

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav germánských studií

Diplomová práce

Jitka Číhalová

Botho Strauß' philosophische und aphoristische Kurzprosa

Krátká filozofická a aforistická próza Botho Strauße

Philosophical and Aphoristic Short Prose of Botho Strauß

Praha 2009

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Stromšík, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury.

V Praze dne 31. 7. 2009

ANOTACE / ANNOTATIONEN

Diplomová práce se zabývá prozaickou tvorbou německého dramatika a spisovatele Botho Strauße, přičemž se soustřeďuje na jeho **filozofickou a aforistickou krátkou prózu**, kterou typologicky analyzuje na základě svazku *Paare, Passanten (Páry, pasanti)* a zkoumá její **formální, stylistickou, motivickou a ideovou specifičnost**.

Výsledky analýzy jsou pak z formálního, stylistického a motivického hlediska jednak porovnány s dvěma následujícími Straubovými svazky: *Wohnen Dämmern Lügen (Bydlit Šeřit se / Svítat / Dřímat Lhát)* a *Mikado (Mikado)* a jednak zasazeny do širšího literárněhistorického kontextu srovnáním s autory: Adorno, Canetti, Handke a Jünger.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem prosaischen Schaffen des deutschen Dramatikers und Schriftstellers Botho Strauß, wobei sie sich auf seine philosophische und aphoristische Kurzprosa konzentriert, die sie anhand des Bandes *Paare, Passanten* typologisch analysiert und ihre formalen, stilistischen, motivischen und ideologischen Spezifika untersucht.

Die Ergebnisse der Analyse werden dann unter dem formalen, stilistischen und motivischen Gesichtspunkt einerseits mit den folgenden zwei Bänden von Strauß verglichen: *Wohnen Dämmern Lügen* und *Mikado* und andererseits, mittels eines Vergleichs mit den Autoren Adorno, Canetti, Handke und Jünger, in einen breiteren literarhistorischen Kontext gesetzt.

Klíčová slova	Schlüsselwörter
Botho Strauß	Botho Strauß
německá literatura po roce 1945	die deutsche Literatur nach dem Jahre 1945
postmoderna	Postmoderne
krátká próza	Kurzprosa
aforismus	Aphorismus
smíšený literární druh	Mischgattung
mnohonásobná sémantická struktura	semantische Mehrfachstruktur
tradice	Tradition
duchovní, estetický fundamentalismus	der geistige, ästhetische Fundamentalismus

INHALT

1. DIE KURZPROSA VON BOTHO STRAUSS UND DEREN SCHATTIERUNGEN: EINE GATTUNG OHNE GRENZEN	6
1.1. Der Aphorismus	6
1.2. Der Essay	8
1.3. Das Fragment	11
1.4. Die Aufzeichnung	12
1.5. Das Tagebuch	12
1.6. Die Skizze	15
1.7. Die Momentaufnahme	16
1.8. Die Kurzgeschichte	16
1.9. Die Gnome	17
1.10. Die Maxime	18
1.11. Die Erzählung	18
1.12. Der Bericht	19
1.13. Die Beschreibung	19
1.14. Das Feuilleton	20
1.15. Gattungssynkretismus	22
2. PAARE, PASSANTEN	23
2.1. Paare	23
2.1.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive	25
2.2. Verkehrsfluß	35
2.2.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive	46
2.3. Schrieb	53
2.3.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive	58
2.4. Dämmer	62
2.4.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive	66
2.5. Einzelne	71
2.5.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive	75
2.6. Der Gegenwartsnarr	81
2.6.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive	93
2.7. Gemeinsame formale Merkmale des Bandes <i>Paare, Passanten</i>	95
2.7.1. Rhetorische / stilistische Mittel	95
2.7.2. Sprache und Schreibstil	98
2.7.3. Erzählstruktur (Erzählform, Erzählperspektive, Komposition der Texte) 100	
3. PAARE, PASSANTEN ZUSAMMENGEFASST UND IN DEN LITERARHISTORISCHEN KONTEXT GESETZT	102
SCHLUSSBETRACHTUNG	122
RESUMÉ	127
RÉSUMÉ	129
LITERATURVERZEICHNIS	131
Siglen	131
Primärliteratur	131
Sekundärliteratur	131
Webseiten	133
Lexika	134
Wörterbücher	134

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der philosophischen und aphoristischen Kurzprosa des berühmten zeitgenössischen deutschen Schriftstellers und Dramatikers Botho Strauß. Diese Kurzprosa analysieren wir anhand des Bandes *Paare, Passanten* (1981).

Der Autor dieser Kurzprosasammlung wurde am 2. Dezember 1944 in Naumburg an der Saale geboren, studierte Germanistik, Theatergeschichte und Soziologie und 1967 wurde er freier Mitarbeiter der Zeitschrift *Theater heute*, wo er anschließend (1968-1970) als Redakteur wirkte. 1970-1975 war er als Dramaturg an der neu gegründeten Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin tätig. Danach etablierte er sich als freier Schriftsteller.

Er wurde v. a. als Dramatiker berühmt. Sein erstes Theaterstück, *Die Hypochonder*, stammt aus dem Jahre 1972, sein bisher letztes Theaterstück, *Die Schändung*, wurde im Jahre 2005 uraufgeführt. Neben den Dramen verfasste er viele prosaische Werke, darunter auch Kurzprosasammlungen, deren Vertreter, der Band *Paare, Passanten*, in der vorliegenden Arbeit im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit steht. Botho Strauß wurde mit vielen Dramatiker- und Literaturpreisen ausgezeichnet, zuletzt im Jahre 2007 mit Schiller-Gedächtnispreis, einem Literaturpreis des Landes Baden-Württemberg.

Unsere Arbeit umfasst drei Hauptkapitel. Das erste, theoretische Kapitel, behandelt die Formen und Funktionen verschiedener Gattungen der Kurzprosa. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der thematischen sowie formalen Analyse des Bandes und das dritte Kapitel fasst die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen und setzt den Band in den literarhistorischen Kontext von einigen folgenden Kurzprosasammlungen des Autors sowie in einen breiteren literaturgeschichtlichen Kontext mittels des Vergleichs des Bandes mit den Autoren, deren Werke demjenigen von Strauß thematisch, stilistisch oder formal verwandt sind, d. h. mit Adorno, Canetti, Handke und Jünger.

Dazu noch eine methodische Anmerkung. Der Autor verwendet in seinen Prosastücken die Kursivschrift. Falls von uns eine Textstelle zitiert wird, wo beim Autor die Kursivschrift auftaucht, geben wir diese in der Antiqua wieder, um es von dem von uns in der Kursivschrift wiedergegebenen Zitat zu unterscheiden und dadurch die Einzigartigkeit solcher Textstellen auch im Rahmen von unseren Zitaten zu bewahren.

1. DIE KURZPROSA VON BOTHO STRAUSS UND DEREN SCHATTIERUNGEN: EINE GATTUNG OHNE GRENZEN

Das Phänomen der Kurzprosa¹ lässt sich bei Botho Strauß der Form nach keinesfalls genau begrenzen, weil sie aus verschiedenen Gattungen besteht. Die unten erwähnten Gattungen überschneiden sich in den Texten, am häufigsten kommen mehrere Gattungen in einem Text vor. Die Form der Prosa geht von der einen zur anderen Gattung über, wobei die Grenze oft nicht genau festzustellen ist.

Die in Strauß' Kurzprosa am häufigsten erscheinenden Gattungen sind: tagebuchartige (persönliche) oder philosophische Aufzeichnung bzw. Reflexion, (Kurz)Erzählung, Skizze, die zwischen Momentaufnahme und Kurzgeschichte schwankt und der Stil eines Aphorismus oder eines Essays. Mit diesen Gattungen sind immer deren Charakteristika verbunden, die wir bei der Beschreibung einzelner Formen erwähnen. Neben den meist vorkommenden Gattungen erscheinen auch Gnome, Maxime und ihnen verwandte Formen wie Beschreibung oder Bericht und auch den schon oben genannten Gattungen verwandte Begriffe, wie Sentenz oder Feuilleton.

Damit wir mit den erwähnten Begriffen in unserer Untersuchung recht und klar operieren können, versuchen wir sie zuerst in der folgenden Abhandlung kurz zu definieren und untereinander zu vergleichen.

1.1. Der Aphorismus

Der Aphorismus ist eine prägnant knappe, geistreiche oder spitzfindige Formulierung eines Gedankens, eines Urteils oder einer Lebensweisheit, die als Denkspruch bisweilen überspitzt ist und manchmal vor allem auf überraschende Wirkung abgezielt ist, worin seine Gefahr bestehen kann. Er ist darauf gerichtet, den Leser zu provozieren und seine kritischen Reaktionen auszudrücken. Die Bezeichnung stammt aus dem Griechischen, wo das Wort „aphorismós“ eine Sentenz als Wahrheitsspruch oder einen kurzen, prägnanten Stil bezeichnete. Das griechische Verb „aph-orízein“ bedeutete „genau bestimmen, abgrenzen“ und ist etymologisch mit dem Wort „Horizont“ verwandt, was sich auch auf die heutige Bedeutung des Wortes übertragen bezieht.

¹ Wobei hier die Bezeichnung „Kurzprosa“ nicht im Sinne einer Gattungsbezeichnung (vgl. „Kurzgeschichte“) verwendet ist, sondern vor allem als Oberbegriff, in der allgemeinen Bedeutung einer kurzen Prosa, die verschiedene Gattungen umfasst.

Aphorismen erschienen bereits in der Antike, das bekannteste Beispiel stellen die Aphorismen in den medizinischen Bemerkungen und Lebensregeln des Hippokrates dar, als literarisch-philosophische Gattung entwickelten sich die Aphorismen aber erst später: in der französischen Formulierungskunst des 17. und 18. Jhs., obwohl noch nicht als eine eigenständige Gattung, sondern in den Essays der französischen und englischen Moralisten und Philosophen, z. B. von Montaigne, Blaise Pascal und Francis Bacon. Im deutschen Sprachraum trat der Meister der aphoristischen Formulierungskunst, G. Ch. Lichtenberg (1742-1799), hervor, im höheren Maße tauchten die Aphorismen um das Jahr 1800 bei den Romantikern auf (z. B. bei F. Schlegel, Novalis). Die deutsche aphoristische Tradition setzten dann solche Autoren wie Heine, Schopenhauer, Nietzsche, Kraus, Adorno und Canetti fort. Als eigenständige Prosagattung wurde der Aphorismus erst seit dem frühen 20. Jahrhundert anerkannt und erforscht, er ist also die jüngste von allen anderen hier behandelten Gattungen.

Der Aphorismus kommt in einer widersprüchlichen Textform vor: er hat die Tendenz, eher nichtfiktional zu sein, wobei er sich weder der Literatur noch der Philosophie eindeutig zuordnen lässt. Die Tragweite seiner Aussage kontrastiert oft mit seiner Lakonik. Oft besteht er nur aus einem Satz, eine klar definierte Obergrenze ist fraglich. Obwohl sich der Aphorismus als philosophischer Gedankensplitter präsentiert, wird er als ein Einzeltext konzipiert. (Das betrifft auch die Frage des Fragments bei Botho Strauß.)

Wie schon oben erwähnt wurde, sind die Grenzen zwischen einzelnen Gattungen fließend. So ist es auch bei der Grenze zwischen dem Aphorismus und dem Essay (vgl. unten), der Gnome (vgl. unten) und dem Sprichwort.² Weitere Gattungen, die dem Aphorismus nahe stehen, sind: *Aperçu*,³ *Apophthegma*,⁴ *Maxime* (vgl. unten) und *Sentenz*.⁵

² Das Sprichwort, im Vergleich mit Aphorismus, formuliert eine kollektive Erfahrung, wogegen der Aphorismus lediglich individuelle Erfahrungen mitteilt (diese können gegebenenfalls auch mit der kollektiven Erfahrung übereinstimmen).

³ Eine geistreiche, prägnant formulierte Bemerkung, die eine unmittelbare Erkenntnis vermittelt.

⁴ Das Apophthegma ist ein gewandt formulierter Ausspruch, der im Gegensatz zur Gnome der Anekdote vergleichbar und durch Angaben über die Situation und die beteiligten Personen eingeleitet ist.

⁵ Die Sentenz stammt aus einem lateinischen Wort „*sententia*“, das eine „*Meinung*“, ein „*Urteil*“ oder ein „*Gedanke*“ bedeutet. Die Sentenz ist ein kurz und treffend formulierter, einprägsamer Ausspruch. Sie ist durch die Geschlossenheit der Aussage gekennzeichnet und wird oft aus einem literarischen Werk herausgehoben, wobei sie Allgemeingültigkeit beansprucht. Daher kommt sie besonders häufig im Drama, aber auch in erzählender Prosa oder in Gedankenlyrik vor. Die Sentenz wird oft fälschlich den einfachen Formen (z. B. Sprichwort, Aphorismus, Maxime, Gnome) zugeordnet, unterscheidet sich von diesen grundlegend durch ihre Kontextbezogenheit, die für sie konstitutiv ist. In der Sentenz werden mehrere rhetorische Figuren verwendet, diese erscheinen oft an exponierter Stelle, sodass sie im Text leicht zu bemerken sind. Die Sentenz leitet sich nicht von gedanklicher Analyse, sondern von konkreter Erfahrung ab, sie ist differenzierter als das zu pauschalierenden Vereinfachungen neigende Sprichwort, das sich auch durch die Anonymität und den nicht mehr rekonstruierbaren Situationskontext seiner ersten Anwendung von der Sentenz unterscheidet. Der Sentenz fehlt auch die Paradoxie, die dem Aphorismus eigen ist. Die Funktion der Sentenz innerhalb des Kontextes ist es, an dem konkreten Einzelfall die allgemeine Bedeutung sichtbar zu machen. Die Sentenzen erscheinen im verstärktem Maße in Epochen mit starker Normativität (z. B. Klassik).

Die Aphorismen formulieren typischerweise ein geistreiches, betont subjektives Gedanken- / Werturteil / persönliche Erkenntnis / Lebensweisheit, gleichzeitig erheben sie jedoch durch ihre bevorzugten Sujets (z. B. Moral, Philosophie, Psychologie, Ästhetik, Politik und Sprache) auch den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Dieser Anspruch kann manchmal apodiktisch wirken, der Aphorismus ist aber zugleich häufig selbstironisch und paradox. Die rhetorischen Mittel, die in einem Aphorismus angewendet werden, sind das Paradoxon,⁶ Ironie,⁷ Antithese,⁸ Parallelismus,⁹ Chiasmus,¹⁰ auffallende Metaphorik,¹¹ Alogismus und Doppeldeutigkeit.

Der aphoristische Stil prägt seine Gedanken knapp und sentenzhaft. Meistens wird er durch eine syntaktisch unverbundene Reihung geistreich-witziger, überraschender Formulierungen repräsentiert, deren gedankliche Verbindung oft dem Leser überlassen bleibt. Dabei birgt aber der aphoristische Stil auch die Gefahr, durch Lust am Wortspiel und an anderen Mittel zur Verblüffung des Lesers die geistige Einheit einer Aussage zu vernachlässigen, was allerdings nicht der Fall der aphoristischen Kurzprosa von Botho Strauß ist.

1.2. Der Essay

Eine präzise Definition des Essays ist schwierig, denn die Auslegung des Begriffs verwandelte sich im Verlauf der Geschichte wie beim Aphorismus deutlich. Die Bezeichnung „Essay“ stammt vom mittellateinischen Wort „exagium“, das „Probe“ oder „Versuch“ bedeutete. Der Essay, eine größere Form unter kleinen Formen, stellt eine kurze, geistreiche Abhandlung dar, in der kulturelle oder gesellschaftliche Phänomene betrachtet werden. Im Vergleich mit einer wissenschaftlichen Analyse, die systematisch und umfassend sein soll, ist der Essay streng in der dialektischen Methodik der Betrachtung der Wirklichkeit, nicht mehr aber in der Systematik – in einem Essay werden lediglich einzelne Denkeperimente

⁶ Eine scheinbar alogische, unsinnige, widersprüchliche Behauptung, oft in Form einer Sentenz oder eines Aphorismus, die aber bei genauerer gedanklicher Analyse auf eine höhere Wahrheit hinweist. Das Paradoxon dient als ein Mittel der Verfremdung einer Aussage.

⁷ Eine Redeweise, bei der das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts gemeint ist. Als rhetorisches Mittel ist Ironie fast immer aggressiv, sie kann sich vom spielerischen Spott bis zum Sarkasmus steigern, und wenn sie über längere Textpartien durchgehalten wird, literarische Gattungen wie Parodie, Satire oder Travestie konstituieren.

⁸ Die Gegenüberstellung gegensätzlicher Begriffe und Gedanken.

⁹ Ein struktureles Kompositionselement, das sich durch die Wiederholung gleichrangiger Teile oder durch die Wiederholung in der Konfiguration im Drama oder im Roman (z. B. Wiederholung bestimmter Personengruppierungen auf verschiedenen Ebenen) auszeichnet.

¹⁰ Rhetorische Figur, gekennzeichnet durch eine überkreuzte syntaktische Stellung von Wörtern zweier aufeinander bezogener Wortgruppen oder Sätze, die oft der sprachlichen Veranschaulichung einer Antithese dient.

¹¹ Zusammenfassende Bezeichnung für den uneigentlichen, anschauungs- und assoziationsreichen Sprachstil, für die poetische Bildlichkeit, die durch Metapher, Metonymie, Vergleich, Gleichnis, Personifikation, Allegorie und Kenning konstituiert wird und als Mittel der Wirkungsästhetik der Vorstellungsintensivierung dient.

unternommen, die das Ziel haben, sich dem Gegenstand der Überlegungen zu nähern, ihn aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und die bisher festgelegten Ausgangspositionen bei der Forschung immer wieder und neu einer kritischen Überprüfung zu unterziehen.

Beim Essay sind folgende Aspekte wesensbestimmend, die seine gattungsspezifische Struktur bedingen: eine skeptische Denkhaltung, eine Einsicht in die Komplexität der Erfahrungswirklichkeit und, daraus resultierend, ein Misstrauen gegenüber festen Ergebnissen, eine eigene Methode der Erkenntnisvermittlung und v. a. eine Offenheit des Fragens, Suchens und Denkens. Das Denken, bei dem die Gedanken kontinuierlich ausgeführt werden, spielt im Essay eine zentrale Rolle – wichtig sind nicht die Ergebnisse der Untersuchung, sondern der Denkprozess und das Experiment selbst, wobei das gedankliche Fazit oft dem Leser überlassen bleibt. So wird der Essay zur unabgeschlossenen fragenden Wahrheitssuche, bei der am wichtigsten nicht der Gegenstand der Überlegungen, sondern das Entwickeln der Gedanken vor den Augen des Lesers ist.

Die Literaturwissenschaft zählt den Essay zu den literarischen Zweckformen in Prosa wie Bericht (vgl. unten), Abhandlung, Traktat¹² und Feuilleton (vgl. unten) – mit diesen berührt er sich in manchen realen Ausprägungen, ist jedoch grundsätzlich durch eine spezifische geistige Haltung und eine dadurch bedingte formale Struktur von diesen zu unterscheiden.

Im modernen Sprachgebrauch stellt der Essay eine unpräzise Bezeichnung für meist nicht zu umfangreichen, stilistisch anspruchsvollen Prosatext dar, in dem ein beliebiges Thema unsystematisch, aspekthaft dargestellt ist. Neuere Anstöße zur Bestimmung von wesentlichen Aspekten des Essays gingen z. B. von Theodor W. Adorno aus.

Zu den Gestaltungsmitteln, die sich an der Form des Essays häufig beteiligen, gehören assoziative Gedankenführung, variationsartiges Umkreisen eines Fragenkomplexes, Abschweifungen, Wechsel der Perspektiven, Durchspielen von Denkmöglichkeiten, Paradoxa, Provokationen und vor allem ein stets absichtsvoller Subjektivismus, der immer das Ziel hat, Denkanstöße und Reaktionen beim Leser auszulösen.

Entsprechend der anspruchsvollen Thematik und ihrer gattungsspezifischen Behandlung gehört zum Essay eine geschliffene, pointierte, oft aphoristische oder ironische Diktion und formale Geschlossenheit, die aus der gedanklich-strukturalen Offenheit bewusst eine reizvolle künstlerische Spannung zieht.

¹² Eine Abhandlung über ein religiöses, moralisches oder wissenschaftliches Problem.

Inhaltlich bringt der Essay dem Leser kaum neue Fakten, sondern behandelt kritisch das Vorhandene,¹³ wodurch er dem Leser neue Fragen oder ein neues Problem offenbart.

Schon in der Antike gab es dem Essay struktural verwandte Darstellungsformen, z. B. das Tagebuch (vgl. unten). Die Geschichte des Essays als einer eigenständigen literarischen Form begann aber erst im 16. Jh. mit Michel de Montaigne – er verwendete die Bezeichnung „Essay“ für das methodische Verfahren seiner Reflexionen. In der Geschichte der Entstehung einer neuen Gattung des Essays wirkte an der Wende des 16. und 17. Jhs. auch Francis Bacon mit – er benutzte die Bezeichnung „Essay“ zur formalen Kennzeichnung seiner philosophisch-religiösen Betrachtungen *Essays*. Seine Essays nähern sich in ihrer Bestimmtheit dem Traktat. Bacon erweiterte die Gattung des Essays in Richtung einer belehrenden, moralisierenden Form mit deduktiver Beweisführung. So wurde der Essay zu einer beliebten literarischen Form der Moralisten und Aufklärer. Im 18. Jh. adaptierten dann die Enzyklopädisten¹⁴ die ursprünglich literarisch-philosophische Form des Essays zu einem wissenschaftlichen Stil, wobei in einem Essay im Gegensatz zum Traktat oder zur wissenschaftlichen Abhandlung auf objektive Nachweise und definitive Antworten verzichtet wurde.

