gleichsam in sich selbst vibrierenden Zustand präsent ist, hat es keinen Sinn, von einem Anfang und einem Nichts zu sprechen, das vor diesem Anfang und womöglich nach allem Ende sei.

Den Menschen gibt es in diesem Modell als ein autopoietisches System:

*Unser Gehirn besitzt keinen unmittelbaren Zugang zur Welt. Es ist vollkommen auf sich selbst bezogen. Es liefert die selektiven Muster, konstruiert die Modelle und Invarianten, das gesamte evolutionsgeprüfte Programm zur Herstellung einer uns verfügbaren Wirklichkeit. Erkenntnis hat nichts mit Gegenständen zu tun, es ist effektives Handeln, rastloses Erschaffen. Was wir als bewußte Wahrnehmung empfinden, ist in Wahrheit die Fokuseinstellung des Gehirns auf eigene, in einem bestimmten Augenblick besonders stimulierte interne Prozesse. Isolieren, Auswählen, Scharfstellen, Stabilisieren. Ob ich einen Gegenstand in Betracht nehme, entscheidet eine vorwillentliche Reizung, ein enzymatischer Befehl. Nicht der Gegenstand löst die angenehme Empfindung aus, ihn betrachten zu wollen,*

*sondern eine namen-, bild- und scheinlos streuende Empfindung sucht sich eine Selbsterfüllung, in der ein Gegenstand betrachtenswert erscheint.*<sup>10</sup>

Beschreibungen solcher selbstreferentiellen, anthropisch solipsistischen Systeme hat STRAUß in den *Cahiers* von VALÉRY finden können, und er zitiert sie selbst von HEINZ VON FORSTER, HUMBERTO MATURANA, FRANCISCO VARELA sowie der Anthologie von SIEGFRIED J. SCHMIDT.<sup>11</sup>

Daß sich die Wirklichkeit für immer und ewig aus den Modulen einer unverbrauchbaren Permanenz zusammensetzt; daß die Allgegenwart der Maschine auf Dauer jede Regung von Differenz frißt, berichtet der Autor mit einer Mischung aus Faszination und Grauen, in der aber insgesamt doch das intellektuelle Vergnügen überwiegt, auch auf diesen Höhen des zeitgenössischen Bewußtseins dem alten Humanismus eins auswischen zu können: *épater le bourgeois* - oder vielmehr dessen Nachfolger auf den Fernschirmen -, aber nicht von unterhalb oder außerhalb der bürgerlichen Welt, sondern aus dem Innern ihres kalten Herzens, wo der Großrechner taktet. Theorien über die gekrümmte Verlaufsform der Zeit, über die Produktivität des Chaos und die *Biokybernetik des Menschen* von ILYA PRIGOGINE, BRIGGS und PEAT bis WOLF D. KEIDEL ergänzen die schon zitierten, und ganz beiläufig erfahren wir, daß der Autor seine Erfahrungen mit der Moderne inzwischen am PC macht. Seine Lernfortschritte in dieser Welt sind rapide, ja geradezu bestürzend, schon will er nicht mal wahrhaben, in eine Krise geraten zu sein:

*Nun, das Schema der Bewußtseinskrise ist wohl an sich schon ein überholtes, parodiert von einer Sintflut unablässiger Weltbildstürze. Krise ist immer. Ein Chandos, ein Monsieur Teste oder andere Pilotfiguren des modernen Bewußtseins, sie sind ja rührende Kamingäste des Geistes angesichts des gestaltlosen Ungeheuers von zuviel neuem Sinn, zuviel sinnversprechender Literatur, das uns von allen Seiten anschaut.*<sup>12</sup>

Das Heil, so erfahren wir nicht viel später, liege nicht in der Reduktion von Komplexität, sondern darin, sie auszuhalten und sich mit ihr zu verbünden. Das Einfache, Archaische, in der Metaphorik dieses Buches *der Fleck*, ist nicht Ursprung und Ziel, sondern ein hergestelltes Reservat ohne Vorbild:

*[wir sind] der Entwurf wider die Natur und betreiben ihn weiter und weiter. Der Mensch überlebt nicht als wohlangepaßter Öko-Insasse eines "komplexen Biotops", sondern er überlebt, indem er davon eine abstrakte Vorstellung gewinnt, ein präzises Wissen, schließlich eine Idee als modus operandi. Wir ahnen nach und halten dagegen. Inzwischen ist es soweit gekommen, daß sich der Mensch zum Arzt und Heiler der Natur bestellt sieht, eine Rolle, für die ihm kein mythisches Vorbild zur Anleitung dient, für die ihn weder ein heidnisches noch ein christliches, am allerwenigsten aber ein gnostisches Weltbild vorbereitet haben. So wird die Retabuierung der Natur zur Originalleistung seiner Rationalität. Die hylische Welt kann nicht länger zum Reich der Finsternis gehören. Wir sehen jetzt: das Dunkel besteht seinerseits aus feinsten Lichtrastern. Dinge, unterste Materie, besitzen ein Eigenleuchten. Die Aussaat des Lichts, die Aufteilung von Gut-Böse-Quanten ist anders., als das manichäische Schema es vorsah.*<sup>13</sup>

Kein Zweifel, hier werden die Umriss eines autopoietischen Konstruktivismus sichtbar, in dem frühere - sagen wir es vorsichtiger: *andere* - Positionen des Autors zwar was ihn selbst, den Autor, betrifft, stillschweigend, hinsichtlich der Inhalte aber doch dezidiert geräumt werden. Von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen spricht der Autor nun ausdrücklich als dem *Geäder neuer Imaginationen*<sup>14</sup>, und er spottet in sanfter Überlegenheit über die *avancierte Kunst*, die *jetzt mitunter* dazu neigt, *sich ein wenig kostenlos an das zu binden, was sie für elementarisch hält; beeinflusst von grandiosen Mythen, weitgehend unberührt von den Grenzgängen zwischen Geist, Technik und Naturwissenschaft*, stattdessen dem *Anfänglich-Einfachen, der Scherbe des zerstörten Geheimnisses* zugewandt.<sup>15</sup> Gewiß, Gewährsmänner früherer Ansichten des Autors, wie LEOPOLD ZIEGLER, KIERKEGAARD und RUDOLF KASSNER sind nicht plötzlich ganz verschwunden, aber wenn es gelegentlich heißt, daß die Kollegen *nun alle kein Wissen mehr fressen würden, um den poetischen Stoffwechsel in Gang zu halten* wie ehemals noch *Musil, Mann, Benn, Brecht und Jünger*, dann deutet

<sup>10</sup> Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München 1992, S. 10 f.

<sup>11</sup> Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt 1987; zitiert bei Strauß, a.a.O., S. 10

<sup>12</sup> Botho Strauß, a.a.O., S. 13

<sup>13</sup> Botho Strauß, a.a.O., S. 62

<sup>14</sup> Botho Strauß, a.a.O., S. 75

<sup>15</sup> Botho Strauß, a.a.O., S. 75

sich hier ein Traditionswechsel an. Vielleicht etwas pedantisch, aber um der literarhistorischen Korrektheit willen, möchte ich hier doch festhalten, daß selbst für die Lebenszeit von STRAUß diese Zuwendung der Dichter zum Wissen - auch in seinen technologisch organisierten Formen - nicht eigens durch ihn wiederentdeckt werden mußte, weil auf BRECHT und JÜNGER doch immerhin auch zumindest noch STRAUß' Zeitgenosse HANS MAGNUS ENZENSBERGER gefolgt ist, von minder prominenten, wie etwa HEINRICH SCHIRMBECK hier zu schweigen.

Wie dieser Wechsel der Tradition mit der Eigendynamik kumulierender Lektürefrüchte unter dem Gesichtspunkt von rechts und links einzuschätzen wäre, lasse ich dahingestellt. - Immerhin nennt STRAUß nun BRECHT und JÜNGER, BENN und MANN in einem Atemzug. In dieser Konstellation ist zugleich auch eine andere denkbare Unterscheidung ignoriert, die von HELMUTH LETHEN ebenso witzig wie schlagend festgestellte Trennlinie zwischen Kälte- und Wärme-Metaphorikern. Bei LETHEN verläuft sie jedenfalls - durch BRECHT-Zitate belegt - entschieden zwischen diesem und der gesamten Familie MANN; bei Strauß erscheinen sie nun in einem Lager.

Mit Sicherheit bedeutet die Umorientierung einen Schwenk zur technischen Moderne auf Kosten des Restaurationswunsches; bedeutet sie die Akzeptanz von Komplexion als einem nicht nur unvermeidlichen, sondern auch produktiven Potential der Moderne; tendiert sie - um nicht nur an das erste Jahrhundertdrittel zu denken - doch eher zur Poetik von MARINETTI und MAJAKOWSKI - um noch zwei weitere mögliche Gallionsfiguren zu nennen. Tatsächlich wird zumindest der italienische Futurist auch in der Tat als solche sogleich erwogen. Er steht STRAUß im Augenblick der Abfassung von *Beginnlosigkeit* zweifellos auch näher als sein ungleiches *double*, der Autor der *Fragmente der Undeutlichkeit* oder *Dieser Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*.

Wie ein solcher Wandel auf offener Bühne sowohl individuell wie unter den literarischen Verhältnissen, unter denen der Autor publiziert, möglich war, soll uns noch beschäftigen. Ich schließe hier aber mit der *Beginnlosigkeit*, einer der letzten monographischen Veröffentlichungen von STRAUß, weil sie an einem zentralen Motiv der konservativen Revolutionäre die Flexibilität dieses Autors erkennen läßt. Der eben noch die Bilder und Gedankenfiguren aus den Werken von NIETZSCHE und HOFMANNSTHAL bis BORCHARDT und deren Gefolgsleuten fast omnipräsent bereithielt, spricht nun davon in gütigem Spott als gestrigem Plunder, der dem *poetischen Stoffwechsel* zum Opfer fallen muß. Wenn wir uns hier nach der Produktivität der Parolen von *konservativer Revolution* und *schöpferischer Restauration* fragen, so scheint sich STRAUß als Zeuge plötzlich schon nahezu historisch geworden zu sein und als solcher zwar noch mit anderen, zumindest früheren Äußerungen zitierbar, als Autor insgesamt aber mit ihren meinungshaften Anteilen nicht identisch. Von der pantragischen führt kein Weg in die kybernetisch selbstreferentiell in sich vibrierende Welt. Dennoch ist Strauß ein Bürger beider. Den Anfang mit der Seele suchend, den das Wissen längst ausgestrichen hat, eine Figur des unglücklichen Bewußtseins.

Ich sage das ohne Häme. Widerspruchslosigkeit ist keine Tugend und Einsinnigkeit nicht selten ein Indiz von Einfalt, künstlerisch ohnehin ohne Belang. Das Spektrum der Widersprüche, wie es sich durch die Lektüren dieses hingebungsvoll lesenden Autors nachstellen läßt, ist Argument für eine Behauptung, an der ich gern im Widerspruch zu einer der wütendsten Beteuerungen des Autors und ebenfalls ohne Häme festhalten möchte: Er ist durch und durch ein Zeitgenosse.

Gert Mattenklott

### Der Autor

Gert Mattenklott, geb. 1942, ist Professor für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin; Adjunct Professor der University of Massachusetts at Amherst, Mass.-Gastprofessuren u.a. in Japan, den USA, Israel, mehrfach in Italien und in anderen europäischen Ländern. Essayist und Literaturkritiker.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 42/43 1997, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen*

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>