In Deutschland kommen (unabhängig von der englischen und französischen Tradition) Abhandlungen in essayistischen Darstellungsformen erstmals im 18. Jh. vor, von den Schriftstellern und Essayisten wie z. B. J. G. Herder, J. W. Goethe, F. Schiller und später H. Heine repräsentiert. Erst durch Hermann Grimm (1859-1890) und dessen *Essays*, in denen er einen weiten, bereits von Montaigne und Bacon ausgeschrittenen Spielraum der Gattung benutzt, gewann die deutsche Essayistik den Anschluss an die europäische Tradition. Auch die Essays der Gegenwart schließen sich wieder mehr dem Essay-Stil Montaignes an und bemühen sich um eine Wiederannäherung von Geistes- und Naturwissenschaften. Seit der Mitte des 19. Jhs. wirken im Bereich des Essays auch verschiedene Philosophen und Kulturkritiker wie z. B. F. Nietzsche, W. Benjamin, K. Jaspers, Th. W. Adorno und G. Lukács, aber auch Dichter oder Literaturhistoriker – Th. Mann, G. Benn und R. Musil. Die essayistisch gestaltete Prosa findet man auch in anderen literarischen Formen (besonders in Romanen), denn der Essay tritt als ein außerordentlich geeignetes Mittel des modernen Romans dazu auf, eine einheitliche Romanform zu zersprengen und die vielfältig gebrochene Wirklichkeitserfahrung inhaltlich und formal widerzuspiegeln. Das Essayistische im Roman

¹³ Eine Voraussetzung für den Essayisten und seine Leser stellt daher eine fundierte geistige Bildung und kulturelle Übersicht dar.

¹⁴ Als Enzyklopädisten nannten sich die Begründer, Mitarbeiter und Herausgeber der unter Leitung von Diderot und d' Alembert erschienenen Enzyklopädie, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, deren Entstehung den endgültigen Durchbruch der französischen Aufklärung bedeutete. Ihre Mitarbeiter waren z. B. Rousseau, Voltaire und Montesquieu.

erscheint entweder in der Form der völligen Integrierung (Essayifizierung) oder mehr oder weniger von der fiktiven Romanhandlung getrennt, z. B. in den Romanen von R. Musil und H. Broch. Das Essayistische erscheint oft auch als durchwaltendes Gestaltungsprinzip – sog. ‚Essayismus‘.

Im Allgemeinen kann man behaupten, dass es zum Aufschwung der Essayistik entweder in den Perioden mit starkem geistigem Aufschwung der Kultur oder im Gegenteil in den Krisen- und Umbruchzeiten (z. B. um die Jahrhundertwende oder nach dem Zweiten Weltkrieg) kam – in den Krisenzeiten wurden im Essay Erklärungsversuche unternommen, die zur Deutung der erreichten Positionen führen sollten.

1.3. Das Fragment

Die Gattungsbezeichnung Fragment stammt aus dem lateinischen Wort „*fragmentum*“, das *Bruchstück* bedeutete. Als Fragment wird ein unvollendet vorliegendes Werk bezeichnet. Zuerst verwendete man diese Bezeichnung lediglich im ästhetischen Bereich für Werke der bildenden Kunst, seit dem Humanismus auch für literarische Werke. Die Fragmente können von viererlei Art sein: erstens handelt es sich um unvollständig überlieferte Werke, zweitens um unvollendet gebliebene oder aufgegebenen Werke, drittens um literarische Werke, die nur äußerlich abgeschlossen sind und viertens um eine bewusst gewählte literarische Form.

Unvollständig überlieferte Werke stammen besonders aus der Antike und dem Mittelalter (z. B. die *Poetik* von Aristoteles).

Bei den unvollendet gebliebenen oder aufgegebenen Werken kann man zwischen äußeren und inneren Gründen unterscheiden, die die Unvollendung bewirkten, wobei die Übergangsgrenze zwischen den äußeren und inneren Gründen nicht immer ganz klar ist. Künstlerisch bedeutende Fragmente dieser Art sind v. a. alle drei Romane von Franz Kafka. Solche Fragmente werden manchmal, v. a. im Mittelalter, von anderen Autoren vollendet. In der Neuzeit kommt es öfter zu philologischen Rekonstruktionsversuchen mit Hilfe von Entwürfen aus dem Nachlass (z. B. beim Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil).

Daneben können literarische Werke, die nur äußerlich abgeschlossen sind, die aber ihre innere Struktur unvollständig haben (Goethes *Faust*), als „innere Fragmente“ bezeichnet werden.

Das Fragment kann aber auch als bewusst gewählte literarische Form erscheinen, die sich als Fragment gibt und ihre Wirkung daher aus der angeblichen Unabgeschlossenheit oder

Unfertigkeit gewinnt. Einige Autoren (z. B. Herder: *Fragmente über die neuere dt. Literatur*) nutzen die Fragmente essayistisch. Neben dem essayistischen Fragment können wir noch dem aphoristischen oder erzählerischen Fragment begegnen. Alle diese Fragmenttypen (neben anderen erzählerischen Kurzformen wie z. B. Aufzeichnung oder Skizze) finden wir unserer Meinung nach auch in der Kurzprosa von Botho Strauß. Bei Botho Strauß handelt es sich aber um innerlich abgeschlossene Formen, die sich lediglich nach außen als Fragmente geben. Im Kontrast zum oben erwähnten „inneren Fragment“ können wir bei Botho Strauß unserer Meinung nach über sog. „äußeres Fragment“ sprechen.

1.4. Die Aufzeichnung

Die Form, die dem Tagebuch nahe steht, ist die Gattung der Aufzeichnung bzw. der Reflexion, die in der Kurzprosa von Botho Strauß ziemlich oft erscheint. Es handelt sich entweder um eine tagebuchartige persönliche, oder um eine philosophische Aufzeichnung.¹⁵ Die Unterscheidung ist aber problematisch, denn die persönliche Aufzeichnung kann sich auch z. B. mit der Kurzerzählung überlappen oder wiederum mit der philosophischen oder essayistischen Aufzeichnung.

Die Form der Aufzeichnung kommt neben Botho Strauß auch bei Elias Canetti vor, wo sie in der Mischung von Aphorismen und Tagebüchern besteht. Für die Aufzeichnung sowohl von Botho Strauß als auch von Elias Canetti gilt dabei, dass sich ihr tagebuchartiger, persönlicher Inhalt sowie Schreibstil mit der aphoristischen Diktion überlappen. Nähere Charakteristika sowie Spezifika der Gattung der Aufzeichnung von Botho Strauß und Elias Canetti führen wir im Rahmen der vorliegenden Analyse anhand an.

1.5. Das Tagebuch

Die nächste Gattung, der sich die Kurzprosa von Botho Strauß nähert, ist das Tagebuch. Als Tagebuch versteht man mehrere, oft in regelmäßigen Abständen (meist täglich) verfasste und chronologisch aneinandergereihte meist autobiographische Aufzeichnungen, in denen der Autor Erfahrungen mit sich und seiner Umwelt aus subjektiver Sicht unmittelbar festhält. Das Tagebuch ist daher ein typisches Medium der Selbstdarstellung, das sich durch das Unsystematische und Bruchstückhafte auszeichnet. Es kann aus einer Mischung von Kurznotizen, widersprüchlichen Stimmungen und Urteilen

¹⁵ D. h. Vertiefung in einen Gedankengang, und vergleichendes sowie prüfendes Denken und Nachdenken über Erlebtes. Im philosophischen Sinne bestätigt ein Subjekt durch die Reflexion sich selbst. Bei Botho Strauß finden wir sowohl die bloße Subjektreflexion, als auch Reflexion auf Subjekt-Subjekt-Relationen bzw. ebenfalls Subjekt-Objekt-Relationen.

(wobei die Bewertung von Ereignissen oft unsicher ist), impressionistischen Skizzen und Fragmenten, aber auch aus reflektierten essayistischen Zustandsberichten oder bekenntnishaften Analysen bestehen. Unserer Meinung nach kann man zwei Grundtypen von Tagebüchern unterscheiden: das primär zur (späteren) Veröffentlichung bestimmte Tagebuch und das authentisch private, nicht zur Publikation bestimmte Tagebuch.

Das Tagebuch, das zu späterer Veröffentlichung bestimmt ist, kann entweder als ein fingiertes Tagebuch (z. B. als ein Roman, der sich für ein Tagebuch ausgibt) oder als ein literarisch stilisiertes Tagebuch vorkommen. Die Tagebücher, die schon im Hinblick auf eine (spätere) Veröffentlichung konzipiert sind, haben natürlich einen anderen Charakter als die Tagebücher rein privater Natur.

Die literarisch stilisierten Tagebücher enthalten meistens relativ autonome literarische Texte, die mit deren Themenwahl und Stil der Absicht der Veröffentlichung entsprechen. In solchen Tagebüchern überwiegen daher philosophische oder kunstkritische Reflexionen, zeitkritische Analysen der aktuellen gesellschaftlichen Themen, das rein Private ist dagegen desto mehr zurückgedrängt. Dadurch nähern sich die literarisch stilisierten Tagebücher den Essays und auch Reflexionen. Die literarischen Tagebücher werden v. a. von Schriftstellern verfasst und enthalten in der Regel Gedanken und Materialien zu geplanten Arbeiten. Sie gewähren dann den Lesern viele interessante und wichtige Informationen über künstlerische Schaffensprozesse des Schriftstellers. So ist es z. B. in den Tagebüchern von Robert Musil. (Diese sind literarisch stilisiert, mit der späteren Veröffentlichung der Tagebücher wurde jedoch nicht gerechnet.)

Neben den authentischen literarisch stilisierten Tagebüchern kommen in verschiedenen Variationen auch fingierte Tagebücher vor, die als Strukturelemente erzählender Texte dienen, entweder als Erzählunterlage (D. Defoes *Robinson*) oder als bestimmendes Kompositionselement (R. M. Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) oder P. Handkes *Das Gewicht der Welt* (1977)). Bei den fingierten Tagebüchern, wo ihre tagebuchartige Form ein bestimmendes Kompositionselement / eine Erzählunterlage darstellt, ragt ihre primäre Absicht hervor, die mit sich auch deren Charakteristika bringt. Die Gattungen, die sich für ein Tagebuch ausgeben, weisen zwar äußere (z. T. auch stilistische) Merkmale eines Tagebuchs auf; in ihrer inneren Struktur, Themenwahl und z. T. auch in ihrem Stil verfolgen sie aber ihre primären gattungsspezifischen Absichten. Die entscheidende Rolle bei der Wahrnehmung eines solchen Werks spielt dann die beabsichtigte Wirkung des Inhalts (z. B. des Romans), wozu die Form eines fingierten Tagebuchs wesentlich hilft.

Ursprünglich aber werden die Tagebücher gewöhnlich nicht zur Publikation bestimmt. In solchen Tagebüchern ist der Inhalt meist privater Natur, der auch literarisch stilisiert – je

nach den Fähigkeiten des Schreibers – sein kann. Zum wahrscheinlich bekanntesten Autor eines literarischen Tagebuchs privater Natur gehört unbestritten Franz Kafka. Zu Autoren der literarischen Tagebücher, die ursprünglich privater Natur waren, aber später selbst von diesen Autoren absichtlich veröffentlicht wurden, gehören z. B. Ernst Jünger und Max Frisch. Diese später veröffentlichten literarischen Tagebücher ursprünglich rein privater Natur wurden allerdings meistens nicht in ihrem vollen Umfang veröffentlicht, sondern von ihren Autoren selbst reduziert, bzw. umformuliert; die ursprüngliche Tagebuchform haben ihnen deren Autoren jedoch gelassen. (Die Tagebücher von Jünger wurden aber absichtlich nicht reduziert.¹⁶) Im Gegenteil zu einem solchen Verfahren veröffentlichte Kafka seine literarischen Tagebücher privater Natur niemals selbst.

Das Tagebuch im heutigen Sinne hat sich in Europa erst in der Renaissance entwickelt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand in dieser Epoche der Mensch. Individualität gewann an Bedeutung, der Mensch konnte mutig aus seiner Anonymität heraustreten. Die Meinungen und subjektive Darstellungen von Erlebnissen spielten auf einmal eine wichtige Rolle. Dieser Zustand dauerte bis ins 17. Jh. Es entstanden z. B. Beobachtungs- und Reisejournale, daneben aber auch viele subjektive Reaktionen auf den gesellschaftlichen Wandel der Zeit. Die überwiegend objektive Tendenz der Beobachtung hatte jedoch seit der Renaissance in den Tagebüchern den Vorrang vor der Reflexion. Seit der Mitte des 18. Jhs. wurden die Tagebücher immer subjektiver, es entstanden viele Selbstanalysen – die Epochen des Pietismus und der Empfindsamkeit feierten ihren Erfolg. Tagebücher wurden in diesen Epochen auch in bürgerlichen Schichten zum wichtigen Bestandteil des literarischen und kulturellen Lebens.

Bei vielen Autoren des 20. Jhs. sind die Tagebücher auf solchem literarischen Niveau, dass sie gleichberechtigt neben ihren sonstigen Werken stehen. So ist es bei fast allen oben erwähnten Autoren wie F. Kafka, R. Musil, E. Canetti,¹⁷ E. Jünger und anderen Autoren. Beinahe jeder der oben erwähnten Autoren vertritt aber einen anderen Tagebuchtypus. Im 20. Jh. war die Gattung des Tagebuchs, sowie im 18. Jh., sehr populär.

Eine moderne Form des Tagebuchs, die im 21. Jh. immer massenhafter auftaucht, ist das sog. Weblog¹⁸ und neuerdings, seit 2004, auch z. B. das von Mark Zuckerberg erfundene

¹⁶ Dazu drückt sich Jünger im Vorwort zu seinen Tagebüchern folgenderweise aus: „[...] *die Versuchung, durch Retuschen den Text zu mildern, lag auf der Hand. Doch sah ich davon ab, da ich dem Leser eine Idee des Ganzen vermitteln will*“ (J 20).

¹⁷ Canettis eigenes, derzeit gesperrtes Tagebuch darf jedoch erst 30 Jahre nach seinem Tod, d. h. ab 2024, eingesehen werden.

¹⁸ Ein Weblog, oft nur Blog genannt, ist eine Webseite, die periodisch neue Einträge enthält. Neue Einträge stehen an oberster Stelle, ältere folgen in umgekehrt chronologischer Reihenfolge. Die Tätigkeit des Schreibens in einem Blog wird als Bloggen bezeichnet. Die ersten Weblogs tauchten Mitte der Neunzigerjahre auf. Sie wurden Online-Tagebücher genannt. Ab Ende der 90er Jahre des 20. Jhs. erlebte das Bloggen ein schnelles

Facebook¹⁹ – beide Formen sind zur unmittelbaren Veröffentlichung des Geschriebenen bestimmt und funktionieren in übertragener Bedeutung auch als Tagebücher. Je nach den Fähigkeiten des Autors können sie auch literarisch stilisiert werden.

1.6. Die Skizze

Die Skizze, eine der bedeutenderen Gattungen des Bandes *Paare, Passanten*, ist eine aus der Kunstwissenschaft in die Literaturwissenschaft übernommene Bezeichnung entweder für ein Handlungsgerüst eines literarischen Werkes, oder für autonomen, formal und oft auch stilistisch bewusst nicht ausgeformten kurzen Prosatext verschiedensten Inhalts, vom subjektiv getönten Stimmungsbild bis zum objektivierenden, analysierenden Kurzbericht oder photographisch genauen Erzählablauf (diese Art der Skizze korrespondiert aber schon mit der Momentaufnahme). Im fiktionalen Bereich kann sich die Skizze dem Prosagedicht²⁰ (bei B. Strauß vielleicht PP 55²¹), der (Kurz)Erzählung (vgl. unten), der Kurzgeschichte (vgl. unten), oder der Momentaufnahme nähern, wobei sie sich dem Umfang nach zwischen der Kurzgeschichte und der Momentaufnahme befindet; im nichtfiktionalen Bereich nähert sie sich dann dem (Kurz-)Essay (vgl. oben), dem Feuilleton (vgl. unten) oder dem Bericht (vgl. unten).

Die Skizze als literarische Form entwickelte sich (damals allerdings noch in die Tagebücher oder Romane integriert) seit dem 18. Jh. Als Protest gegen die Gestaltungsnormen der bürgerlichen Dichtung wurde sie im Naturalismus verwendet, wo sie der objektiv(ierend)en Erfassung der Außenwelt diene. Zur Schilderung der Skizzen verwendete man den sog. Sekundenstil.²² Sie kann aber auch der Widerspiegelung der Innenwelt und der Stimmungswiedergabe dienen, wie es im literarischen Impressionismus der Fall war. In der modernen Literatur verwendet man die Skizze häufig als Ausdruck des

Wachstum. Der Begriff Weblog tauchte 1997 auf, die Kurzform „Blog“ im Jahr 1999, dem Jahr, in dem der Boom dieser Art von Webseiten im Allgemeinen begann. Nach 2001 wurden auch die traditionellen Medien auf die neue Darstellungsform aufmerksam. Blogs werden daher teilweise als Meinungsmacher anerkannt. „Log“ stammt von logbook, was das Schiffstagebuch war. Etliche Weblogs enthalten eine Mischung aus Kommentaren, Netzfunden und Tagebuch-Einträgen und dienen in erster Linie der Unterhaltung oder der persönlichen Selbstdarstellung im Internet. Den Hauptbestandteil jedes Weblogs bilden Einträge (sog. „Posts“).

¹⁹ Vgl. www.facebook.com.

²⁰ Das Prosagedicht ist ursprünglich eine französische literarische Gattung, wo die lyrische Aussage in formal geschlossener, kunstvoll strukturierter und klanglich-rhythmisch ausgestalteter Prosa vorkommt. Geschaffen wurde das Prosagedicht in Weiterentwicklung der romantischen poetischen Prosa und entspricht der romantischen Tendenz zur Vermischung und Entgrenzung der Gattungen. Seit 1900 bis zur Gegenwart treten Prosagedichte immer häufiger auf. Einer der gegenwärtigen Repräsentanten der Prosagedichte in der deutschsprachigen Literatur ist z. B. P. Handke.

²¹ „*Ich liebe dich, aber du wirst es nie erfahren.*

Denn du bist ein Stern, und ich bin nur ein Erdenwurm, der zermalmt wird.“

²² Eine im Naturalismus erstmals realisierte literarische Technik, die eine vollkommene Deckungsgleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit anstrebt.

Misstrauens gegenüber der Eigengesetzlichkeit literarischer Formen. Solches Verfahren kommt z. B. bei P. Handke vor.

1.7. Die Momentaufnahme

Die Momentaufnahme ist knapper auch als Skizze. Sie kann einen Umfang von ein bis zwei Sätzen bis zu einem längeren Absatz haben. Inhaltlich zeichnet sie z. B. eine Atmosphäre auf oder deutet anhand der Typisierung z. B. die Charaktereigenschaften der Figuren an. Es handelt sich eher um eine fotografisch genaue Abbildung einer Situation, als um eine Schilderung eines Geschehens – dieses ist in der Momentaufnahme nur minimales oder gar keines. Der vom Erzähler beabsichtigte Eindruck soll beim Leser also schon aus der flüchtigen Aufnahme der Situation / Atmosphäre usw. folgen.

1.8. Die Kurzgeschichte

Die Bezeichnung Kurzgeschichte ist eine Lehnübersetzung des amerikanischen Gattungsbegriffs „short story“; diese Bezeichnungen sind in deren Bedeutung jedoch nicht identisch. Eine erfolgreiche Durchsetzung dieser relativ neuen Gattung war in Deutschland schwer, denn der Kurzgeschichte konkurrierten in der deutschen Literaturgeschichte andere, schon etablierte Formen der Kurzprosa, v. a. die Novelle oder die Skizze.

Wenn wir den Gattungsbegriff der Kurzgeschichte definieren wollen, müssen wir von der Definition der Novelle ausgehen und den Gattungsbegriff der Kurzgeschichte im Vergleich mit den Gestaltungsprinzipien der Novelle gewinnen.

Die Novelle weist im Vergleich mit der Kurzgeschichte eine geschlossene Form²³ auf, in die auch erzählte Zeit und Lokalkolorit einbezogen sind; die Kurzgeschichte dagegen verzichtet auf einen Rahmen und hat häufig einen offenen Schluss. In der Novelle werden die Figuren charakterisiert, in der Kurzgeschichte typisiert – der Schilderung besonderer Charaktereigenschaften der Personen bleibt nur wenig Raum zugemessen, denn der Umfang der Kurzgeschichte ist im Allgemeinen geringer als der Umfang einer Novelle. In der Kurzgeschichte erscheint daher scheinbar zufällige Ausarbeitung des Details, das dann metonymisch auf das Ganze verweist. Während also die Novelle das Besondere behandelt, konzentriert sich die Kurzgeschichte auf einen Moment inmitten alltäglicher Begebenheiten,

²³ Ein Begriff der Ästhetik, insbesondere der Poetik, dessen Bedeutung in literarischen Kunstwerken in der übersichtlichen, in sich geschlossenen Handlung mit einer einheitlichen Thematik, in wenigen Hauptgestalten und in der gehobenen, oft typisierenden Sprache besteht. Die geschlossene Form bringt mit sich eine überschaubare, auf Einheit abzielende Anordnung aller Elemente um eine prägende Erzähllinie. Diese Form ist für die Novelle kennzeichnend.

der dann allerdings in unerwarteter Wendung auf den Lebenszusammenhang verweist. Auch die in der Novelle vorkommende lineare Schilderung der Handlung ist in der Kurzgeschichte aufgelöst und (den allgemeinen Tendenzen der modernen Literatur gemäß) durch assoziativere Komposition ersetzt.

Zu den berühmtesten Vorläufern der Gattung Kurzgeschichte gehörte in Deutschland E. T. A. Hoffmann. Sonst blieb die deutsche Kurzprosa vor 1945 überwiegend der Novelle oder der Skizze verpflichtet. (Eine hervorragende Ausnahme bildete in dieser Zeit das Erzählwerk von Franz Kafka, der mit seinen Kurzgeschichten diese Gattung schon vor dem Jahre 1945 repräsentierte.) Erst nach 1945 begann eine recht produktive und massenhafte Rezeption der „short story“, die durch die Situation der Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg bedingt war. Man begann, wahrscheinlich wegen der Einfachheit der Form, der Unverbindlichkeit des Erzählens, wegen des absichtlichen Verzichts auf Reflexion und der Scheu vor größeren Formen, die Kurzgeschichte als eine besonders geeignete Gattung für einen literarischen Neubeginn zu betrachten. Fast alle modernen deutschen Autoren nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten, Kurzgeschichten zu schreiben. In jüngster Zeit erscheinen in der deutschen Kurzprosa noch reduziertere Formen als die Kurzgeschichte.

1.9. Die Gnome

Der Terminus Gnome stammt aus der griechischen Bezeichnung für einen Spruch, einen Gedanken oder eine Meinung und bezeichnet einen Erfahrungssatz, Maxime (vgl. unten), Sentenz (vgl. oben) oder einen Denkspruch ethischen Inhalts in Vers oder Prosa. Diese Form stellt eine Lehrdichtung dar, die man oft in Sammlungen vereinigte. Dadurch entstanden sog. „Florilegien“.²⁴

Was die Geschichte des Begriffs auf dem europäischen Kontinent betrifft, entstand im Griechenland des 6. Jhs. vor Christus die unter dem Namen des Theognis von Megara laufende Gnomologie (Kurzelegien in Distichen). In der römischen Literatur ragten besonders die Gnomen des Publilius Syrus hervor und eine anonyme, im 3. / 4. Jh. entstandene, Cato zugeschriebene Sammlung *Dicta (Disticha) Catonis*, eines der didaktischen Grundbücher des Mittelalters. An der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts verlief Weiterbildung der Gnome zum „Priamel“. In neuerer Zeit sind die Gnomen wiederbelebt.

²⁴ Das „Florileg“ oder „Florilegium“, eine lateinische Übersetzung der griechischen Bezeichnung von „Anthologie“, verwendete man für die Bezeichnung von Sammlungen lehrhafter oder erbaulicher Sentenzen oder von Bibelstellen und ihren Kommentierungen, die man dann als Zitatenschatz für Reden und Predigten benutzte.

1.10. Die Maxime

Die der Gnome verwandte Maxime, die bei B. Strauß nur indirekt im Ton der Kurzprosa, nicht aber als Form auftaucht, ist ein ursprünglich aus der Logik hervorgegangener Begriff. Er stammt aus dem Lateinischen, wo er den höchsten Grundsatz bezeichnete. Im Französischen erlangte er eine ethisch-praktische Bedeutung. Seitdem verwendete man diesen Begriff im Sinne der obersten persönlichen Lebensregel oder des persönlichen Grundsatzes des Willens und Handelns, von denen dann andere Sätze hergeleitet werden können. Die Maximen muss man dabei nicht beweisen und man geht einfach von diesen aus.

Die vielleicht bekanntesten Maximen kommen bei Immanuel Kant vor, der diese Kategorien in seiner Ethik, u. a. in seinem Werk *Kritik der praktischen Vernunft*, verwendet. Immanuel Kant behandelt die Maxime als einen subjektiv praktischen Grundsatz im Gegensatz zum Imperativ, dem objektiven Grundsatz. Dabei verlangt Kants kategorischer Imperativ strikte Verallgemeinbarkeit der Maximen: „*Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.*“²⁵ Der moralische Wert einer Handlung ist also erfüllt, wenn der Mensch wollen kann, dass die Maximen seiner Handlung zugleich zu allgemeinen Gesetzen werden.

1.11. Die Erzählung

Die Erzählung, die in der Kurzprosa von Botho Strauß oft vorkommt (bei ihm ist es v. a. die Form der Kurzerzählung), stellt eine selbstständige Einzelgattung innerhalb der Grundgattung Epik dar, die sich wegen ihrer Merkmale mit den übrigen epischen Gattungen häufig überschneidet und wenig präzise definierbar ist. Ihre Formgesetze werden daher oft negativ formuliert: die Erzählung ist nicht so knapp wie Skizze, weniger pointiert und weniger auf den Schluss hin komponiert als Kurzgeschichte und gewöhnlich nicht auf Bereiche des Unwirklichen bezogen.

Ein wichtiger Repräsentant der Prosa-Erzählung in der deutschsprachigen Literatur ist Thomas Mann. Bei Botho Strauß überschneidet sich die bei ihm oft vorkommende Form der Kurzerzählung fast immer zugleich mit den anderen Formen, u. a. mit der persönlichen oder philosophischen Aufzeichnung (Reflexion) (was den Inhalt betrifft), mit der Kurzgeschichte (was die Pointierung betrifft) und mit der Skizze und Momentaufnahme (was den Umfang betrifft).

²⁵ Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, § 7. Zitiert nach: Wikipedia (www.wikipedia.org).

1.12. Der Bericht

Der Bericht ist eine einfache Darstellungsform eines Handlungsverlaufs ohne reflektierende oder ausmalende Elemente. Wenn in dieser Darstellungsform auch reflektierende Elemente vorkommen, geht es um Erörterung;²⁶ wenn ausmalende Elemente einbezogen sind, handelt es sich eher um eine Beschreibung (vgl. unten). Die minimale erwartete Information jeden Berichts besteht aus der Antwort auf vier Fragen: wann, wo, wer und was. Von der Gattung des Berichts erwartet man v. a. Sachlichkeit, Genauigkeit und Vollständigkeit. Auch wenn man vom Bericht Objektivität erwartet, kann der Eindruck des Perzeptierenden z. B. durch Auswahl und Reihung der Fakten beeinflusst werden. Außerdem schließt die Stilisierung des Berichts selbstverständlich immer auch den Standpunkt des Autors mit ein.

Die Form des Berichts kann auch in fiktionaler Literatur, als Mittel der Exposition, des Epilogs oder als Verbindungsmittel zwischen den einzelnen Phasen der Erzählung erscheinen. Dabei werden auch stilistische Eigenschaften des Berichts, v. a. die schon oben erwähnte Sachlichkeit, nachgeahmt. Mit dieser Form kann der Eindruck der Authentizität bei der Fiktion gesteigert werden.

1.13. Die Beschreibung

Die Beschreibung steht der oben erwähnten Gattung des Berichts nahe. Sie schildert sichtbare Eigenschaften von Personen, Sachen oder Sachverhalten, die dann in einer anderen Gattung durch ein Geschehen verknüpft oder in eine andere Gattung eingerahmt sein können. Im Roman erscheint meistens die Beschreibung der Örtlichkeiten oder der Gemütszustände (aber da befinden wir uns schon an der unscharfen Grenze zwischen mindestens zwei Formen: der Beschreibung und der persönlichen oder philosophischen Aufzeichnung), als Gattung weist sie aber auch eine sehr starke Tendenz zur Verselbstständigung auf. Die Beschreibung kommt bei Botho Strauß in den meisten Fällen im Rahmen anderer Gattungen (Aufzeichnung, Kurzerzählung / Kurzgeschichte, Skizze, Momentaufnahme) vor.

²⁶ Eine eingehende Untersuchung eines Problems. Man kann sie in Epik und auch in Dramatik finden. Sie kann als fiktive Eingliederung von Reflexionen in die Handlung erscheinen. Die Erörterung kommt v. a. in den Romanen des 20. Jhs. vor - die markantesten Beispiele bilden solche Autoren wie z. B. R. Musil oder H. Broch. Die Erörterung überlappt sich teilweise mit der Gattung des Essays.

1.14. Das Feuilleton

Die letzte relevante Gattung, die der Kurzprosa von Botho Strauß nahe steht, ist das Feuilleton. Es ist entweder eine Bezeichnung für den kulturellen Teil²⁷ einer Zeitung oder eine Bezeichnung für den einzelnen, kulturelle Fragen behandelnden Beitrag im „Feuilleton“ einer Zeitung.

Bei Botho Strauß kommt es natürlich in dem zweiten Sinne vor: die Kurzprosa von Botho Strauß enthält auch Feuilletons, die dann z. B. im Feuilleton einer Zeitung (z. B. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder *Der Spiegel*) abgedruckt werden. Einige dieser Feuilletons sind auch im Internet (in Internetfassungen der oben erwähnten deutschen Zeitungen) zu finden.

Das Feuilleton im Sinne eines einzelnen Beitrags wird oft synonym mit der Bezeichnung „Essay“ verwendet (so auch bei Botho Strauß), mit dem es v. a. thematische Freiheit und gewisse Strukturen gemeinsam hat. Das betrifft z. B. die subjektive, locker komponierte, unsystematisch-assoziative Darstellung. Im Vergleich mit dem Essay sind die Feuilletons aber gewöhnlich kürzer, skizzenhafter, für ein breiteres Publikum einer Zeitung bestimmt, daher auch weniger exklusiv im Thema und in der Durchführung. Auf gelehrte Anspielungen wird es, im Unterschied zum Essay, verzichtet. Die Feuilletons sind aber meistens als aktueller, suggestiver und pointierter wahrgenommen. Als bedeutende Meister des Feuilletons (oder auch des Essays) werden z. B. Peter Altenberg oder Egon Erwin Kisch bezeichnet.

Von den in den oben angeführten deutschen Zeitungen publizierten Feuilletons erwähnen wir wenigstens drei: das Feuilleton *Was bleibt von Handke?* vom 1. Juni 2006, das im *FAZ*²⁸ erschien, das Feuilleton *Man muss wissen, wie die Sonne funktioniert* vom 21. Oktober 2005, das auch im *FAZ*²⁹ erschien und noch das Feuilleton / den Essay *Der Konflikt*, das am 13. Februar 2006 im *Spiegel*³⁰ veröffentlicht wurde. Alle diese ausgewählten Feuilletons behandeln verschiedene Phänomene der Gegenwart: zeitgenössisches literarisches

²⁷ Er enthält Nachrichten und Kommentare aus dem Kultur- und Geistesleben, Buchrezensionen, belehrende, populärwissenschaftliche und unterhaltende Beiträge, Auszüge aus literarischen Werken, Gedichte und meist einen Fortsetzungsroman.

²⁸ S. <http://www.faz.net>.

(<http://www.faz.net/s/RubCF3AEB154CE64960822FA5429A182360/Doc~E920B982940FD43F88F34E383349EEA21~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 24.10.2007. Vgl. auch *F.A.Z.*, Nr. 126 / Seite 37, 01.06.2006.

²⁹ S. <http://www.faz.net>.

(<http://www.faz.net/s/RubF7538E273FAA4006925CC36BB8AFE338/Doc~E8B57DA6C55174BC4B96012CC8596F0E3~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 24.10.2007.

³⁰S. <http://www.spiegel.de>.

(<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/87/49/dokument.html?id=45889478&top=SPIEGEL&suchbegriff=&quellen=&vl=0>), 18. 10. 2007. Vgl. auch *DER SPIEGEL*, 7/2006, 13.02.2006, S. 120.

Leben und dessen Zusammenhänge, das Potenzial der Umweltpolitik und den Konflikt der Religionen / Kulturen.

Das auf ein Blatt DIN A4 sich ausdrücken lassende Feuilleton *Was bleibt von Handke?* besteht aus der oben erwähnten subjektiven, locker komponierten, unsystematisch-assoziativen Darstellung der Gedanken, die durch einen Assoziationsstrom der Namen schließlich in der Hälfte des Feuilletons zu ihrem eigentlichen, aktuellen Thema gelangen: Peter Handke als „*Wegscheide des Sehens, Fühlens und Wissens in der deutschen Literatur*“.³¹ Die Feuilletons von Botho Strauß sind aber keinesfalls ohne gelehrte Anspielungen. Dadurch nähern sich seine Feuilletons der Gattung des Essays. Seine Formulierungen der Gedanken, deren suggestiver, pointierter Ausklang kritisch und elitär auf den Leser wirkt, sind, wie immer bei Botho Strauß, präzise.

Das nächste oben erwähnte Feuilleton, *Man muss wissen, wie die Sonne funktioniert*, thematisiert Umweltpolitik, die in der Gegenwart zu einem immer aktuelleren Thema wird, und versucht, zukünftig den sog. „*Elementarismus in der Politik*“³² vorzuschlagen.

Der stilistisch zwischen dem Feuilleton und dem Essay sich befindende Text *Der Konflikt* behandelt auch ein hoch aktuelles Thema, den Dialog der Religionen, der heutzutage stoßweise geführt wird: es geht um den Dialog des Islams, bzw. der moslemischen Länder mit dem allmählich vom Christentum ablassenden, „geistlos“ werdenden Westen.³³

Was die Geschichte der Gattung betrifft, waren die Vorläufer der Form des Feuilletons die in Zeitungen der Aufklärung erscheinenden *Gelehrte[n] Artikel*, die sich mit kulturellen Nachrichten, mit allgemein moralischen Betrachtungen und z. T. auch mit literarischer Kritik beschäftigten. Die heutige Bezeichnung und die Form des Feuilletons gehen auf den französischen Abbé J. L. de Geoffroy zurück, der 1800 in seine Zeitung *Journal des Débats* ein freies Blatt mit seinen eigenen gelegentlichen Betrachtungen zu Kunst oder Literatur, sog. „Feuilleton“, einlegte. Das Feuilleton hatte einen so riesigen Erfolg, dass es 1801 fest in die Zeitung integriert wurde. Auch während der Pressezensur fand die Gattung des Feuilletons als wichtiges, auch wenn verschlüsseltes Organ freier (auch politischer) Meinungsäußerungen ihre Ausnutzung. Nicht nur wegen der verhüllten politischen Funktion wurde das ursprünglich

³¹ S. <http://www.faz.net>.

(<http://www.faz.net/s/RubCF3AEB154CE64960822FA5429A182360/Doc~E920B982940FD43F88F34E383349EEA21~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 24.10.2007.

³² S. <http://www.faz.net>.

(<http://www.faz.net/s/RubF7538E273FAA4006925CC36BB8AFE338/Doc~E8B57DA6C55174BC4B96012CC8596F0E3~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 24.10.2007.

³³ Vgl.

<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/87/49/dokument.html?id=45889478&top=SPIEGEL&suchbegriff=&q uellen=&v1=0>, 18. 10. 2007.

französische Feuilleton in die zensierte deutsche Presse des Vormärz übernommen und besonders von den Autoren des „Jungen Deutschlands“ (v. a. von Heinrich Heine oder Ludwig Börne, den Begründer und ersten Meister des Feuilletons in Deutschland) benutzt. Das Feuilleton stellt daher ein wichtiges Mittel geistiger Auseinandersetzungen, nicht zuletzt auch der Literaturkritik, dar. Bis heute gilt es als Vermittler neuer Ideen und Kunstrichtungen.³⁴

1.15. Gattungssynkretismus

Wie man anhand dieser relativ kurzen Untersuchung bemerken kann, sind die Übergangsphasen zwischen den einzelnen Gattungen fließend und man kann daraus schließen, dass es reine Formen – v. a. in der Postmoderne – fast nicht gibt, da eine Gattung auch Merkmale der anderen Gattungen enthalten kann und meistens auch enthält. Die exakte Erfassung der Begriffe ist höchst schwierig. Bei dieser Feststellung kann man sich der Erinnerung an Worte des Dichters nicht wehren, die unserer Meinung nach die ganze Problematik treffend zusammenfassen:

*„[...] und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt.“³⁵*

³⁴ „Der Feuilletonismus“, eine abwertende Bezeichnung für die Gefahren dieser Denk- und Stilhaltung, betrifft v. a. die Tagesroutine, mit der die Verwendung schablonisierter Sprachformeln untrennbar verbunden ist. Eine der nächsten Gefahren des Feuilletonismus besteht darin, dass er an bloße emotionale Wirkung auf den Leser gerichtet werden kann. Einer der markantesten Kämpfer gegen sog. „Feuilletonismus“ war Karl Kraus mit seiner Zeitschrift *Die Fackel*.

³⁵ Rilke 629.

2. PAARE, PASSANTEN

Der im Jahre 1981 erschienene Prosaband *Paare Passanten* von Botho Strauß gliedert sich in insgesamt sechs größere Teile, die einen ungefähr gleichen Umfang³⁶ aufweisen: *Paare*, *Verkehrsfluß*, *Schrieb*, *Dämmer*, *Einzelne* und *Der Gegenwartsnarr*.

Jeder dieser Teile des Buches besteht aus vielen Kurzprosastücken, die meistens in der Form einer Mischgattung erscheinen. In den meisten Fällen handelt es sich um eine konkrete kurze Prosaskizze bis Kurzerzählung, die um eine gesellschaftskritische Reflexion ergänzt ist. Der Umfang dieser Kurzprosastücke bewegt sich hauptsächlich zwischen einer halben und zwei Seiten, es gibt aber Kurzprosastücke, die aus lediglich fünf kurzen Zeilen bestehen, daneben erscheinen jedoch auch z. B. vierseitige, oder sogar fünfseitige Prosastücke.

2.1. Paare

Die meisten der im ersten und längsten Teil *Paare* erscheinenden Kurzprosaformen behandeln verschiedene Erscheinungen der Liebe, bzw. der (potenziell) geschlechtlichen zwischenmenschlichen Beziehungen und verschiedene, darunter auch beträchtlich verfremdende,³⁷ Formen der Paarbildungen. Sie reflektieren das gegenseitige Verhältnis von Liebe und zwischenmenschlichen Beziehungen mit der „äußeren Freiheit der Lebensformen“ (PP 28), die menschliche Sexualität (auch anhand der Filme, z. B. Oshimas *Im Reich der Sinne*), unterschiedliche Formen des Geschlechterverhältnisses und des gesellschaftlichen Umgangs im Allgemeinen, thematisieren menschliches Verhalten im Rahmen der gesellschaftlichen Interaktion, schildern auch Formen einer pathologischen Wechselbeziehung verschiedener beschädigter Existenzen,³⁸ bilden Momentaufnahmen der Paar-Passanten- und Passanten-Paar-Übergangsphase ab und skizzieren postmoderne (parallele) Zweierbeziehungen und deren Vergänglichkeit (den sog. „Beziehungsmarkt“ (PP 60)) sowie den Lebensstil der Paare und Passanten der deutschen Gesellschaft der Achtzigerjahre im Allgemeinen.

³⁶ Die Teile *Paare* und *Der Gegenwartsnarr* sind jedoch am längsten.

³⁷ Im Sinne: „auf ungewohnte, unübliche Weise sprachlich, dramatisch, grafisch darstellen, gestalten (um das Publikum auf das Neue der künstlerischen Darstellung u. der in ihr vermittelten Wirklichkeit aufmerksam zu machen)“. *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

³⁸ Dazu vgl. den Titel des Werkes von Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Von Bedeutung kommt uns auch das im Buch erscheinende Frauenbild vs. Männerbild vor, die beide, auch wenn oft indirekt, vom distanzierten, allwissenden und objektivierenden³⁹ Erzähler / Beobachter oft stark kritisch bewertet werden. Immer wieder werden im Buch v. a. verschiedene Formen von Flüchtigkeit menschlicher Beziehungen aufgezeichnet.

Daneben fassen die Kurzprosastücke verschiedene Gebärden und das Mienenspiel des menschlichen Gesichts als wesentliche Kommunikationsbestandteile auf, abstrahieren aus äußeren, von der Figur des Beobachters geschilderten Zeichen auf menschliche Charaktereigenschaften und Gefühle und thematisieren die menschliche Kommunikation, die postmoderne Sprache und deren fließende Verwandlungen.

Die düsteren Reflexionen über das Unterschwellige des menschlichen Bewusstseins, über das Irrationale, Änigmatische und Transzendente und über die menschliche Seele bilden unserer Meinung nach durchaus den ideologischen Schwerpunkt der ganzen Kurzprosa sowie der Weltanschauung von Botho Strauß, worin er sich thematisch Robert Musil annähert.

Daneben erscheinen viele (skeptische) Reflexionen über die Einsamkeit („*gesellschaftslose[s] Dasein*“ (PP 35)) des postmodernen Menschen, über die gegenwärtige Lebensweise, über die Phänomene der Postmoderne (z. B. „*die Blow ups der Reklamewände*“ (PP 65), „*preisgünstige[s] shopping*“ (PP 61), „*die Pest der vielen Fotos*“ (PP 65) und die Massenmedien – v. a. „*der Fernsehschimmer*“ (PP 65)), aber auch Reflexionen über den Tod, über die tiefe Kluft zwischen den sozialen Schichten, über die (Pluralität der Möglichkeiten der) sozialen Rollen der Menschen und über den Verlust des Sozialen in der „überzivilisierten“ (vgl. PP 34) Gesellschaft im Vergleich mit dem Zusammenleben in einer größeren Gemeinschaft.

Ein oft auftauchendes Thema von Botho Strauß ist auch der Mangel an den diachronen sozialen Bindungen in der Gesellschaft, der Mangel am Erinnern, die Notwendigkeit und zugleich die Absenz der Überlieferung (des kulturellen Erbes, z. B. der Mythen, des (Kunst-)Handwerks, des Wissens von den „*natürlichsten Dingen*“ (PP 26) des Menschen), was wiederum negative soziale Folgen und daher Sozialkritik vom Erzähler (sowie vom Autor) mit sich trägt.

Dagegen akzentuiert der objektivierende Erzähler sowie der Autor ständig und idealisierend die Notwendigkeit des historischen Gedächtnisses und einer kontinuierlichen (sich allmählich entwickelnden (vgl. G)) Tradition (vgl. z. B. PP 33ff.) und die Wichtigkeit eines anknüpfenden, verbindenden Elements in der Entwicklung der Gesellschaft.

Neben diesen oft vorkommenden Themen kann man aber in der Kurzprosa von Botho Strauß auch einige total abstrakte, philosophische Reflexionen über die Grundelemente, z. B.

³⁹ Vgl. Göttsche 30.

über die Naturerscheinungen, entdecken, wobei diesen Naturerscheinungen interessanterweise auch menschliche Merkmale zugemessen werden.

Mit Vorliebe schildert der Autor, meistens mittels des allwissenden Wir-Erzählers, paradoxe bis extreme Situationen und konzentriert sich auf unkonventionelle Randerscheinungen, was indirekt auch auf die Vorurteile des Lesers aufmerksam macht und diese relativiert.

2.1.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive

Die ersten zwei Momentaufnahmen bis Skizzen des Abschnitts *Paare* erinnern uns bestimmt an einige typologisch verwandte Texte, z. B. an sogenannte stumme Theaterstücke von Peter Handke, die in dessen Buch *Das Gewicht der Welt* aufgezeichnet sind.⁴⁰ In beiden Fällen handelt es sich um eine Mischform von Momentaufnahme und Skizze, deren Handlung sich jeweils in einem Restaurant abspielt und die einen verfremdenden Augenblick während eines zu erwartenden Geschehens darstellt. Die erste Skizze enthält einen fotografisch genauen Erzählablauf, in dem sie nahezu im Sekundenstil einen Mann im Restaurant schildert, der „[...] *die gemischteste Gesellschaft in eine einträchtig hörende Schar verwandelt hatte, wenn auch nur für Sekunden.*“ (PP 9). Die zweite „Restaurantskizze“, die sich auf eine knappe Schilderung einer anonymen Mann – Frau – Beziehung konzentriert, behandelt einen scheinbar entscheidenden, nicht näher spezifizierten (Entfremdungs-)Moment im Leben dieses Paares: „[...] *da kommt ihr Mann zurück. Er hat, kurz vor dem Ausgang, bemerkt, daß ihm die Frau fehlt. Aber da steht sie auch schon auf und geht an ihm vorbei durch beide Türen.*“ (PP 9).

Auch in den folgenden Skizzen thematisiert Botho Strauß das Paradox des menschlichen Zusammenlebens, z. B.: „*Ein Erkennen zieht sie zueinander, ein Verlangen, als könnte zuletzt nur die Aufwiegelung aller sexuellen Kräfte, wie eine Revolution, sie von der Last der gemeinsamen Geschichte befreien und diese beenden.*“ (PP 10). Die nächste Mischform, die aus der Skizze einer Situation und der folgenden Reflexion darüber besteht, behandelt das Geschlechterverhältnis und dessen Verwandlungen im Laufe der Zeit: „*In grauer Vorzeit, vom Glück und von Liedern verwöhnt, liegt auch der Ursprung dieser kläglichen Partnerschaft.*“ (PP 10).

Oft kommt es auch, wie schon der Titel des ganzen Prosabandes, *Paare, Passanten*, andeutet, zur Schilderung der Momentaufnahme eines flüchtigen Augenblicks der Paar-Passanten-Übergangsphase vor, woraus manchmal eine beinahe romantische Skizze entsteht:

⁴⁰ Vgl. Handke 1979, S. 7ff.

„Dann verlieren sich beide in der Menschenmenge und finden sich erst am nächsten Tage wieder.“ (PP 11).

In den anderen Kurzprosastücken ist der Ausklang der geschilderten Geschichten meistens aber nicht so romantisch – so ist die Übergangsphase der Paar-Passanten-Gesellschaft vom Wir-Erzähler treffend benannt und durch diese Benennung zugleich sofort kritisch bewertet, indem er sie als eine gottverdammte Fick- und Ex-Gesellschaft (vgl. PP 22) „diagnostiziert“.

Außerdem finden wir auch umgekehrt die Aufnahme einer Passanten-Paar-Übergangsphase, wie es in der Mischform einer Skizze und Reflexion auf den Seiten 16-18 des Bandes der Fall ist. Im Rahmen der geschilderten Vergänglichkeit der Beziehungen ist hier sowohl die Passanten-Paar-, als auch wiederum die Paar-Passanten-Übergangsphase aufgenommen. Es handelt sich um Skizze einer anonymen, postmodernen Beziehung von zwei „Körperfreunde[n]“ (PP 16), die vom Wir-Erzähler sofort um eine sozialkritische Reflexion ergänzt ist. Das geschilderte (post)moderne, gelegentliche, verantwortungslose Verhältnis der zwei „Körperfreunde“ (PP 16) ruft die Reflexion des Wir-Erzählers über solche Lebensformen und Verhaltensweisen in der deutschen Gesellschaft der Achtzigerjahre „in den Städten“ (PP 17), die Reflexion über „uns Mobile, Beschleunigte und Mischkläbber“ (PP 17) und nicht zuletzt über die postmoderne Seele hervor: „Es ist, als sei die erotische Wirklichkeit, die äußere Szene der wechselnden Gelegenheiten, zu einem vollkommenen Abbild der Seele selbst geworden mit ihren wirren, ungeordneten Bedürfnissen und der Fülle ihrer Ambivalenzen.“ (PP 17). In dieser Reflexion akzentuiert der Wir-Erzähler auch die Kritik der verlorenen Bedeutung des Sozialen:

„Auf diesem Feld, wo das Soziale (Aufbau einer Gemeinschaft, Fortpflanzung, Überlieferung eines kulturellen Erbes usw.) seine vorherrschende Rolle eingebüßt hat, verkehren unbehindert die Launen mit den Gelegenheiten, die äußeren Reize, das Neue mit dem schnellen Wechsel der Behausung, und aus diesem breiten Verkehrsstrom, wo das Gewünschte mit dem Gegebenen sich immer kurzfristig einigen kann, wird sich keine noch so fest versprochene Verbindung heraustrennen können. Er zieht durch uns alle.“ (PP 18).

Das schon in *Paare, Passanten*, sowie in anderen⁴¹ Kurzprosasammlungen, akzentuierte Soziale ist unserer Meinung nach tatsächlich eines der Hauptthemen der Kurzprosa von Botho Strauß überhaupt, was einerseits die Häufigkeit des Vorkommens, andererseits eine auf dieses Phänomen immer wieder vom Erzähler gelegte Relevanz bezeugen. So ist es auch in der Mischform der Skizze mit der gesellschaftskritischen Reflexion, die dieses für Botho Strauß typische Thema, das Soziale, thematisiert und zugleich den Mangel an Tradition betrifft. Die anfangs als eine Skizze geschilderte Geschichte

⁴¹ Z. B. WDL.

beschreibt das „*Leben der werdenden Mutter im Kreis werdender Mütter*“ (PP 25), die einen „*Schwangerenrat*“ (PP 25) zusammen bilden.

In der Skizze finden wir die nur einige Details hervorhebende typisierende Personenbeschreibung (vgl. unten) der werdenden Mütter, die einerseits das äußere Aussehen, andererseits ihr „hennenartiges“ Verhalten typisiert: „*Aufgeklärt, blaß, gerade das Rauchen aufgegeben, etwas fettiges Haar, Jeans und T-Shirt und darüber eine folkloristische Strickware, nach immer mehr Aufklärung dürstend (,Literatur’) nennen sie’s kurz und umfassend), am liebsten die permanente Diskussion [...].*“ (PP 25). Der rhetorische / stilistische Ton einer solchen Typisierung dient zur Äußerung einer verhältnismäßig verächtlichen Sicht des beobachtenden Erzählers, der das von ihm selbst geschilderte Geschehen und die darin auftauchenden Formen der Einfältigkeit unmittelbar auch distanziert, überheblich und kritisch bewertet, was manchmal auf den Leser während der „Apperzeption“ des Textes vielleicht problematisch (als Selbstzweck?) wirken kann. Bei dieser Gelegenheit möchten wir auf den Terminus „herrisch / Herrenreiter“ verweisen, der dem Leser während der Rezeption des Textes im Kopf vielleicht auftauchen kann und der sich auch im *ZEIT-Gespräch mit Botho Strauß* (G) befindet, das Ulrich Greiner mit dem Autor am 31. Mai 2000 führte. Der Autor grenzt sich von diesem Terminus sofort entschlossen ab und dabei vergleicht er sich mit Ernst Jünger. Auf die Anmerkung von Ulrich Greiner aus der *ZEIT*: „*Die Abwehr, die Sie erfahren, liegt vielleicht auch an dem abweisenden, herrischen Ton, den Ihre Prosa manchmal hat.*“ (G) antwortet er Folgendes:

„*Herrisch? Bei meiner fragilen inneren Verfassung kann ich das nicht finden. Man hat ja auch Ernst Jünger herrisch, sogar einen Herrenreiter genannt. Dabei ist niemand ein so subtiler Beobachter von Weltzusammenhängen und Mythen wie Jünger. Nein, das ist unangebracht.*“ (G).

Ein weiteres stilistisches Mittel dieser Skizze, das wir hervorheben wollen, ist die Literarizität der minimalistischen, typisierenden Charakteristik einer Beziehung, die die Geschichte eines Paares prägnant zusammenfasst. Diese knappe Charakteristik ruft dem Stil nach den Eindruck einer reproduzierten Aussage der Frauenfigur hervor – die nur nebenbei geschilderten, wahrscheinlich fiktiven, Fakten sind nur unter dem Blickwinkel der Schwangerschaft skizziert. Die Erfahrung der beschränkten Perspektive einer Schwangeren ist vom Erzähler unserer Meinung nach treffend vermittelt:

„*Helens Mann, Jurist, [...] ist im vierten Monat ihrer Schwangerschaft in die SPD eingetreten. Seine Neigung zu skandinavischen Abholmöbeln hat sich bei der Einrichtung ihrer Dreieinhalbzimmer-Wohnung durchgesetzt. Gute moderne Zweierbeziehung. [...]. Das ‚sogenannte Irrationale‘ wird mit eben dieser Floskel angepackt und unter Kontrolle gehalten. [...]. Beim Liebemachen machten sie ein Kind.*“ (PP 25).

Die skizzenhafte Schilderung entwickelt sich mit dem fließenden Übergang in die oben avisierte sozialkritische Reflexion, was in der Kurzprosa von Botho Strauß, wie schon

gesagt, sehr oft der Fall ist. Erst die Reflexion stellt unserer Meinung nach den Schwerpunkt des Prosastückes dar, für den die Skizze lediglich einen in dieser Phase kritisch zu analysierenden Untergrund bildete. Im reflektierenden Teil konstatiert der Erzähler den Mangel der diachronen sozialen Bindungen in der Gesellschaft, die Absenz der Überlieferung des Wissens von den „*natürlichsten Dingen*“ (PP 26) des Menschen wie z. B. die Geburt, die totale Gegenwärtigkeit der heute lebenden Menschen und sehnt sich nach einer Abweichung von der totalen Herrschaft der Gegenwart.

Im Gegenteil dazu steht dann, typischerweise für Botho Strauß, die Akzentuierung des historischen Gedächtnisses, dessen Notwendigkeit und gegenwärtige Absenz zugleich. Statt des historischen Gedächtnisses und der Tradition erscheinen daher die Dazugehörigkeit und die „*Vernetzung*“ (PP 26) der gegenwärtigen Menschen:

„[...] *die werdenden Mütter des Bezirks tauschen ihre Erfahrungen und Sorgen [...] ein Wissen von den natürlichsten Dingen kaum mehr besitzen. [...] Es bleibt gar nichts übrig, als auch noch den albernsten Schund des Gesellschaftlichen mitzutragen [...]. Und doch: wie möchte man sich immer mehr von diesen Menschen der Stunde, den ganz und gar Heutigen, unterscheiden. Wie wenig könnte es befriedigen, nur und ausschließlich der Typ von heute zu sein. [...] das Leben selbst braucht Rückgriffe [...] und sammelt Kräfte [...] 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).

Dazu führen wir noch eine dieses Zitat bestätigende Äußerung von Botho Strauß im ZEIT-Gespräch: „*Ja, die Furcht [...] vor der ungeheuren Wurzellosigkeit, davor, dass es zu luftig wird, wie alles luftig wird.*“ (G) – wie wir bemerken können, überlappen sich die Themen, Motive, sowie Ansichten des Erzählers mit denen des Autors häufig ganz offenkundig.

Von Bedeutung zu dieser von Botho Strauß wahrgenommenen Problematik der misslungenen Überlieferung im Kontrast mit der von den heute lebenden Menschen überschätzten Gegenwärtigkeit finden wir auch eine Äußerung des Autors in seinem schon berühmt gewordenen, von der literarischen Öffentlichkeit als stark kontrovers bewerteten Essay *Anschwellender Bocksgesang*, der am 8. Februar 1993 im *Spiegel* veröffentlicht wurde. Auch zwölf Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Paare, Passanten* weist der Autor immer wieder auf die oben erwähnte Problematik der absenten Überlieferung und deren negativer sozialer Folgen hin:

„*Es ist schade, ganz einfach schade um die verdorbene Überlieferung. Ja, sie verdirbt draußen vor den Toren wie eine Fracht kostbarer Nahrung, auf die die Bevölkerung wegen irgendwelcher Zollstreitigkeiten verzichten muß. Die Überlieferung verendet vor den Schranken einer hybriden Überschätzung von Zeitgenossenschaft, verendet vor der politisierten Unwissenheit jener für ein bis zwei Generationen zugestopfter Erziehungs- und Bildungsstätten, Horste der finsternen Aufklärung, die sich in einem ewig ambivalenten Lock- und Abwehrkampf gegen die Gespenster einer Geschichtswiederholung befinden [...]*“ (AB 10).⁴²

⁴² <http://www.iee.et.tu-dresden.de/~graupner/theater/bocksgesang.pdf>, 18. 6. 2008.

Daran knüpft thematisch auch eine Mischform aus der Kurzerzählung und einer knappen sozialen Reflexion, in die die Kurzerzählung mündet, an. Es behandelt einen „*Film über einen Indianerstamm in den Urwäldern des Amazonas*“ (PP 33) und das hier erscheinende, dieses Mal nicht sexuell oder erotisch motivierte Paar bildet diesmal die Mutter mit ihrem sterbenden Kind. Die Kurzerzählung bildet dann wieder einen (fiktiven?) Anstoß zur sozialen Reflexion, wobei die Absichtlichkeit des für Botho Strauß typischen Vergleichs von uns „*Überzivilisierte[n]*“ (PP 34) und des Urwaldstammes unserer Meinung nach offenkundig hervorrägt. Der Erzähler nimmt typischerweise für die Kurzprosa von Botho Strauß eine allwissende, übergeordnete Position, die durch die Wir-Form signalisiert ist, ein. Einerseits weist er auf einige Probleme der Naturvölker hin: „*Da erleben wir mit einem Mal, welch ungeheures Gefängnis, welch qualvolle Ohnmacht es bedeutet, nicht zu wissen, was wir wissen, wir Überzivilisierte, um in Fällen der Not ein Menschenleben zu retten.*“ (PP 34), wobei er auch „*die Gebärden der Sorge, der Angst, des Schmerzes[...], die] den unseren vollkommen gleichen*“ (PP 34) merkt, andererseits charakterisiert er aber stark idealisierend die traditionelle Lebensweise des in der Reflexion thematisierten Indianerstammes:

„*dieser vertraute Ausdruck [...] einer gänzlich anderen Vernunft zugeordnet [...]. Einem genau begrenzten Bewußtsein, das mit wachen, ordnenden Augen blickt, die frei sind von Sehnsucht und Staunen, Argwohn und Zwielficht; einer Intelligenz der Jagd, des Glaubens und der lebendigen Gemeinschaft, die weder Habgier noch Eigennutz kennt.*“ (PP 34).

Dabei kommt es auch zur Typisierung: „*Da zieht ihm die Mutter noch einen schwarzen Pullover über, vielleicht das Wertvollste, was sie je erworben hat. Ihr Stamm [...] beherrscht das Handwerk des Töpferns und tauscht seine Gefäße gegen mancherlei Zivilisationsplunder bei den Nachbarstämmen.*“ (PP 34) – der Erzähler stellt hier das von ihm hochgeschätzte Handwerk dem „*Zivilisationsplunder*“ (PP 34) gegenüber, wodurch er schon mit der Wortwahl seine Stellungnahme zu den „*Eroberungen der Zivilisation*“ äußert. Daneben sind in der Kurzerzählung auch die Mythen des Indianerstammes thematisiert:

„*[...] wird der Tote in einem sehr flachen Grab [...] bestattet. Die Mutter [...] gibt für die lange Reise eine Flasche Wasser zusammen mit einem Becher ins Grab. [...]. Das tote Kind, einmal auf die Reise gegeben, gehört nun einer Sphäre an, an die der Lebende nicht rühren sollte und wohin auch kein trauerndes Andenken ihm folgen darf. Der Ritus erlöst mit einem abrupten, taufischen Vergessen.*“ (PP 34f.).

Das Zusammenleben in einer Gemeinschaft ist hier vom Erzähler indirekt stark positiv bewertet und sogar auch vor der modernen medizinischen Wissenschaft bevorzugt: „*Am nächsten Morgen aber scheint die Trauer schon verflogen. Sie macht sich mit den anderen auf den Weg zu einem der Nachbarstämme, mit denen sie Geschäfte treiben [...].*“ (PP 35). Es ruft beim Erzähler eine soziale Reflexion über die Einsamkeit des postmodernen Menschen

mit seinen geringen sozialen Bindungen im Vergleich mit der lebendigen Gemeinschaft eines Indianerstammes hervor:

„Und trauern nicht wir [...] deshalb so langwierig und sentimental, weil wir ohnedies zutiefst allein sind und unsere soziale Bindung nie über die Zweier-Zelle hinausreicht, in der wir uns mit jedem Menschen gesondert abschließen [...]? Im Verlust eines geliebten Wesens bricht für uns die Welt zusammen und zeigt sich uns, in welchem gesellschaftslosem Dasein wir stehen. Da gibt es keine lebendige Gemeinschaft, die unser Vergessen und unsere Tatkraft ganz notwendig braucht, um ihre Selbsterhaltung und die all ihrer Angehörigen nicht zu gefährden.“ (PP 35).

Ein solcher Ausklang der Reflexion stellt unserer Meinung nach keine überraschende, sondern eine für Botho Strauß typische Pointe dar: *„gesellschaftslose[s] Dasein“* (PP 35) von uns *„Überzivilisierte[n]“* (PP 34) vs. *„lebendige Gemeinschaft“* (PP 35) eines Indianerstammes – der Wortwahl sowie dem Ton der Reflexion nach ist es eindeutig, welchen Standpunkt der Wir-Erzähler (aber auch der Autor) in dieser Problematik einnimmt.

Man möchte vielleicht einen solchen Zugang dem Ton nach *„konservativ“* nennen, das wäre aber vollkommen kurzsichtig, was wir im Greiners grundlegenden Interview mit Botho Strauß bekräftigt gefunden haben und auf dieser Stelle zitieren wollen. Auf die Aussage des Interviewers: *„Mit wachsendem Alter wird man konservativer, findet alles im Niedergang begriffen.“* (G) antwortet der Autor Folgendes:

„Niedergang war immer, das ist ein ständiger Topos des Geistes, seit der Antike. Das geht gar nicht anders. Letztlich ist doch die ganze Epik aus dem Gedanken entstanden: Die große Zeit liegt zurück. Ich denke nicht, dass man das konservativ nennen kann. Wir haben ja nichts, aber auch gar nichts, was wir in unserem persönlichen Lebens- und Zeitraum als besonders erhaltenswert ansehen könnten. Ich kann mit dem Wort konservativ nichts anfangen, weil es als ein politisch vollkommen platter Begriff verhunzt ist. Ich halte es für wichtig, sich zu einem geistigen, ästhetischen Fundamentalismus zu bekennen, der weiß, wie es in einem Vers von Gunnar Ekelöf heißt, dass in jedem Augenblick ‚der Schleier der Zeit‘ zerreißen kann und man vor dem nackten Beginn steht. Es gibt eben nicht nur das Geschichtliche. Ich verstehe es eher heideggerisch: Man muss seine Gründe behalten, seiner Herkunft begegnen. Mit konservativ hat das nichts zu tun. Ich nenne es fundamental. Ich könnte auch elementar sagen. Es gibt verschüttete Grundelemente, die heute vielleicht nur in Sekundenbruchteilen von Erleuchtung wieder sichtbar werden. Jetzt ist der technische Überbau derart gewaltig, dass nur noch das Prinzip der Innovation Gültigkeit zu haben scheint. Aber es könnte doch passieren, dass man das anknüpfende, verbindende Element für genauso lebensspendend hält. Das geht nur auf dem Weg der Aufräumarbeit, aber nicht im Sinne des Erhaltens.“ (G).⁴³

In diesem Kurzprosaband erscheinen aber auch Themen wie Selbstmord oder Selbstmordversuch, die sich in unmittelbarer Nähe der von Botho Strauß kritisierten Massenmedien (die wir unten ausführlicher behandeln) abspielen: *„Wir wohnen dem Erwachen von Schlafmittelvergifteten bei und erleben jene Sekunde mit, in der sie zu neuem Dasein ihre Augen ins Fernsehen hinein aufschlagen.“* (PP 13). Auch hier tritt ein objektivierender, allwissender Beobachter auf, der sich in einer oft vorkommenden,

⁴³ Das angeführte Zitat kann dem Leser vielleicht als zu lang erscheinen, wir finden es aber derart relevant, dass wir absichtlich nichts daraus auslassen wollten. Es entspricht auch vollkommen dem Charakter des Schreibstils der Kurzprosa von Botho Strauß und erfüllt daher auch die gewichtige Funktion einer Textprobe.

übergeordneten Wir-Form ausdrückt. Der geschilderte Selbstmordversuch hat nicht nur dessen oben erwähnte Fernsehzuschauer, er hat, sogar in der sofortigen Direktübertragung, neben dem Wir-Beobachter als Erzähler auch dessen Beobachter in einem gegenüberliegenden (Büro)Haus: „Überall an vielen Fenstern des Bürohauses, das dem Hotel schräg entgegen lag, drängelten sich die vom Arbeitsplatz aufgesprungenen Angestellten und rollten die Augen in die Höhe.“ (PP 12)⁴⁴ – auch diese beobachtet der Wir-Beobachter, und zwar noch besser als die potenzielle Selbstmörderin, da er die Handlungen der Frau, die im neben liegenden Hotel Selbstmord begehen möchte, nur indirekt und daher phantasievoll, lediglich aus den Reaktionen der Umgebung, beobachten und vermuten kann.

Die unten kompositorisch beschriebene Mischform (PP 14f.) skizziert eine Begebenheit im persönlichen Leben einer Frau, die zur Einrahmung einer knappen, (unserer Meinung nach) für den Text essenziellen kunst- und gesellschaftskritischen Reflexion des Wir-Erzählers / Beobachters über die Möglichkeiten der Sendung von Kunst dient:

„Es ging uns wieder einmal um die Frage, welchen Weg denn die Kunst zum Positiven hin einschlagen könne. [...]. Eine neue Kunst [...] müsse sich daher zuallererst lossagen von der bloß paradoxen, bloß kritischen, bloß das Falsche entlarvenden Intelligenz, durch deren Hohlformen das Längstdurchdachte in schier unversiegbarer Verdünnung rinne. Stattdessen habe sie aufzunehmen das große schwere Ja (eines Rilke zum Beispiel). Die bildenden, die heraufrufenden Kräfte, das Schaffende und Spendende ganz und gar, das Kritische nicht, seien die Felder einer künftigen ästhetischen Lust. Der Gesang, Pound und Rilke abermals, darf nie verstummen!“ (PP 14f.).

Diese Reflexion ist stilistisch in der Form eines reproduzierten Dialogs vorgeführt. Zugleich werden aber sofort im nächsten Satz im Rahmen der Geschichte die Funktion und Semantik der Sprache relativiert:

„Zu alledem redete seine Freundin leise untendrunter mit. Nicht indem sie Einwürfe machte, etwas ergänzte oder infrage stellte, nein sie murmelte bei sich, es tönten nur die Saiten ihrer Stimme⁴⁵ von seiner Rede wider. [...]. Jedoch blieben Lautstärke und Ausdruck schwach, unter der Schwelle⁴⁶ der offenbaren Mitteilung. [...]. Doch auch das wurde kein lebensfähiger Gesprächsbeitrag, wir hörten praktisch nicht hin und das wusste sie ja [...].“ (PP 15).

Die (postmoderne) Sprache, sog. platte „Redensarten aus dem Fernsehvolksschatz“ (PP 25), stellt schon im Teil *Paare*, sowie in weiteren Teilen des Kurzprosabandes *Paare*, *Passanten*, eines der bedeutenderen Themen von Botho Strauß dar. Der Autor thematisiert das Mensch-Sprache-Verhältnis und das Maß an deren möglicher gegenseitiger Beeinflussung.

⁴⁴ Dazu vgl. auch PP 44 – v. a. die erste von insgesamt zwei Momentaufnahmen bis Skizzen einer Geburtstagsfeier im Bürohaus, die vielleicht am denselben Tag wie der oben beschriebene Selbstmordversuch stattgefunden haben mag. Der allwissende, das Geschehen in einem gegenüberliegenden Bürohaus beobachtende und phantasievoll kommentierende Erzähler sowie das Gebäude des Bürohauses bilden das verknüpfende Element zwischen der Kurzerzählung über den Selbstmordversuch und den reflektierenden Momentaufnahmen bzw. Skizzen der Geburtstagsfeier.

⁴⁵ Unauffällig taucht hier die Andeutung des Gesangsmotivs auf.

⁴⁶ Auf das Unterschwellige, eines der Hauptthemen von Botho Strauß, wird es indirekt angespielt.

In seinem Gespräch mit Ulrich Greiner führt der Autor an, dass die „*Sprache* [heutzutage] *als lächerliches Requisit oder chorisches Phänomen benutzt*“ (G) wird – diese Äußerung betrifft zwar primär das gegenwärtige Theater,⁴⁷ bezieht sich aber unserer Meinung nach unmittelbar auch auf Strauß’ Wahrnehmung der Möglichkeiten der gegenwärtigen Sprache im Allgemeinen – dazu vgl. das oben angeführte Zitat, wo die Sprache lediglich als ein funktions- und bedeutungsloses, „*lächerliches Requisit*“ (G) erscheint. Dazu Strauß: „*Die Fähigkeit, einen Dialog zu entfalten und zu einem spannenden Verfahren zu machen, ist verschwunden, so wie ein Kunsthandwerk ausstirbt.*“ (G).

In der Kurzprosa von Botho Strauß erscheinen auch (Kurz)Erzählungen, die eindeutig erotische Motive enthalten. So ist es auch in der typisierenden Kurzerzählung über ein erotisches Abenteuer des Ich-Erzählers mit einem neugierigen Mädchen (vgl. PP 27ff.).

Was die erzählerische Strategie des Autors betrifft, werden die erotischen Ziele der geschilderten Geschichte von Anfang an nicht verheimlicht, sondern den Figuren, v. a. der Figur des Mädchens, sogar hineingeheimnisst: „*Sie blieb ohne Bitte oder Ausrede in meinem Stuhl sitzen und lachte, als ich sie schweigend ansah, ein leises, schleierhaftes Lachen, das ihre weitere Absicht kaum verhüllte.*“ (PP 27). Die Figur des Mädchens wird im Rahmen der Kurzerzählung vom Ich-Erzähler also von Anfang an durchaus sexuell wahrgenommen und als eine „*Beute, die sich von selbst einstellt*“ (PP 27), vergegenständlicht.

Als nächste erzählerische Strategie verwendet der Autor die Bildung der erotischen Spannung durch einige klischeehafte Mittel. Z. B. in der Ausgangssituation tritt der Eindruck des Ich-Erzählers über die Fremdheit des Mädchens auf, der durch die absichtliche Stilisierung der Situation vom Autor hervorgerufen ist: „*Ich war ihr noch nie begegnet, ich hatte nicht einmal ihren Namen verstanden.*“ (PP 27). Diese Äußerung kommt uns als ein typisches literarisches erotisierendes Klischee und daher als eine typisierende Andeutung der folgenden erotischen Szene vor – und tatsächlich kommt es dann zu keiner überraschenden Pointe der Erzählung. Als Steigerung der erotischen Spannung durchblitzt im Text nur noch die Erwähnung des „*offene[n], leere[n], bloß nachgiebige[n] Mund[s]*“ (PP 28), die die physischen Details des „*Fang[s]*“ (PP 27) des Ich-Erzählers aus unmittelbarer Nähe aufnimmt, und schon strebt die Handlung der Kurzerzählung rasch dem Ausgang zu, wo der „*Akt*“ (PP 29) mit der (dauerhaft) „*Unbekannte[n]*“ (PP 28) als lediglich eine „*Fortsetzung einer leichten Sympathie mit anderen Mitteln*“ (PP 29) dargestellt ist, was als ein typisches

⁴⁷ Über die Einstellung zu seiner vom Theater beeinflussten Prosa äußert sich Botho Strauß folgendermaßen: „*[...] ich habe immer für das Theater geschrieben, ich konnte meine Prosa nur schreiben, weil ich zwischendurch Dialoge schrieb und eine szenische Fantasie entwickelt habe. Der Verlust wird mir in Zukunft Mühe bereiten. Aber es ist einfach vorbei.*“ (G).

Merkmal des postmodernen Lebensstils aufgefasst werden kann, die postmoderne Gesellschaft aufnimmt und wiederum sozialkritisch reflektiert. Unter diesem Gesichtspunkt können auch folgende Zeilen gelesen werden: „[...] *die Kleine [...] mit verstörtem Blick. So sind wohl viele schwach, die frei einherkommen, gezwungenermaßen frei, möchte man sagen, denn der äußeren Freiheit der Lebensformen entkommt ja niemand heute.*“ (PP 28).

Was also die Form betrifft, handelt es sich um eine Mischform aus der Kurzerzählung und der darin untrennbar eingewebten sozialkritischen Reflexion des Ich-Erzählers. Wahrscheinlich eben durch die vom Autor gewählte Ich-Erzählform ist im Rahmen der Kurzerzählung beim Leser der Eindruck der Schilderung eines authentischen Erlebnisses des Ich-Erzählers erzielt.

Außer der Ebene des Erotisierenden und des Sozialkritischen gibt es aber in dieser Mischform noch eine andere Ebene der Mitteilung des Ich-Erzählers / des Autors, die wieder die Sprache, die menschliche Kommunikation im Allgemeinen, menschliches Verhalten im Rahmen verschiedener Umgangsformen und fließende Verwandlungen dieses Verhaltens inklusive der Sprache reflektiert: „*Merkwürdig: wie ich zuvor über ihre schwankende Stimme, so erschrak sie wohl später über den Wechsel meiner Sprache von Tisch zu Bett, von Meinung zu Geständnis, von Verkünden zu Flüstern, von Wissen ins Stammeln.*“ (PP 29).

Die Sprache wird in dieser Kurzerzählung vom Ich-Erzähler demonstrativ lediglich zweckgebunden verwendet, im Rahmen der erotischen Strategie wird sie als ein bloßes (Hilfs)Mittel zur Erreichung seines körperlichen Ziels präsentiert: „*Man speichelt einen solchen Fang, einen solchen Fremdkörper zuerst mit sehr viel Rede ein. [...]. Es häufen sich die Ansichtssachen in einer solchen ersten Stunde.*“ (PP 27) – dadurch sind alle drei Linien dieser reflektierenden Kurzerzählung, d. h. das Erotisierende, das Soziale bzw. das Sozialkritische und die Sprache, verbunden.

In Strauß Kurzprosa kann man aber, wie schon oben erwähnt wurde, auch einige absolut abstrakte, philosophische Reflexionen über die Naturerscheinungen finden, wie es im ersten Teil der zweiteiligen „Island-Serie“ auf den Seiten 29f. der Fall ist. Aus der anfänglichen Skizze einer öden Landschaft auf Island geht unserer Meinung nach eine sehr interessante, philosophierende Reflexion hervor, die die Naturerscheinungen, hier das Meer und die Erde, und ihr gegenseitiges Verhältnis aus einem stark unkonventionellen, philosophischen Blickwinkel behandelt:

„*Aufs Meer blicken heißt immer etwas erwarten; [...] Schiff oder Treibgut, Kadaver, Nymphe oder Seeungeheuer – das Meer bringt es an den Tag. Es ist das Element, das gar nicht zuhören kann. Es ist das Sprechende alleine, [...] ohne Ohr für Erde. [...] Die Erde liegt [...] dem Wasser zugewandt. Das Fragezeichen*

hat den Umriß eines Ohrs. Das Ohr empfängt nur, wie der Schoß. Alle Formen sind geschlechtlich, spitz und rund, bis sie sich geistig ganz verflüchtigen: so dringt die Antwort männlich in den Frageschoß.“ (PP 30).

Diese Reflexion kann uns an die antike und mittelalterliche Naturphilosophie erinnern, die ebenfalls mit dem Begriff „das Element“ operiert. Der Naturphilosophie nach gibt es insgesamt, wie bekannt, vier Elemente (Urstoffe): Wasser, Erde, Feuer und Luft. Die zwei hier behandelten Elemente ergänzen sich in Strauß' Reflexion gegenseitig: während die Erde, dem Wasser (dem Meer) zugewandt, dem Autor nach weibliche, empfangende Züge aufweist, erscheint das Meer als das männliche, sprechende Prinzip. Es repräsentiert die in den „*Frageschoß*“ (PP 30) der Erde (der Kontur des Fragezeichens nach eigentlich in das empfangende Ohr) dringende Antwort. Die Antwort dringt in den „*Frageschoß*“ (PP 30), d. h. in das Ohr, wie das Meer in die Erde.

Vom Autor wird also eine Parallele zwischen den körperlichen Linien der natürlichen Formen (hier: dem Ohr) und den künstlich gebildeten Linien der sprachlichen Zeichen (hier: dem Fragezeichen) gebildet und ihr gegenseitiges Verhältnis reflektiert. Dadurch entsteht ein untraditionell abstrahierter Ausdruck des wechselseitigen Verhältnisses von Natur und Sprache.

Das gegenseitige Ergänzen der Naturformen wird in dieser philosophierenden Reflexion auch aus der geschlechtlichen Perspektive, als das reziproke Ergänzen der spitzen und runden Formen, betrachtet.

Daneben ist auch das Phänomen interessant, dass im Rahmen dieser Betrachtung den Naturerscheinungen menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden: „*das Meer [...] ist das Element, das gar nicht zuhören kann. Es ist das Sprechende alleine, ohne Urteil und Verständigung; ungehorsam, ohne Ohr für Erde.*“ (PP 30).

Erwähnenswert kommt uns auch die Tatsache vor, dass diese von uns behandelten Gedanken vom Autor in einer vollkommen komprimierten (aphoristischen) Form, unserer Meinung nach meisterhaft, auf lediglich 13 Zeilen in Worte gefasst sind.

Die Figur des Erzählers kommt in dieser Mischform nur indirekt vor.

Eine (der oben beschriebenen) sehr ähnliche Denkweise, sowie verwandte, auf die Kurzprosasammlung *Paare, Passanten* anspielende Motive, haben wir in Strauß' Buch *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* entdeckt:

„Der Fleck und die Linie.

Er ist alles seelisch Gemeint, nicht konturierbar, in mehrdeutiger Gestalt sich verlaufend.

Sie ist die gebündelte Helle, und ihr Mysterium ist ihr offenes Ende, ihre Unabsehbarkeit. Liebe ist Fleck, Schrift ist Linie. Gesicht ist Fleck, Schritte sind Linie.“ (B 70)

Es erscheinen hier mehrere mit *Paare, Passanten* verwandte Motive: zuerst das Motiv des Flecks und der Linie, die als ein sich gegenseitig ergänzendes Paar auftreten. Außerdem

ist auf das Motiv der Linie / des Umrisses (vgl. PP 30) auch in *Paare, Passanten* die Aufmerksamkeit des Autors gerichtet. Daneben kommt die Erwähnung des Motivs der Liebe vor, das sich wieder auf den Teil *Paare* sowie auf das ganze Buch *Paare, Passanten* bezieht. Und darüber hinaus taucht auch das Motiv der Schrift auf, die für den Autor die zentrale Rolle spielt⁴⁸ und im Teil *Schrieb* der Kurzprosasammlung *Paare, Passanten*, aber auch in anderen Teilen des Buches, behandelt wird. Ein weiteres, für Botho Strauß typisches Motiv, stellt das hier erwähnte Motiv des Gesichts dar – in *Paare, Passanten*, z. B. im Teil *Paare* (PP 65ff.), können wir auch eine Reflexion über das menschliche Gesicht, über die Augen und das damit zusammenhängende Mienenspiel finden. Und die Schritte, in *Beginnlosigkeit* mit der Linie verglichen, bilden aus der Perspektive unserer Analyse eine direkte Anspielung auf die Passanten. Das Motiv des Passanten ist in der ganzen Kurzprosasammlung *Paare, Passanten* thematisiert (z. B. wieder PP 65ff.).

Allen diesen angeführten Motiven ist gemeinsam, dass sie sich in *Beginnlosigkeit* auf die einfachsten Grundformen philosophisch beziehen, deren vertretende Denkhilfen in diesem Kurzprosastück der Fleck und die Linie und deren reziprokes Verhältnis prägnant darstellen. Im angeführten Kurzprosastück aus *Beginnlosigkeit* geht es also um eine totale Abstraktion und um ein interessantes, unkonventionelles „In-Beziehung-Setzen“ der schon in *Paare, Passanten* vorkommenden Motive.

In der oben beschriebenen philosophischen Reflexion (PP 29f.) sind es die zwei Grundformen: das Meer (/ die Antwort / männliches Prinzip) und die Erde (/ die Frage / (das mit dem Fragezeichen assoziierte Ohr) / weibliches Prinzip), auf deren gegenseitiges Verhältnis die harmonisierende Dynamik der Welt vom scharfsinnigen Autor abstrakt reduziert ist.

2.2. Verkehrsfluß

Schon die Bezeichnung des zweiten Teiles des Kurzprosaabandes *Paare, Passanten, Verkehrsfluß*, deutet uns die in diesem Teil häufig vertretenen Motive und deren (wahrscheinlich vom Autor beabsichtigte) potenzielle Mehrdeutigkeit an.

Erstens ruft bei uns die Bezeichnung „der Verkehr“ die Konnotation der Bewegung von Fahrzeugen (v. a. der Autos) auf dafür vorgesehenen Wegen im (post)modernen Straßenverkehr auf der Autobahn, der Fahrbahn oder an der Kreuzung hervor, der eines der

⁴⁸ „Strauß: ‚[...] Es ist für mich unabänderlich, und das könnte man religiös nennen, eine Buchstabenfrömmigkeit, dass alles, was von mir existiert, nur durch das Buch existiert. Ich akzeptiere nichts außerhalb der Schrift.‘“ (G).

Motive des Teiles *Verkehrsfluß* ist, zweitens entsteht daneben die Konnotation eines gesellschaftlichen Umgangs und eines eventuell damit verbundenen Gedankenaustauschs im Rahmen zwischenmenschlicher Beziehungen, was eines der Leitmotive des ganzen Kurzprosabandes *Paare, Passanten* darstellt, und drittens taucht beim Rezipienten vielleicht auch die Konnotation des Geschlechtsverkehrs auf, der auch als ein Motiv in diesem Buch erscheint und das Wort „Verkehr“ sogar in sich enthält.

Ähnlich ist es auch mit der Bezeichnung „der Fluss“: einerseits entsteht bei uns die Vorstellung eines natürlichen Wasserlaufs, der als ein bedeutendes neues Motiv im Teil *Verkehrsfluß* vorkommt, andererseits erscheint die Vorstellung einer fließenden Bewegung und eines ununterbrochenen Fortgangs, wie z. B. die Konnotation eines fortdauernden Flusses des Verkehrs, somit des in diesem Teil thematisierten postmodernen Verkehrsflusses.

Die Wortverbindung „Verkehrsfluss“ kann ebenfalls die Vorstellung über die auch in diesem Teil thematisierte Vergänglichkeit des zwischenmenschlichen Umgangs oder die Konnotation des Geschlechtsverkehrs in der sog. „gottverdammten Fick- und Ex-Gesellschaft“ (PP 22) hervorrufen, also die Vorstellungen im Sinne des griechischen *pantarrhei*,⁴⁹ „alles fließt“.

Im Teil *Verkehrsfluß* können wir einerseits dieselben Motive finden, die auch in *Paare* vorkommen, andererseits tauchen neue Motive auf. Daneben erscheint noch als eine potenzielle dritte Kategorie eine Mischung der sich wiederholenden Motive mit den neuen. Obwohl die sich wiederholenden Motive in den von uns analysierten Prosastücken fließend mit den neu vorkommenden Motiven verbunden sind, versuchen wir in der folgenden Untersuchung diese zwei Kategorien wenigstens ungefähr verallgemeinernd zu unterscheiden. Die potenzielle dritte Kategorie behandeln wir dabei im Rahmen der zwei oben genannten.

Zu den sich wiederholenden Motiven gehören die Motive des Paares und des Passanten, die die fließende Grenze zwischen dem Vertrauten und dem Fremden (vgl. PP 75), d. h. die Paar-Passanten-, sowie auch umgekehrt die Passanten-Paar-Übergangsphase abbilden und dadurch die (postmoderne?) Vergänglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen thematisieren. Die Entfremdung eines Paares zu voneinander unabhängigen Passanten in einer „*Passantenschar*“ (PP 75) wird vom Erzähler immer wieder negativ wahrgenommen und ruft bei ihm eine gesellschaftskritische Reflexion über die Umgangsformen hervor, in der einmal indirekte, ein andermal direkte Kritik der ganzen „zivilisierten“, v. a. der deutschen, postmodernen Gesellschaft oft versteckt ist.

⁴⁹ „[...] es gibt kein bleibendes Sein (Heraklit [...] zugeschriebener Grundsatz, nach dem das Sein als ewiges Werden, ewige Bewegung gedacht wird)“. Duden - Das Fremdwörterbuch. 7. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

Die gesellschafts- und zeitkritischen Einstellungen des Autors beziehen sich im Teil *Verkehrsfluß* in einigen Fällen neu auch auf die Politik, v. a. auf das von Strauß kritisch wahrgenommene Regierungssystem der Demokratie, was von der Öffentlichkeit immer wieder als ein wirklich stark kontroverses Thema gewertet wird. Vielleicht eben dafür wird Strauß auch am meisten kritisiert. Eine entscheidende Rolle spielt dabei aber immer der Kontext:

„Diese Gegenwartsfreaks [...] [mit] ihren alles durchschauenden, nichts erblickenden Organen [...] messen alles an ihrem eigenen herunterdemokratisierten, formlosen Gesellschaftsbewußtsein. Dabei spürt man zugleich, wie wenig noch an Kraft, Zorn, Richtung hinter solchen Einwürfen steckt. Nur mehr das tuttlige Kreisen einer längst verkalkten, selbstzufriedenen Kritik.“ (PP 92).

An der demokratischen Gesellschaft wird es im oben angeführten Zitat vom Erzähler kritisiert, dass ihre Individuen desorientiert und schwach überzeugt, dabei aber auch verkalkt und selbstzufrieden kritisch seien – kommt aber die verkalkte, selbstzufriedene Kritik nicht auch im Ton des Erzählers im Rahmen der Kurzprosa des Autors vor? Strauß' gesellschaftskritische Reflexion über die politischen Prinzipien lässt sich vielleicht mit der folgenden Äußerung der beobachtenden Ich-Erzählerfigur zusammenfassen: *„Das Falsche ist gleich gut verteilt. So wie man auch weder für diese noch für irgendeine andere Staatsform ist.“* (PP 94). In seinem berühmten Essay *Anschwellender Bocksgesang* zwölf Jahre später nach der Veröffentlichung des Bandes *Paare, Passanten* äußert sich der Autor zur Problematik der Demokratie vielleicht sogar versöhnlicher, als in *Paare, Passanten*. Wir können auch bemerken, dass dieses Zitat die im oben angeführten Zitat aus der Seite 92 des Bandes *Paare, Passanten* vorkommenden kritischen Äußerungen gewissermaßen zurückwirkend verteidigt:

„Wir sind in die Beständigkeit des sich selbst korrigierenden Systems eingelaufen. Ob das noch Demokratie ist oder schon Demokratismus: ein kybernetisches Modell, ein wissenschaftlicher Diskurs, ein politisch-technischer Selbstüberwachungsverein, bleibe dahingestellt. Sicher ist, dieses Gebilde braucht immer wieder wie ein physischer Organismus den inneren und äußeren Druck von Gefahren, Risiken, sogar eine Periode von ernsthafter Schwächung, um seine Kräfte neu zu sammeln, die dazu tendieren, sich an tausenderlei Sekundäres zu verlieren. Es ist bislang konkurrenzlos, weder Totalitarismus noch Theokratie brächten etwas Besseres zum Wohl der größtmöglichen Zahl zustande als dieses System der abgezweckten Freiheiten.“ (AB).

Erleben also die desorientierten und schwach überzeugten, verkalkten und selbstzufrieden kritischen postmodernen Individuen lediglich eine Periode der ernsthaften Schwächung, bevor sie neue Kräfte sammeln?

Im Rahmen von Strauß' zeitkritischen Haltungen erscheint manchmal auch eine Widerspiegelung der deutschen Realien und der Geschichte, z. B. der Studentenbewegung der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts. Dabei äußert der Beobachter ständig das Bestreben, während der Schilderung auf jeden Fall distanziert zu bleiben, und in den meisten Texten gelingt es ihm tatsächlich. Am liebsten erscheint er in einer objektivierenden,

verallgemeinernden Man-, bzw. Wir-Form. Man muss aber trotzdem beachten, dass der Ton des Erzählers, wie auch immer er objektivierend sein mag, beim besten Willen des Autors keinesfalls tatsächlich objektiv werden, sondern lediglich stark subjektiv bleiben kann.

Ein sich wiederholendes Motiv ist auch eine allgemeine Kritik seitens des Erzählers an einigen charakteristischen, v. a. massenhaft verbreiteten, Phänomenen der Lebensweise und des Verhaltens eines postmodernen Menschen, d. h. v. a. an der Verherrlichung des Konsums. Dabei wird der in der Konsumgesellschaft existierende postmoderne Mensch vom Erzähler oft typisiert geschildert: Strauß' Auffassung nach schleppt er sich „mit einer dicken Einkaufstasche über den leeren Kirchplatz“ (PP 90), wobei ein solcher Schauplatz der Handlung bestimmt nicht zufälligerweise, sondern vom Erzähler planmäßig gewählt ist und als eine indirekte Anspielung auf das in der (post)modernen Gesellschaft immer mehr fehlende Transzendente und Theologische (vgl. G) fungiert. Im Kontrast dazu erscheint Überforderung des (post)modernen Menschen durch den Druck des Konsums („die Waren (in der Tasche), die sie nicht halten kann“, PP 91), sowie durch den Druck, der aufgrund eines Verlangens nach noch mehreren Waren entsteht („die Waren, die sie nicht erhalten kann“, PP 91). Damit hängt auch der Missbrauch der Sprache (v. a. durch die Werbung: „eine Unzahl von Waren-Namen“, PP 91) zusammen, sodass die Sprache wieder nur noch „als lächerliches Requisit“ (G) und nicht mehr als ein Kommunikationsmittel fungieren kann.

Im Teil *Verkehrsfluß*, sowie in fast allen Prosastücken des Bandes *Paare, Passanten*, entdecken wir beinahe einen Dogmatismus der Aussagen des Erzählers, die oft starr und unkritisch an seinen dargestellten Anschauungen festhalten und den Anspruch auf eine absolute Gültigkeit erheben. Der aphoristische Anspruch von Strauß' Prosastücken auf Allgemeingültigkeit kann daher manchmal ganz apodiktisch wirken, dagegen tauchen auch Selbstironie und Paradoxon als charakteristische Zeichen des Aphorismus auf. Der dogmatische Ton der Aussagen des Erzählers kommt hier keinesfalls als Zeichen der Postmoderne, sondern als ein spezifisches Merkmal der gesellschaftskritischen Kurzprosa von Botho Strauß vor.

Daneben sind in diesem Teil wieder Verwandlungen der menschlichen Emotionen, häufig mittels geschilderter Gefühle der Ich-Erzählerfigur, vorgeführt. Auch dadurch kommt unserer Meinung nach das im ganzen Buch thematisierte Unterschwellige zu Wort, denn die dargestellten Gefühle (der Ich-Erzählerfigur) weisen oft eine starke Labilität auf – vgl. z. B. PP 77ff.:

„Ich will Ihnen gestehen, daß mich trotz oder in meiner höchsten Empörung für einen Augenblick die Kälte anpackte und ich auf meiner Straßenseite aufhörte sie zu begehren. Zum ersten Mal empfand ich, wie es

ist, sie nicht zu lieben. [...] Meine Freundin ... meine Frau [...]. Ihr ganzer Sturz in meinen Augen ist ihr unbewußt.“ (PP 78f.).

Was das Frauenbild betrifft, scheint es im Teil *Verkehrsfluß* vielleicht ein bisschen kontroverser zu sein als in *Paare*. Einerseits wird hier das Frauenbild sexueller wahrgenommen, andererseits auch kritischer – vielleicht das Beste, was in diesem Teil der Erzähler über eine Frauenfigur sagen kann,⁵⁰ ist, dass sie mit ihrem Mann gleich gestimmt sei: „*Der Mann [...]. Neben ihm seine Frau, gleichgestimmt und auf denselben Fleck der Entsinnung ihren Blick gerichtet.*“ (PP 80). Außerdem beobachtet der Ich-Erzähler das Frauenbild nicht als ein Gentleman, sondern kritisch und er schildert (infolge der so stilisierten äußeren Umstände) distanziert unverhohlen seine Eindrücke, z. B.:

„[...] *ich stehe auf der anderen Seite und drüben – am jenseitigen Ufer, [...] – hat ihr jemand etwas angetan, wenn auch nicht sie verletzt, so doch hingeschmissen in den Dreck. Sie fiel vor meinen Augen raus aus ihrer stillen und legeren Haltung [...]. Sie lag grotesk am Rinnstein, eine zerschmetterte Statue aus Marmor oder Ton zeigt durch tausend Scherben noch mehr Appeal und Würdereste als so ein hingeschmissener geliebter Mensch in seiner völligen Entgeisterung und Körperblödigkeit. Ich will Ihnen gestehen, daß mich trotz oder in meiner höchsten Empörung für einen Augenblick die Kälte anpackte und ich auf meiner Straßenseite aufhörte sie zu begehren. Zum ersten Mal empfand ich, wie es ist, sie nicht zu lieben.*“ (PP 78).

Eines der (im Rahmen des ganzen Bandes) radikalsten Frauenbilder haben wir in der Mischform einer beschreibenden Momentaufnahme mit der Reflexion gefunden. Der Röntgenblick des Wir-Erzählers entblößt zuerst die physischen Details der Gestalt einer Mädchenfigur, um sie dann mittels besonders saftiger Metaphern umfassend kritisieren zu können.

Über die skizzierte Mädchenfigur können wir anhand dieser typisierenden Schilderung überraschenderweise nichts anderes feststellen, als lediglich das Aussehen des Unterkörpers „*jenes Modells*“⁵¹ (PP 86), auf den die ganze Aufmerksamkeit des Erzählers schlaglichtartig gerichtet ist: „*Ein Mädchen in weißer Leinenhose, die weit und pumpig an den Beinen ist, eng und durchschimmernd aber um die Hüfte, so daß die hervortretenden Borten des Slips und der Schatten des Geschlechts wohl zum Dessin gehören*“ (PP 86).

Den Vorwand für die kritische Schilderung des Frauenbildes bildet die absente gesellschaftliche Interaktion der Frauenfigur mit der männlichen Erzählerfigur. Da die beobachtende Erzählerfigur wahrscheinlich am Mangel der (von ihr erwarteten?) erwiderten

⁵⁰ Außer der Beschreibung des Musters eines Rockes („*Ein Mädchen über die Straße gehend in einem Rock mit karmesinroten Baumringmuster auf cremefarbenes Leinen gedruckt.*“ (PP 80)) oder typisierenden physischen Details.

⁵¹ Dazu vgl. die höchstwahrscheinlich absichtliche Mehrdeutigkeit des vom Autor gewählten und akzentuierten Wortes „das Modell“. Die Konnotation des Wortes ist in diesem Kontext anhand der wertenden Äußerung des Erzählers eindeutig negativ, dennoch bleiben dabei immer noch mehrere Bedeutungen im Spiel. Meint der Erzähler mit seiner Wortwahl das Modell als einen Gegenstand im Sinne einer Vorlage für die serienweise Herstellung, den Typ der Ausführung eines Fabrikats, ein schematisch veranschaulichendes und vereinfachendes, typisierendes Objekt oder verhüllend sogar eine Hostess? Vgl. *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

Beachtung seitens der sexuell wahrgenommenen Mädchenfigur leidet („[k]ein Blick, kein Gruß, kein Zögern, nur [...] *der eilige Aufstieg* [die Kellertreppe herauf]“, PP 86), erhebt sie der Mädchenfigur gegenüber eine wirklich radikale und in Bezug auf Strauß' Texte ziemlich umfangreiche typisierende Kritik:

„*der eilige Aufstieg eines ebenso biestigen wie duldsamen, eines so geschäftigen wie gleichgültigen, so unberührbaren wie verbrauchsintensiven Narzißmus; dies mit fleischlichem Schmuck versehene Trainingsgerät, dies verkörperte Desinteresse, diese Wiederaufbereitungsanlage einer sterilen Anmut, dies Markenerzeugnis aus unseren Jahrzehnten der Verwöhnung, dieser schicke, allgegenwärtige Typ der sportlich Teilnahmslosen*“ (PP 86).

Unserer Meinung nach handelt es sich bei Botho Strauß oft um eine absichtliche Übertreibung der Kritik seitens der Erzählerfigur, wobei sich in deren radikal extremistischen Einstellungen mehr oder weniger auch Strauß' Sinn für Humor widerspiegelt. Die extreme Radikalität solcher Metaphern des Frauenbilds wie „*dies mit fleischlichem Schmuck versehene Trainingsgerät, dies verkörperte Desinteresse, diese Wiederaufbereitungsanlage einer sterilen Anmut, dies Markenerzeugnis aus unseren Jahrzehnten der Verwöhnung, dieser schicke, allgegenwärtige Typ der sportlich Teilnahmslosen*“ (PP 86) kann den Leser dem Stil nach u. a. an einige bei Thomas Bernhard vorkommende radikale Formulierungen erinnern, die schließlich ebenfalls humorvoll wirken.

Solche exaltiert radikale Stellungnahmen des Erzählers betreffen dabei nicht nur das Frauenbild, sondern der Erzähler dieses zeit- und gesellschaftskritischen Prosastücks kritisiert mittels seiner ironischen Formulierungen indirekt auch die Phänomene der Lebensweise eines postmodernen Menschen im Allgemeinen. Dazu gehören: das Fitting⁵² (vgl. PP 86), das „*verkörperte Desinteresse*“ (PP 86), das „*Markenerzeugnis aus unseren Jahrzehnten der Verwöhnung*“ (PP 86) und im Rahmen der gesellschaftskritischen Typisierung des Frauenbildes auch der „*schicke, allgegenwärtige Typ der sportlich Teilnahmslosen*“ (PP 86), die „*so kläglich angepaßt und ins Leere gesittet ist*“ (PP 86), d. h. Orientierung der Gesellschaft bloß auf den Konsum, auf das äußere Aussehen und das äußere Leben, die durch kein Innenleben, sondern lediglich durch die innere Leere eines (post)modernen Menschen begleitet wird. Dadurch übt der Erzähler zugleich eine scharfe Kritik an der Gesellschaft „*unsere[r] Jahrzehnte[...]*“ (PP 86).

Mit dem Frauenbild reflektiert der Erzähler zugleich auch das Sexuelle, und zwar aus der männlichen Perspektive – seiner radikal kritischen skizzenhaften Schilderung einer

⁵² Vgl. die Bedeutung des Wortes „Fitting“ – in welchem Sinne ist dieses Wort im Rahmen des Prosastücks verwendet? Geht es lediglich um eine Abkürzung des Wortes „Fitnessstraining“ oder handelt es sich um eine Ableitung vom Wort „fitten“ und daher um eine indirekte gesellschaftskritische Anspielung des Erzählers auf Anpassung der Menschen an die massenhafte Lebensweise der postmodernen Gesellschaft? Oder ist das verwendete Wort vom Autor doppeldeutig gemeint? Vgl. *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

postmodernen Frau folgt das Vorbringen einer (rhetorischen?) Frage an den Leser, ob „*das die Frau [ist], die wir angeblich zum Objekt unserer Gelüste erniedrigen wollen*“ (PP 86), wobei das Personalpronomen „wir“ wahrscheinlich die Angehörigkeit der Erzählerfigur zu einer latenten Männer-Gruppe signalisiert und das Adverb „angeblich“ einerseits Distanz des Erzählers zu dieser Aussage und andererseits vielleicht eine Anspielung des Erzählers auf die Psychoanalyse bzw. auf Vorurteile der Gesellschaft über das Psychologische bilden kann. Darauf antwortet der Erzähler sich selbst in der folgenden knappen Reflexion phantasievoll und überraschenderweise leidenschaftlich, was auch die (assoziative?) Reihung der Synonyme bezeugt. Der Ausgang seiner Reflexion befindet sich schließlich in einer paradoxen Frage:

„[j]a, wenn Sex töten könnte! Wenn er zumindest verwirren, verschandeln, entstellen, unbrauchbar machen könnte, was so kläglich angepaßt und ins Leere gesittet ist, und wenn er das trainierte Herz zum Auslaufen brächte... Aber bleibe nicht jeder Körperhandel mit ihr unausweichlich ein Akt der Selbstertüchtigung eben jenes Modells, das man töten wollte?“ (PP 86).

Anhand des Zitats können wir bemerken, dass die Reflexion sowie die ganze Kurzerzählung eindeutig misogynen Töne aufweisen. Es lässt sich allerdings nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob die hier auftauchenden radikalen Ansichten wirklich die des Autors sind, oder ob es sich um die ins Radikale stilisierten und daher absichtlich provozierenden Stellungnahmen der Erzählerfigur handelt.

Außerdem finden wir im Teil *Verkehrsfluß* auch Reflexionen über das vom Erzähler stark akzentuierte Motiv des menschlichen Gesichts (z. B. „*Hat man nicht schon in hunderttausend Gesichter geblickt?*“, PP 80f.), das uns motivisch bereits an den Teil *Paare* (z. B. „*Das Vermissen beginnt, wenn du der Menge entgegen gehst, entgegen den Passanten, den fremden Gesichtern, und gewahrst, wieviele unlesbar und abgerieben und leicht zu verwechseln sind.*“, PP 65) erinnern kann. Dabei ist vom Beobachter ein besonderer Akzent auf das Mienenspiel und auf die Gesten gelegt, die er detailliert beschreibt. Anhand des Geschilderten induziert dann der Erzähler, oft typisierend, die Verwandlungen menschlicher Emotionen und gegenseitiger zwischenmenschlicher Beziehungen, wobei er aber zugleich auch die Unzulänglichkeit der Gesten („*Meine Freundin . . . meine Frau sieht mich über den Verkehr hinüber an und schüttelt nur den Kopf. Jawohl: sie schüttelt lediglich den Kopf nach alledem! Und nicht einmal so, als sei sie fassungslos, nein, nur solch ein kurzes, kleines Schütteln, [...]. Eine völlig unzulängliche Geste [...].*“, PP 78), sowie der Ausdrucksmittel im Allgemeinen kritisiert, wodurch wiederum sowohl die von Botho Strauß häufig thematisierte Möglichkeit der menschlichen Kommunikation in der (post)modernen Gesellschaft, als auch die noch viel häufiger behandelte, durch die (post)moderne Lebensweise verursachte

Unmöglichkeit der Kommunikation und der adäquaten Äußerung der menschlichen Emotionen und Beziehungen im Allgemeinen dargestellt werden.

Manchmal aber bevorzugt der Erzähler vor der Schilderung der Verwandlungen der Emotionen und gegenseitiger zwischenmenschlicher Beziehungen anhand der Beschreibung des Mienenspiels eher das Hervorrufen eines ängstlichen Eindrucks beim Leser, im unten angeführten Zitat durch das (scheinbar unabsichtlich) absente Mienenspiel der vom Erzähler so stilisierten Figuren verursacht:

„Die Gesichter der drei Männer, [...], bleiben bei dem ganzen Vorfall sonderbar still und gefasst, nicht der geringste Anflug von Erregung oder Verärgerung zeigt sich darauf. Undurchdringlich ernst und alt-traurig sehen sie aus und allesamt scheint sie etwas so Schweres zu beschäftigen, daß nicht einmal der Schreck sie von ihren Gedanken hat ablenken können.“ (PP 83).

Im Rahmen der menschlichen Kommunikation reflektiert der Erzähler außer dem Mienenspiel und den Gesten auch die Sprache, ihre Möglichkeiten und Bedeutung, die er dem Leser z. B. am Gebrauch der Redensarten vorführt:

„Diese Redensarten sind Altertümer der Umgangssprache [...]. Mit der entfallenen Redensart fühlen wir uns plötzlich abgeschnitten vom Überlieferungsstrom der volkstümlichen Sprache; von dem, was Brauchtum und Gemeingut ist und nicht ein eigenes, individuelles Stilerzeugnis. ‚Wie sagt man?‘ so fragen wir eingangs oft, wenn wir eine Redensart anführen wollen und setzen uns zu dieser gewissermaßen in eine ironische Distanz, setzen die Anführungszeichen der kollektiven Erinnerung. Der Spruch ist uns selber nicht mehr geläufig, wir haben ihn lange nicht gehört, er gehört uns nicht mehr. Sehr viel sicherer sitzen heute oft die markigen Sprüche der TV-Werbung.“ (PP 87).

Wir können bemerken, dass der Wir-Erzähler im oben angeführten Zitat außer der Wichtigkeit der Floskeln im Vergleich mit der Bedeutung von einzelnen Wörtern auch einige charakteristische Züge der Philosophie des Autors ertönen lässt.

Zu Strauß' philosophischen Grundbegriffen gehören Hervorhebung der kollektiven Erinnerung sowie der Überlieferung und die damit zusammenhängende unermüdliche scharfe Kritik an deren derzeitiger Absenz. Zu weiteren Charakteristika von Strauß' Philosophie (und nicht nur im Bereich der Sprache) reiht sich die Akzentuierung des Brauchtums, des Gemeinguts und der Altertümer aller Art. Im Bereich der Sprache hebt der Wir-Erzähler die Bedeutung eines Spruchs hervor, wobei er zugleich auch dessen allmähliches Nachlassen kritisiert. Dagegen treten die Sprüche aus den (den (post)modernen Menschen vom Leiden des Denkens „erlösenden“) Massenmedien, v. a. aus der TV-Werbung auf, was der Erzähler skeptisch konstatiert.

In der reflexiven tagebuchartigen Aufzeichnung, die der Kurzerzählung und der anschließenden knappen Reflexion im Rahmen der analysierten Mischform folgt, wechselt die Erzählperspektive vom Wir- zum Ich-Erzähler, dazu noch sind einige Tatsachen⁵³ beifügt, die

⁵³ „Die Gärtner-Lehrlinge, mit denen ich eine Zeitlang arbeitete [...].“ (PP 87f.).

nachweisbar mit Strauß' Biografie korrespondieren – trotzdem bleibt es aber fraglich, inwieweit es sich tatsächlich um Schilderung authentischer Erlebnisse des Autors handelt.⁵⁴

Auf das Motiv der Möglichkeiten und der Bedeutung der Sprache bezieht sich auch die sprachliche Reflexion über die Kürzel, Interjektionen und Partikeln, wobei der Erzähler die Bedeutung der menschlichen Rede relativiert und anhand einer Reduktion solcher Wörter auf das Psychologische die Meinung vertritt, dass eben Wörter wie Kürzel, Interjektionen und Partikeln als Ausdruck des Unbewussten fungieren und dem Rezipienten das Wesentlichste über den Sprecher, also die Informationen über sein Unbewusstes, verraten können: „*Die Interjektionen sind die unwillkürlichen Hupfer des Gemüts in den Mund, und wer weiß, am Ende ist vielleicht alle menschliche Rede nichts als eine solche Interjektion, ein Dazwischenwurf, ein Empfindungswort gewesen auf das unendliche Gemurmel der Natur.*“ (PP 90). In der kulturkritischen Reflexion appelliert der Erzähler auch an die kollektive Erinnerung und an das gemeinsame Kulturerbe (der „westlichen“ Gemeinschaft) anhand der Filme – z. B. dadurch, dass er den Film *Psycho* als Beispiel für die Partikelbenutzung (vgl. PP 89) anführt.

Wie im ersten Teil, so auch im zweiten Teil des Kurzprosabandes *Paare, Passanten* schildert der Autor oft seltsame, ungewöhnliche Randsituationen, in die seine Prosastücke immer wieder gesteuert werden, wodurch er eventuelle konventionelle, von Vorurteilen belastete Vorstellungen des Lesers indirekt zerbrechen kann.

Zu den neu vorkommenden Motiven gehört v. a. das Leitmotiv dieses Teiles – der Verkehr und damit zusammenhängende Erscheinungen wie Auto und Fahrbahn. Im Rahmen des Straßenverkehrs kommt es zur scheinbar zufälligen, oft indirekten sozialen Interaktion des Autofahrers mit dem Fußgänger (Passanten), wodurch die für beide Teile, *Paare* sowie *Verkehrsfluß*, typischen Motive verknüpft sind. Die Beziehung dieser zwei Figuren zueinander ist jedoch oft lediglich von der Beobachterfigur gebildet. Manchmal kommt es auch zur Interaktion der beobachtenden Erzählerfigur mit den geschilderten Figuren, wie z. B.: „*Ich sah aus dem Auto in einer Passantenschar, die die Kreuzung überquerte, die geliebte N., [...] sah sie über die Fahrbahn schreiten [...]. [...]. Im halben Profil flüchtig erblickt, indem sie dahinging und ich vorbeifuhr.*“ (PP 75). Wie wir anhand des Zitats bemerken können, überlappt sich hier die Rolle der Ich-Erzählerfigur zugleich mit der der Autofahrerfigur – sogar die meistens lediglich die Geschehnisse distanziert beobachtende und aufzeichnende zentrale Erzählerfigur nimmt daher in einigen Prosastücken am geschilderten Geschehen, meist aber unabsichtlich, teil.

⁵⁴ Dazu vgl. das unten stehende Zitat des Autors aus dem Gespräch mit Volker Hage.

Außerdem ist die Ich-Erzählerfigur im oben angeführten Zitat, scheinbar nicht freiwillig, von der beschriebenen Passantenschar auf der Fahrbahn durch eine höhere Instanz, hier das Auto, getrennt. Diese Stilisierung der Situation weist auf ein nächstes Motiv des Teiles *Verkehrsfluß* indirekt hin: auf die gegenseitige Entfremdung der Menschen durch den (und im) Straßenverkehr. Dagegen erscheint ein überraschend vertrautes Verhältnis des Autofahrers, bzw. Autopflegers, zu seinem Auto, das vom Erzähler ironisch geschildert ist:

„Die fetten Autopfleger sonntags am Straßenrand beugen sich tief in den Motor, hocken an der Tür für einen Lackschaden nieder, und die Jeans mitsamt der Unterhose rutschen ihnen tief über die Afterhaare hinunter. Was soll [...] auf der Straße sonst Hose, Hemd und Scham, wenn vor dem Auto, dem Geliebten, man so ungeniert und gern den Arsch entblößt?“ (PP 79).

In diesem Zitat ist die Bedeutung des Autos für den Menschen thematisiert, die auch durch die Wortwahl vom Erzähler direkt ausgedrückt ist: die im Zitat vorkommenden Ausdrücke (Autopfleger, Auto, Straße, Straßenrand) tauchen zugleich als Motive (Autopfleger vs. sein Auto, Straße / Straßenrand) des ganzen Teiles *Verkehrsfluß* auf. Dabei vermittelt der Erzähler schon durch seine Wortwahl (z. B. die „*fetten Autopfleger*“, PP 79) indirekt ebenfalls ein schon in *Paare* vorkommendes Thema: die Lebensweise eines modernen Menschen – dieses Mal jedoch durch das neue Motiv des Mensch-Auto-Verhältnisses dargestellt.

Daneben werden verschiedene Erscheinungen des immer technokratischer werdenden Lebensstils eines (post)modernen Menschen vom Erzähler zunächst anhand der geschilderten Beobachtung eines Moments inmitten einer alltäglichen Situation sensibilisiert und dann während der Reflexion einer harten Kritik unterzogen. Aufgrund der zeit- und sozialkritischen Schilderung verschiedener (fiktiver?) Situationen führt der Erzähler immer wieder vor, wie die Gesellschaft und ihr System (in diesem Teil v. a. die Regeln des Straßenverkehrs im Rahmen des Verkehrsflusses) die (in einer anonymen Passantenschar (vgl. PP 75) vereinsamten) Individuen beschränken und nicht selten sogar auch unabsichtliche gegenseitige Trennung eines Paares verursachen:

„[...] diese breite Verkehrsader am Südausgang unserer Stadt. Dort stand sie, die Geliebte, auf der einen Straßenseite, ich auf der anderen. Sie hatte die Absicht, zu mir herüberzukommen, zwischen uns floß der Verkehr, der nicht abreißen wollte. [...]. So stand sie drüben und wartete auf eine Lücke im Verkehr [...].“ (PP 77).

Neben dem sich wiederholenden Motiv eines Paares erscheint im Zitat ein neu vorkommendes Motiv des Straßenverkehrs – im Teil *Verkehrsfluß* findet man eine Mischung der sich wiederholenden Motive (das (Ehe)Paar, die Fußgänger / Passanten) mit den neu auftauchenden Motiven (der Verkehr, der Verkehrsfluß) in der gegenseitigen Interaktion. Die charakteristischen Motive der einzelnen Teile sind also in *Verkehrsfluß*, sowie im ganzen

Band *Paare, Passanten*, sehr oft miteinander verknüpft, was z. B. auch die Momentaufnahme über „[e]in altes Ehepaar an einer stark befahrenen Straßenkreuzung“ (PP 80) bezeugt.

Wir können auch bemerken, dass in Strauß' Kurzprosa sogar humorvolle Töne auftauchen, die hier vom Erzähler durch rhetorische Mittel wie aphoristische Zuspitzung, Paradoxon oder Ironie hervorgerufen werden. So ist es in der reflexiven, ironischen Bemerkung eines verallgemeinernden „Man-Beobachters“ über das Paradox des menschlichen Verhaltens, deren scherzhafte Pointe in Form einer Frage ausgedrückt ist: „*Was soll [...] auf der Straße sonst Hose, Hemd und Scham, wenn vor dem Auto, dem Geliebten, man so ungeniert und gern den Arsch entblößt?*“ (PP 79).

Einen humorvollen Ton kann man unserer Meinung nach auch im bereits erwähnten Gespräch von Ulrich Greiner mit Botho Strauß entdecken, das der Schriftsteller mit dem folgenden Ausruf eröffnet: „*O Gott, die Schwalben kommen wieder!*“ (G). Auf Greiners verständnislose Frage „*Ja, und?*“ (G) erklärt Botho Strauß seine Stellungnahme folgendermaßen:

„*Sie nisten unterm Dach. Abgesehen davon, dass sie die weiße Wand bekleckern, es macht mich nervös. Es ist ein unglaubliches Geflattere und Gemache, Sie können sich das nicht vorstellen. Ich habe Netze gespannt. Ich konnte es nicht mehr aushalten. Ich dachte, was für ein Idiot bist du, du gehst aufs Land, in die Stille, und die eigentlichen Bewohner dieser Gegend kannst du nicht ertragen.*“ (G).

Wie wir also anhand dieses Zitats bemerken können, tauchen humorvolle Töne, Paradoxa und Ironie, nicht nur beim Erzähler im Rahmen von Strauß' Kurzprosa auf, sondern auch im Rahmen des *ZEIT*-Gesprächs, in den Aussagen des Autors selbst.

Genauso ist es auch mit den zitierten Philosophen: in den Teilen *Paare* und *Verkehrsfluß* werden wiederholt, direkt sowie indirekt, verschiedene Philosophen erwähnt, unter denen der Name Martin Heideggers dominiert. In den Kurzprosastücken des ganzen Bandes *Paare, Passanten*, v. a. in den folgenden Teilen des Buches, werden dann vom Erzähler Heideggers Termini zitiert und reflektiert – aber auch im bereits mehrmals erwähnten *ZEIT*-Gespräch spiegelt sich in den Äußerungen von Botho Strauß der erhebliche Einfluss Martin Heideggers auf den Autor wider, was u. a. eine durch folgende Worte eingeleitete Aussage: „*Ich verstehe es eher heideggerisch [...].*“ (G) bezeugt.

Trotzdem kann man nicht behaupten, dass die (Ich-)Erzählerfigur der Prosastücke zugleich mit dem Autor identisch ist – und falls es auch in einigen Fällen so wäre, ist es aufgrund des Charakters der untersuchten Texte überhaupt nicht von Bedeutung. Dazu vgl. unten.

2.2.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive

Wie wir schon oben erwähnt haben, erscheinen in *Verkehrsfluß* teilweise gleiche Motive, wie im Teil *Paare*, diese sind obendrein manchmal mild variiert. Es ist z. B. das Motiv eines Passanten, das in der Mischform einer zeit- und gesellschaftskritischen Reflexion und der Kurzerzählung bzw. Momentaufnahme mit dem Charakter einer persönlichen, tagebuchartigen Aufzeichnung auf den Seiten PP 75f. vorkommt. Die Figuren, die hier auftreten, sind drei befreundete Männer – dieses Mal ist die geschilderte zwischenmenschliche Beziehung nicht sexuell motiviert. Die erzählte Geschichte spielt sich zuerst in einem Restaurant ab (es kommt wieder das Motiv eines Restaurants vor – dazu vgl. die oben beschriebenen sog. „Restaurantskizzen“ in *Paare*). Am Anfang der Schilderung steht eine knappe zeitkritische und gesellschaftskritische Reflexion des Erzählers über das Denken im Allgemeinen, über „*die denkenden Gedächtnisse heute*“ (PP 75) und über die damit zusammenhängende Absenz und zugleich Notwendigkeit des Fragens, die vom Erzähler als ein Problem wahrgenommen ist:

„Indessen wird von diesen bedrängten Köpfen so gut wie überhaupt keine Frage mehr gestellt; mit panischer Gewandtheit meiden sie die Schutzlosigkeit, in die sich der fragende Mensch begibt. Dies trifft auch auf H. zu, der obendrein das Heidegger-Wort, daß nämlich das Fragen die Frömmigkeit des Denkens sei, ohne weiteres in seinen Meinungsgeruß⁵⁵ mit einfließen [sic] läßt.“ (PP 75f.).

Zu diesem gesellschaftlichen Phänomen, das auch bei „H.“ (PP 75), dem Freund der Erzählerfigur, „diagnostiziert“ ist, nimmt der sich selbst als überlegen stilisierende Erzähler eine zeit- und gesellschaftskritische Stellung ein: auch diejenigen, die den Mangel am Fragen (kritisch) konstatieren, pflegen heutzutage kein Fragen, bzw. auch Denken, sondern wiederholen lediglich die zu diesem Thema einst aufgestellten Postulate, wodurch sie bezeugen, dass sie sich dem kritisierten Phänomen selbst zuordnen müssten.

Die zeit- und gesellschaftskritische Reflexion, in die die Geschichte dann zugleich auch locker eingerahmt ist (wobei es in anderen Fällen meistens umgekehrt ist, d. h. in den meisten Prosastücken ist eine Reflexion in eine Geschichte eingerahmt), fungiert also dieses Mal ausnahmsweise als eine Einleitung zur folgenden Kurzerzählung bzw. Momentaufnahme. Vom Wir-Erzähler wird darin die unscharfe Grenze zwischen dem Vertrauten und dem Fremden (vgl. PP 75), hier zwischen dem Freund und einem „unbekannten“ Passanten, aufgenommen:

„Schließlich herzliche Verabschiedung von H. Er, ein Fußgänger, macht sich mit kleinen Schritten auf den Weg zu weiteren Besorgungen; wir, ein anderer Freund und ich, steigen in mein Auto. Kurz darauf treffen

⁵⁵ Vgl. auch die Mehrdeutigkeit des Wortes „der Erguss“, z. B. in: *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

wir ihn wieder, den Fußgänger, wie er bei grüner Ampel die Fahrbahn überquert. Als ich ihn erblicke, fahre ich im Spaß scharf auf ihn zu, bremsen erst knapp vor seinen Beinen und erhebe die Hand zu einem nochmaligen Gruß. Er aber, der mich hinter dem Steuer nicht wiedererkennt, droht zurück mit der geballten Faust, wie es der Fußgänger dem dreisten Autofahrer gegenüber zu tun pflegt.“ (PP 76).

Im angeführten Zitat können wir einige Motive, die bereits im Teil *Paare* aufgetaucht sind, entdecken: v. a. ist es das Motiv eines Fußgängers (Passanten), der obendrein die Rolle eines den Erzähler auf der Fahrbahn verkennenden Freundes erfüllt, wodurch eine gesteigerte Sensibilisierung der vom Erzähler geschilderten Situation (eines zufälligen Wiedersehens) erzielt und die Vergänglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen einschließlich der damit zusammenhängenden Entfremdungserfahrung prägnant skizziert wird. Dabei taucht auch das Motiv des schon im Teil *Paare* vorkommenden menschlichen Auges (hier: eines den Ich-Erzähler verkennenden Freundes) auf.

Daneben kommt es auch zur Diskrepanz zwischen den Gesten des Autofahrers und denen des Fußgängers: die von der Erzählerfigur zum Gruß erhobene Hand erscheint im scharfen Kontrast zur geballten Faust des den Ich-Erzähler verkennenden Freundes.

Außerdem haben wir in diesem Kurzprosastück einige neue Motive im Vergleich mit dem Teil *Paare* entdeckt, die alle mit dem Leitmotiv des Straßenverkehrs zusammenhängen: das im Prosastück erscheinende Verkehrsmittel, das Auto, bildet mit seiner „harte[n] Karosserie“ (PP 76) Überlegenheit des darin sitzenden Autofahrers dem verletzbaren Fußgänger gegenüber. (Dieses Überlegenheitsgefühl kann dazu noch durch die Anzahl von gegenübergestellten Personen gesteigert werden: während der Fußgänger nach dem gemeinsamen Treffen vereinsamt fortgeht, steigt der Ich-Erzähler, um seine Überlegenheit noch zu steigern: mit einem Freund, in das Auto ein. Der Ich-Erzähler hat daher eine mehrfache Überlegenheit dem anderen Freund als einem Passanten gegenüber und stilisiert sich auch als ein besserer Beobachter, der den Freund erkannt hat.)

Dazu kommen noch die Motive der Fahrbahn und der dort situierten Ampel vor, wo sich diese Kurzerzählung bzw. eine Momentaufnahme abspielt, und des dreist witzelnden Autofahrers, in den sich der Ich-Erzähler dieses Mal verwandelt hat. Zu den neuen Motiven gehört auch der oben spezifizierte „äußere Rangunterschied“ (PP 76), den der Ich-Erzähler zwischen sich selbst als Autofahrer und dem Fußgänger direkt (und vielleicht etwas selbstgefällig) erwähnt, sowie das Verkennen des Ich-Erzählers durch den Freund, das im Vergleich zum oben festgestellten Rangunterschied beinahe sentimental in der die Momentaufnahme einrahmenden Fortsetzung der gesellschaftskritischen Reflexion geschildert ist:

„Nachdem wir doch eben noch in einem gemeinsamen Höhenflug dahinschaukelten, verkennt er mich hier im Straßenverkehr, blendet ihn allein der äußere Rangunterschied, bin ich für ihn nichts als eine harte Karosserie mit einem rücksichtslosen Chauffeur [(Fiktive) Vorurteile der Fußgängerfigur sind vom Ich-Erzähler

thematisiert.], *der ihn, den schwachen, bloßen Passanten beinahe umgeworfen hätte. Und er schüttelt die Faust gegen mich, sieht mir ins Auge, seinem ergebenen Freund* [Wir finden an dieser Textstelle Sensibilisierung bis pathetisches Sentiment des Ich-Erzählers.], *und sieht durchdringend nur den unbekanntem Autofahrer an. Auch als er weitergeht, kommt ihm im nachhinein nicht der Schatten eines Wiedersehens.* [Sic. Es kommt eine vom Ich-Erzähler stilisierte (kurzschlüssige, von Vorurteilen belastete) Vorwegnahme des Ausgangs der reflektierenden Kurzerzählung als eine vorzeitige Entwirrung (Typisierung) vor.] *Gewiß, es war nur ein lächerlicher Irrtum; und doch ein Hieb der Entfremdung, der gegessen hat.*“ (PP 76).

Anhand der geschilderten Momentaufnahme erscheint da eine einrahmende gesellschaftskritische Reflexion des Ich-Erzählers über den Augenblick (den Dirk Göttsche als Kristallisationspunkt von „zwei zentrale[n] und strukturbildende[n] Themenstellungen der modernen Prosaskizze“ (Göttsche 28), und zwar der (post)modernen Lebenswelt und des Sozialen in der „Massen- und Konsumgesellschaft“ (Göttsche 28), bezeichnet) der unabsichtlichen, unbewussten Entfremdung eines Freundes, die durch dessen Verkennen der Erzählerfigur verursacht war. Es ist eine bemerkenswerte Idee des Autors, die beim Leser vielleicht eine Reflexion darüber hervorrufen könnte, dass die zwischenmenschliche Nähe, deren Gesetzmäßigkeiten im Rahmen dieses Prosastückes thematisiert werden, nur bewusst realisiert werden kann.

Ein weiteres Motiv, das in Strauß' Kurzprosa verhältnismäßig oft vertreten ist, ist das in diesem Teil im Rahmen des Frauenbilds eher neue Motiv der Kindfrau, das darüber hinaus vom Erzähler häufig typisiert, durchaus sexuell dargestellt ist, woraus leicht ein Eindruck der Kontroverse beim Leser entstehen kann.

Das Kindfraumotiv deutet sich eigentlich bereits im vorausgehenden Teil *Paare* an, was z. B. die folgende gesellschaftskritische Momentaufnahme bezeugt:

„Der Mann nimmt einen Kettenschmuck vom Hals des Mädchens zwischen zwei Finger. ‚Eine hübsche Zierde.‘ ‚Eine was?‘ fragt die Halbwüchsige. ‚Es ziert dich‘, sagt der Mann und lächelt, ‚ja es ziert dich. Zieren . . . Früher sagte man: ‚Die Frau ist die Zierde des Mannes‘.‘ Das Mädchen betrachtet ihre Kette und schüttelt ungläubig den Kopf.“ (PP 63f.).

Anhand des angeführten Zitats können wir allerdings zugleich bemerken, dass das Kindfraumotiv im ersten Teil des Bandes nicht so sexuell (obwohl ein bisschen anders kontrovers⁵⁶) dargestellt ist, wie in einigen folgenden Fällen, zu denen auch die unten analysierte, aus der Kurzerzählung, Skizze, Beschreibung und Reflexion bestehende Mischgattung gehört.

Die Absichtlichkeit des sexuellen Kindfraumotivs deutet sich schon durch die Erzähltechnik des Beobachters an, der die Situation, auf die die Kurzerzählung von Anfang an bewusst zustrebt, durch eine raffinierte, lineare Schilderung der Handlung

⁵⁶ Durch die Anspielung im Satz: „Früher sagte man: ‚Die Frau ist die Zierde des Mannes‘.“ (PP 64) kann der Erzähler den Leser vielleicht ganz absichtlich auf eine (ehemalige?) sexistische Denkweise der Gesellschaft aufmerksam machen.

typisierend vorbereitet, sodass das Prosastück den Eindruck eines authentischen Erlebnisses beim Leser erwecken kann. Zunächst skizziert der Beobachter, dieses Mal in der Wir-Form, die Örtlichkeit als einen Schauplatz der kommenden Handlung:

„Kurzes Ereignis am Ufer der Wiesent. Vor uns wird das schmale Gewässer der Fränkischen Schweiz zur einen Hälfte angestaut, zur anderen bildet es Engpaß und Stromschnelle mit geringem Gefälle, läuft in ein kleines dunkles Windungsbecken mit augenblicklicher Vertiefung ein, um dann wieder flach und freundlich in die Gerade zu ziehen.“ (PP 84).

Nach der Beschreibung einer potenziell gefährlichen Stelle sind in diese Ausgangssituation künftige Protagonisten der typisierten Kurzerzählung eingesetzt: *„Drei Kinder fahren in einem Schlauchboot heran, sie nähern sich der Teilung des Fließchens, der Klippe, und achten aber auf den einzigen Menschen am Ufer, der mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Felsrund sitzt.“ (PP 84).* Diese insgesamt vierte Figur der Kurzerzählung, der *„einzig[...] Mensch[...] am Ufer“ (PP 84)*, der, wie sich später zeigt, zugleich als ein gern außen stehen bleibender Beobachter in einem neutralen Erzählstil über die Handlung der Kurzerzählung möglichst distanziert berichtet, lässt sich schließlich doch (ein bisschen indirekt) als niemand Anderes als der Wir-, Er-, bzw. Ich-Erzähler selbst erkennen: *„Der Älteste, ohne einen Fuß auf den Grund zu bekommen, schiebt und stößt den kleineren Bruder und die Schwester zum Ufer, mir zum Retten hin.“ (PP 84).*

Typischerweise für die Kurzprosa von Botho Strauß konzentriert sich der Erzähler wieder auf die Beobachtung und Beschreibung der Verwandlungen des Mienenspiels der Figuren aufgrund einer (rasch) entstandenen (gefährlichen) Situation, wobei er den Akzent auf durch das Mienenspiel geäußerte Emotionen legt: *„[z]ufriedene Gesichter, gutmütig voraus, [...]. Plötzlich bleiben sie hängen; [...]. [...] die Geburt des Entsetzens auf den gebräunten runden Gesichtern“ (PP 84).* Die Beobachtung des Mienenspiels setzt dann sofort nach der Überwindung der Gefahr fort: *„[k]aum steht sie vor mir, genieß ich den süßen Schrecken, den diese kurze Daseinsunterbrechung auf ihrem jungen Gesicht zurückließ“ (PP 85).* Obwohl das in dieser Kurzerzählung vorkommende Motiv des menschlichen Gesichts und dessen Mienenspiels zugleich als eines der typischen Motive des ganzen Bandes *Paare, Passanten* auftritt, ist es für die Kurzprosa des Autors allerdings nicht ganz typisch, dass sich der Erzähler auf das Mienenspiel eben *„der Kinder mit ihren genügsamen und unbewußten Gesichtern“ (PP 85)* konzentriert, wie es in diesem Prosastück zutrifft.

Der Einfügung der Protagonisten in die Kurzerzählung folgt dann das für Botho Strauß typische Motiv der Kindfrau: *„Ein junges Mädchen, das eben noch lächelnd herübergrüßte, geht im Nu, dem Unverhofften nichts entgegensetzend, bis über den Scheitel unter.“ (PP 84)* – die Konzentration des Erzählers ist auf einmal lediglich auf eines der Kinder (auf das Mädchen) gerichtet. Die Figur des Mädchens ist dann vom Ich-Erzähler immer stärker

akzentuiert und phantasievoller wahrgenommen und schließlich als ein für seine Handlung entscheidender Anlass gewertet, der die außerordentliche Teilnahme des Erzählers an der geschilderten Handlung bewirkt – nicht nur, dass sich in dieser Kurzerzählung der (meistens nur distanziert erzählende) Beobachter erkennen lässt, sondern er handelt, und dazu noch hilft:

„Nun erst spring ich vor, bück mich zum Wasser und streck den Kindern den Arm entgegen. Denn der Traum des überheblichen Zuschauens [sonst beim Erzähler oft vertreten] riß, als das Mädchen mit dem Kopf unter Wasser verschwand, und ich griff ein wie der dümmste oder der verdorbenste Mensch hier eingegriffen hätte, bloß handelnd noch. Ich zog das Mädchen über die Böschung und half ihm auf die Beine.“ (PP 84f.).

Dem typisierenden Charakter der Kurzerzählung entspricht ebenfalls, dass die Mädchenfigur für den Beobachter in einem solchen Maße entscheidend ist, dass er eben diese und nicht eines von den anderen zwei Kindern zur Rettung ausgewählt hat: *„[...] der Ältere [hat] [...] den kleineren Bruder und sich selbst glücklich an Land gebracht“ (PP 85).* Während der Rettung entsteht daher in dieser Kurzerzählung für einen flüchtigen Augenblick ein potenziell sexuell motiviertes Paar, das vom überraschenderweise aktiv sich an der Handlung beteiligenden Beobachter und der von ihm geretteten Kindfrau gebildet ist:

„Kaum steht sie vor mir, genieß ich den süßen Schrecken, den diese kurze Daseinsunterbrechung auf ihrem jungen Gesicht zurückließ, seh ich ihre nassen Kleider glitschig am Körper liegen, die Brüste starr wie durch Gefahr entstanden, und es ist, als habe man ein Kind versinken sehen, um einen reifen Mädchenkörper aus dem Wasser zu reißen.“ (PP 85).

Ist eine solche Aktivität des sonst meistens lediglich beobachtenden Erzählers durch sein eigensüchtiges Begehren nach einer weiteren Beobachtungsmöglichkeit bewirkt? Oder geht es seitens des Ich-Erzählers um einen absichtlichen Ausdruck einer rein erotischen (wahrscheinlich einseitigen) Spannung zwischen dem pädophile Neigungen aufweisenden Beobachter und der Kindfrau?

Anhand des oben angeführten Zitats können wir bemerken, dass sich der handelnde Ich-Erzähler bei der nächsten Gelegenheit nach der Rettung der Mädchenfigur wieder in einen distanzierten Beobachter verwandelt, wofür die sofortige Beschreibung der Beobachtungsergebnisse des Gesichts des Mädchens zeugt. Neben der Beobachtung des Gesichts kommt es auch zur fantasievollen, reflexiven Beobachtung der bereits weiblichen Gestalt des Mädchens, was die sexuelle Wahrnehmung der Kindfrau vom Erzähler andeutungsweise bestätigt. Der Ich-Erzähler scheint sich auch dessen bewusst zu sein, dass seine helfende Handlung nebenbei auch sexuell motiviert war: *„Sie dankt sofort [...] für das, was sie selber ‚Rettung‘ nennt.“ (PP 85).*

Typisierend wirkt auch der Schluss der Kurzerzählung, die die Interaktion des Erzählers mit den Kindern thematisierte: „*Dann laufen sie alle drei dem abtreibenden Boot hinterher, um es an der nächsten Flußbiegung einzufangen.*“ (PP 85).

Die Mischform ist dann mit einer verallgemeinernden knappen Reflexion der unpersönlichen Erzählerfigur über den Zufall und das Irrationale abgeschlossen, die die Motive der ganzen Kurzerzählung (Beobachter, Kind / (-frau), Gesicht, Fluss (-ufer)) in sich verbindet:

„*Um das Spiel mit dem Zufall zu spielen, muß man immer herausspüren, auf welchem Kraftpunkt eines symbolischen Felds man sich gerade befindet und was man von sich aus diesem insgeheim zuträgt: der Mann, der am Ufer auf einem Felsstück sitzt, Ausschau haltend wie vor jedem Gewässer so auch vor diesem schwächtigen hier, das Begehren [geht es um das Begehren zu beobachten oder um das Bekenntnis der sexuellen Motivation der Beobachterfigur?] heraufziehen lassend; vor sich die Gefahrenstelle, die Falle im Fluß, die Einfahrt der Kinder mit ihren genügsamen und unbewußten Gesichtern – und wären sie wirklich in aller Ruhe vorübergezogen, ich hätte ein erstes Mal daran zweifeln müssen, daß Unfall und Karambolage Ereignisse der erotischen Magie sind. Aber dazu bestand auch diesmal kein Anlaß.*“ (PP 85).

In der Reflexion bekennt sich der Ich-Erzähler zum Irrationalen und im Rahmen des Unterschwelligen vielleicht auch indirekt zu pädophilen Neigungen, indem er „*Unfall und Karambolage*“ (PP 85) (hier: der Kinder) für „*Ereignisse der erotischen Magie*“ (PP 85) hält.

Interessant kommt uns auch ein in der Kurzerzählung oft wiederkehrendes Vorkommen der Motive des Gewässers, des Flusses und des Ufers, die sich auch in den folgenden Prosastücken des Teiles *Verkehrsfluß* sowie in den weiteren Teilen des Bandes *Paare, Passanten* wiederholen. Das häufig erwähnte Verhältnis des erzählenden Beobachters bzw. (der Figur) des Autors selbst zum Gewässer ruft oft den Eindruck einer persönlicheren Aufzeichnung hervor. Diesen Eindruck unterstützt auch sentimentale Schilderung der Erinnerungen des Ich-Erzählers an die Kindheit, die fest mit dem Motiv des Flusses verbunden sind:

„*Später am Wehr, an der Schleuse, von deren Brücke die Mutigen von uns heruntersprangen, und mindestens zwei während meiner Schulzeit sind tot geblieben in diesem Flußchen, dem sanften, und dann an der Badeanstalt innegehalten – inne? Ach, unmöglich erscheint mir das Erinnern. Der Ort verwandelt, überwachsen, abgebröckelt [...] die Begierde, das Zappeln, das Nicht-Dösen, das Dahinterkommen-Wollen, das gleiche wie ein Vierteljahrhundert zuvor. [...]. Ohne den unausweichlichen Ausblick auf den Fluß (aus jedem Fenster der elterlichen Wohnung), ohne vom Fluß einen unausweichlichen Begriff zu gewinnen, wär ich nicht in die Nähe des Denkens gekommen und hätte auch nie die andere Seite des Flusses zu denken gewagt, welche die des Nicht-Vergehens und der Stille ist.*“ (PP 96f.).

Dem Fluss wird in der Kurzprosa von Botho Strauß oft eine zentrale Funktion zugeteilt – er erweckt im Erzähler den Strom der (manchmal grausamen) Erinnerungen, an denen überraschenderweise auch die Erzählerfigur teilnimmt. Daneben erscheinen im oben angeführten Zitat Interjektionen, die die geschilderten sentimentalischen Erinnerungen des Erzählers noch mehr sensibilisieren. Die Beschreibung der Gefühle des Erzählers wirkt daher sehr authentisch, es ist wahrscheinlich, dass sich der Autor mit der Ich-Erzählerfigur

tatsächlich identifiziert. Das Flussmotiv ist dann vom Erzähler unausweichlich mit dem Denken verbunden, wobei „*die andere Seite des Flusses [...] die des Nicht-Vergehens und der Stille*“ (PP 97), wahrscheinlich eine indirekte Anspielung des Erzählers auf das Transzendente bildet, das als ein ergänzender Ausgleich zur dynamischen Vergänglichkeit des Flusses (/ des durch den Fluss vermittelten Denkens) erscheint.

Im Kontrast zu den sentimentalischen Erinnerungen des Erzählers an die Kindheit wird den geschilderten modernen Phänomenen dem Ton des Erzählers nach typischerweise eine eindeutig negative Rolle zugemessen: „*[h]inter dem Elternhaus führt jetzt steil aufwärts eine Schneise, ein gräßlich gelichteter Streifen durch den Kindswald; darin verkehrt eine computergelenkte Bergbahn*“ (PP 96).

Die geschilderten Erinnerungen des Ich-Erzählers teilen dem Leser nebenbei auch das Bekennen der Inspiration des Erzählers durch den Herkunftsort: „*Herkunftsort. [...]. Hier entstand nichts. Hier ward etwas als wesentlich erwischt, das mich nicht müde werden ließ, es wieder und wieder zu erwischen.*“ (PP 96f.) sowie das Bekennen künftiger schriftstellerischer Absichten der Erzähler-/ Autorfigur /des Autors selbst einem Schulfreund mit:

„*In dieser Szene sagte ich eben noch zu meinem Schulfreund, als wir nach den Hausaufgaben am freien, warmen Nachmittag in den Badehosen lagen und Ausschau hielten, ich wolle doch einmal philosophieren und ein unaufhörliches Buch (,über Alles') zu schreiben beginnen, und so ist heute mein geringster Schrieb um keinen Deut bescheidener und weniger verlangend, als am unaufhörlichen Geweb ein Fädlein weiterhin zuzusetzen. Die Szene hält an, der Ort ist abgebröckelt.*“ (PP 97).

Dieses Zitat aus dem letzten Prosastück des Teils *Verkehrsfluß* fungiert anscheinend als eine absichtliche Einleitung des Autors zum nächsten Kapitel des Bandes, das eben *Schrieb* heißt, was auf die Verbundenheit der Prosastücke in *Paare, Passanten* hinweist. Dazu vgl. noch unten.

Dass die Bezeichnungen „*ein unaufhörliches Buch (,über Alles')*“ (PP 97) sowie der „*Schrieb*“ (PP 97) eben die gesamte philosophierende Kurzprosa von Botho Strauß betreffen, könnte vielleicht folgendes Zitat aus dem Gespräch des Autors mit Volker Weidermann bezeugen: „*Ob er manchmal in seinen alten Büchern lese, frage ich. Er sagt nein, denn er schreibe ja im Grunde immer am selben Buch. Die neuen seien nur Verbesserungsversuche der schon geschriebenen. Der hinter ihm liegenden.*“⁵⁷

⁵⁷ Weidermann, Volker: *Der abwesende Herr Strauß. Ein Treffen mit dem unbekanntesten Schriftsteller der deutschen Literatur*. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 14. März 2004, S. 23. Zitiert nach: O.

2.3.Schrieb

Der dritte Teil des Bandes *Paare, Passanten, Schrieb*, ist im Vergleich mit den vorigen zwei Teilen eng eingegrenzt, und zwar nicht nur thematisch. Der Grad der inhaltlichen Abstraktheit der Texte hat zugenommen, der Teil *Schrieb* enthält daher in den meisten Fällen fast keine Kurzerzählungen oder andere Gattungen, für die die Handlung ein charakteristisches Merkmal bildet, sondern viele eher allgemeine reflexive Aufzeichnungen des Erzählers. Der Stil der Aufzeichnungen ist v. a. philosophisch abstrakt und reflexiv essayistisch, die Erzählerfigur tritt in diesen Prosastücken nicht so oft auf – sie bleibt im Vergleich mit den vorigen Teilen des Buches viel häufiger versteckt, sodass die Aufzeichnungen allgemeiner wirken.

Wie die Prosastücke der vorigen Teile, weisen jedoch auch die Texte dieses Teiles meistens eine düstere, skeptische Einstellung des Erzählers in Bezug auf die vorkommenden zeit-, gesellschafts- und kulturkritischen Themen auf. Der Erzähler kritisiert die Gegenwärtigkeit der in der Postmoderne lebenden Menschen, aus der nach der Meinung des Erzählers auch eine Skepsis gegenüber der Zukunft folgt: „*Wohl werden heute alle vom Tag verwöhnt, dafür sind sie aber auch um jede Hoffnung auf eine Nachwelt betrogen.*“ (PP 120). Dessen ungeachtet wird vom Erzähler immer wieder ein Versuch unternommen, dem Leser die Pluralität der Möglichkeiten der postmodernen Lebenswelt zu vermitteln, die im scharfen Kontrast zur „*medialen Vorspiegelung von Totalität*“ (PP 118) aufgezeichnet wird. Der Sinn der Aufzeichnungen bleibt in einigen Fällen, ähnlich wie in vorigen Teilen, absichtlich offen und daher dem Leser überlassen. Seinem potenziellen Leser gegenüber erweist dabei der Autor einen überraschend hohen Grad des Vertrauens: „*Ich meine [...], die Literatur besteht nur für Literaten, für literarisch tingierte Menschen. Mein Leser ist mir zum Verwechseln ähnlich. Er ist nicht die Frau des Vorstandsvorsitzenden. Er gehört nicht zur Elite. Es wird jemand sein, der völlig spiegelbildlich dem Autor entspricht. Einsamkeit plus Einsamkeit.*“ (G). Ohne Änderung bleiben auch die Kompliziertheit der in den Prosastücken geschilderten Gedankengänge sowie die gehobene Ausdrucksweise des Erzählers bzw. des Autors selbst.

Die Themen, die in *Schrieb* vorkommen, sind im Rahmen des Bandes *Paare, Passanten* überwiegend neu. Die Texte dieses Teiles betreffen z. B. das philosophische Denken und sein Wesen, anhand zahlreicher Zitate von Philosophen vermittelt, das künstlerische Schaffen,⁵⁸ v. a. das Schreiben („*Das Schreiben deutet die Sachlage des Fehlens. Alles fehlt, wo der Buchstabe ist.*“ (PP 102)) und die (bildende) Kunst. In diesem

⁵⁸ Z. B.: „*Dämmern ist [...] für jeden Künstler, den Erzähler zumal, ein unentbehrliches Mittel der Wahrnehmung und der Abwehr zugleich gegen das gestochen Konkrete der allzu nahen Umgebung.*“ (PP 116f.).

Zusammenhang wollen wir Strauß' prägnante metaphorische Auffassung der Unerfassbarkeit (des Kerns) des Kunstwerks erwähnen: *„Der kugelnde Kopf eines Betrunkenen in fortströmender Flut, der kurz vor der Schwelle zum Ruf gurgelnd zurück ins Gewässer sinkt – das ist das Fading des Kunstwerks, und das im Entwischen Erwischte bildet den Kern seines Realismus.“* (PP 103f.).

Dem künstlerischen Schaffen schlechthin, dem Kunstwerk, dem Theater, sowie der Aufnahme einer Gebärde auf einem Gemälde wird vom Erzähler in den Prosastücken immer wieder eine grundlegende Rolle zugemessen: *„Das Kunstwerk bewahrte uns einst vor der totalen Diktatur der Gegenwart.“* (PP 111). Dem Erzähler nach ist es eben *„die Geschichtlichkeit in einem großen Bild, die [...] uns für eine Weile [...] von den Qualen einer illusionären Optik [erlöst], die uns die totale zeitliche Eindimensionalität des fotografischen Abzugs aufgezwungen hat“* (PP 113). Dem Gemälde erkennt er im Vergleich mit dem Film und der Fotografie sogar eine reinigende Funktion zu: *„Wir schöpfen schon deswegen Atem vor einem Gemälde, weil es Bild und Anti-Film-Bild zugleich ist. Nicht die Schrift, nicht die Musik, zuerst und paradoxerweise ist es das Gemälde, das uns vom visuellen Müll, der die Sinne belastet und zersetzt, reinigen könnte.“* (PP 113).

Dabei behandelt der Erzähler anhand einiger Beispiele mehrerer Schriftsteller auch die Kehrseite des künstlerischen Schaffens, v. a. des Schreibens: *„Sich konzentrieren, sich bannen einerseits; nachlässig sein bis zur Verblödung und Selbstaufgabe andererseits. [...] Gänse müssen sich erst in Flugstimmung bringen, bevor sie vom Boden abheben. Die Flugstimmung des Dichters wird wohl aus seiner Dummheit und Trägheit hervorgehen.“* (PP 117) und den zweifelhaften, manchmal tatsächlich unerfreulichen Effekt des Schreibens: *„Alles zuende Geschriebene offenbart dem Autor, daß er über eine (während des Schreibens) ungeahnte Naivität verfügte. [...]. Das Ende des Werks ist der einzige Augenblick, da die Eingebung den Autor berührt.“* (PP 117).

Mit dem Schreiben thematisiert der Autor auch (seine?) Gründe fürs Schreiben, durch eine verallgemeinernde Man-Form verdeckt vermittelt: *„Man schreibt einzig im Auftrag der Literatur.“* (PP 103), sowie die Kontinuität, Kontextbezogenheit und daher Abhängigkeit allen Schreibens: *„Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen.“* (PP 103). Für *„das höchste Ziel der Dichtung“* (PP 119) hält dabei der Erzähler *„die hymnische Schönheit“* (PP 119), die bei ihm *„Rilkesche[...] Elegien“* (PP 119) vertreten.

Trotz der Kontextbezogenheit und Abhängigkeit allen Schreibens sollten jedoch solche vorbildlich heroischen dichterischen *„Leidensgrößen“* (PP 107) wie Goethe, Kleist, Hölderlin, Nietzsche, Kafka, Celan oder Artaud nicht *„von uns Sozialversicherten“* (PP 108) lediglich unverschämt nachgeahmt werden, wie es dem Erzähler nach (nicht nur) in der

Gegenwart der Fall ist: „*Es gibt eine Form von Verehrung, die jede Scheu vor der unverwandten Größe verloren hat. Dann nimmt das Verlangen von uns Sozialversicherten überhand, sich eine Heroik für das eigene unansehnliche Leid auszuborgen.*“ (PP 108).

Daneben erscheinen die Themen wie die (mit dem Schreiben eng zusammenhängende) Sprache, ihre Stellung und Bedeutung in der Zeit und Gesellschaft der Postmoderne, sowie die Bedeutung des Textes und der einzelnen Worte im Allgemeinen. Eine einzigartige, intensive Beziehung des Er-Erzählers zum Text drückt u. a. das folgende Zitat aus einer reflexiven Aufzeichnung aus: „*Er will Text sein und weiter nichts.*“ (PP 101). Damit hängen auch Reflexionen über die Themen zusammen wie die Stellung der Literatur und des Buchs in der postmodernen Gesellschaft sowie die Rolle und ideale Identität des Schriftstellers (heute), die dem Leser anhand vieler Zitate verschiedener Philosophen (Heidegger, Foucault), Essayisten, anderer (Literatur-)Theoretiker und Schriftsteller (z. B. Ernst Jünger) vom Erzähler vermittelt werden. Es sind jedoch nicht nur die Zitate, die dann vom Erzähler reflektiert werden – einmal führt er lediglich die Paraphrasen gewählter Ideen so unterschiedlicher Denker, Theoretiker, Wissenschaftler und Schriftsteller wie z. B. Adorno, Lukács, Leroi-Gourhan oder Mallarmé an, ein andermal reflektiert er nur den Stil eines Philosophen (Heidegger, Nietzsche, Kierkegaard, Lévi-Strauss), Schriftstellers oder eines Künstlers (Arnulf Rainer) / eines Malers (z. B. Anselm Feuerbach, Francis Bacon), wobei schon die Mannigfaltigkeit der Auswahl von erwähnten Denkern seitens des Autors kennzeichnend ist.

Wir können in diesem Teil Zitate von Octavio Paz, Paul Valéry, Paul Virilio, Witold Gombrowicz u. a. finden, die dann vom Erzähler reflektiert und manchmal auch zueinander in Beziehung gesetzt werden. So führt der Autor ein Zitat des mexikanischen Essayisten und Nobelpreisträgers für Literatur, Octavio Paz, an:

„*Der Schriftsteller [...] spricht nicht im Namen der Nation, der Arbeiterklasse, der Parteien. Er spricht nicht einmal im Namen seiner selbst: das erste, was ein wahrhaftiger Schriftsteller tut, ist, an seiner eigenen Existenz zu zweifeln. Literatur beginnt, wenn einer sich fragt: wer spricht in mir, wenn ich spreche?*“ (PP 103).⁵⁹

Und ohne irgendeinen Kommentar fügt er unmittelbar im nächsten Prosastück ein Zitat von Paul Valéry als eine anknüpfende reflexive Aufzeichnung über das schriftstellerische Ich und über die Möglichkeit der Identität oder aber der Anonymität eines literarischen Künstlers hinzu, was eine komponierte Reihung der Texte seitens des Autors bezeugt: „*Anonymität wäre die paradoxe Bedingung, die ein Tyrann des Geistes der*

⁵⁹ Geht es im Zitat von Octavio Paz um Proklamierung einer egozentrischen, oder im Gegenteil einer eher selbstlosen Einstellung des Schriftstellers?

literarischen Kunst auferlegen sollte. ‚Letzten Endes‘, könnte er sagen, ‚hat man in sich selbst keinen Namen. In seinem eigenen Innern ist keiner Der und Der.‘“ (PP 103).

Eine andere Theorie von Valéry, die der Erzähler zitiert, betrifft das dichterische Schaffen sowie das Kunstwerk und die Kunst im Allgemeinen: *„Der Dichter [...] ‚stellt Pseudomechanismen aus sich heraus, die imstande sind, ihm die Energie, die sie ihn gekostet haben, zurückzugeben oder sogar noch mehr.‘“ (PP 108).* Eine solche Einstellung reflektiert der Erzähler zustimmend: *„Warum sollte dieser oder jener Mann aus einem anderen Grund ein Kunstwerk beginnen, als zu erwarten, daß es, gelingend, seine Lebenskräfte stärke.“ (PP 108).*

Auch in folgenden Prosastücken reflektiert der Erzähler die Möglichkeiten einer künstlerischen Entwicklung und die Sendung der Kunst sowie des Kunstwerks, mit denen er die von den Massenmedien (v. a. vom Fernsehen) beherrschte, zerstreute und mit deren Überfülle der Informationen überforderte passive Konsumgesellschaft eines (post)modernen Durcheinanders konfrontiert, die aber in ihrer Indifferenz ständig nach irgendeiner Neuerung strebt. Dadurch gerät die Konsumgesellschaft in eine *„Phase, in der sich die Formen des rationalen Denkens auf ‚eine Rückkehr zu einem diffusen und vieldimensionalen Denken‘ vorbereiten“ (PP 118f.).* Auch mit folgenden Worten bringt der Erzähler seine stark skeptische Weltanschauung wieder zum Ausdruck:

„Die Unsitte [...], ein Kunstwerk ausschließlich auf seinen kritischen Gebrauchswert hin durchzumustern, es auf dem Prüfstand entweder einer subjektiven ‚Betroffenheit‘ oder eines flachen Sozialkritizismus zu messen, untergräbt gewissermaßen die freiheitlich symbolische Grundordnung der Kunst. Wo Ertrags- und Aussageermittlung jedoch im Vordergrund stehen und die Lust am Spiel mit den ästhetischen Zeichen und Vorhalten, die Lust an der Schönheit auch, zu verderben drohen, wird das produktive Gedächtnis, das Kunst jedem schenken kann, nicht weiter ausgebildet, sondern derart verkürzt, daß es getrost gegen das passive Archiv des TV-Menschen eingetauscht werden kann.“ (PP 109f.).

Ein ständiges Thema des Autors bildet die Kritik an der absenten Überlieferung und an einer fehlenden intellektuellen Autorität. Der Erzähler verzichtet daher auf irgendeinen Fortschrittsglauben – das betrifft auch das Geistesleben:

„Die großen ästhetischen Lehrer unserer Generation scheinen gegenwärtig so gut wie keine Nachwirkung zu haben. Überlieferung, außerhalb einiger besserer Feuilletons, findet nicht statt.⁶⁰ [...] Von keiner intellektuellen Autorität mehr abhängig [...], führt jetzt eine eher marode, egozentrische Naivität mit reichlich abgegriffenen Worten die Meinung an. Es ist natürlich auch im Geistesleben kein Platz für einen linearen Fortschrittsglauben.“ (PP 109).

Die Figuren, in diesem Falle die Hauptfigur eines (Er-)Erzählers des Prosastückes, nehmen die in diesem Teil thematisierte Existenz der Sprache untraditionell essenziell, fast

⁶⁰ Der Erzähler übt dabei auch eine indirekte Kritik an den Massenmedien, hier durch die Zeitung und die Journalisten vertreten.

physisch⁶¹ und sogar lebhaft, wahr: „Nur die Sprache, sagte er sich, hat dich bisher diese wie immer auch elende Einsamkeit überhaupt ertragen lassen. [...]. Du weißt ja nicht, was wirkliche Einsamkeit ist, bevor du nicht dies äußerst geringfügige Rascheln nur noch, irgendwo am Rande deines Geistes, vernommen haben wirst.“ (PP 101). Die große Bedeutung der Sprache für den Erzähler und ambivalente Folgen seines Gefühls der Sicherheit in der Isolation thematisiert auch die folgende Aufzeichnung: „Es schafft ein tiefes Zuhause und ein tiefes Exil, da in der Sprache zu sein.“ (PP 101). Dass es sich hier tatsächlich um die persönliche Stimme des Autors selbst handeln könnte (was allerdings Botho Strauß „für ganz sekundär“ hält, und er fügt sogleich hinzu, „[e]r habe im Grunde noch nie eine autobiographische Zeile verfaßt“⁶²), bezeugt auch die folgende Aussage des Autors im Gespräch mit Volker Hage: „[...] er fühle sich ohne Ort der Herkunft. Je älter man wird, desto mehr sieht man doch, wie groß die Heimat Schrift ist.“⁶³

Wir können ebenfalls bemerken, dass der Erzähler das Schreiben sowie weitere behandelte Phänomene kompromisslos, geistig und ästhetisch fundamental(-istisch) bzw. elementar (vgl. weiter unten) wahrnimmt: „Man schreibt nicht über etwas, man schreibt es; man liebt nicht jemanden, man liebt sie (die Liebe).“ (PP 102). Das Interesse an Phänomenen bezeugt auch die Äußerung des Autors in seinem Gespräch mit Ulrich Greiner: „Mich interessieren fast nur noch die Phänomene.“ (G). Zugleich fügt der Autor allerdings auch eine wesentliche Tatsache hinzu: „Man kann sie aber nicht immer entschlüsseln.“ (G), wodurch er den Leser wieder einmal auf die von ihm akzentuierte, keinesfalls wegzudenkende, fortdauernde (und sich allmählich steigende) Präsenz des Irrationalen, des Unbegreiflichen, des Unausprechlichen, des Unterschwelligen, des Triebhaften und des (vom Superego) un/bewusst Unterdrückten aufmerksam macht:

„Das geknüllte in uns,
des Nachts dehnt es sich, das verworfene Blatt mit einer
verkehrten Anfangszeile.“ (PP 102).

Eine solche Äußerung kommt bei Botho Strauß offenbar auf keinen Fall vereinzelt vor: „Wie wenig kann uns noch gelegen sein an der allzu passablen Intelligenz; aber dafür an der sichtenden Benommenheit immer mehr.“ (PP 116). Ein paar Seiten weiter unterscheidet der Erzähler zwischen der „Intelligenz der Sensualität“ (PP 118) und der „Intelligenz des

⁶¹ Die materielle Erfassung der Schrift und des Zeichens, bei der der Schrift und dem Zeichen vom Erzähler wirklich konkrete physische Eigenschaften zugemessen sind, zeichnet z. B. das folgende Zitat auf: „Das Zeichen selbst hat auch eine Physis, die Schrift ist auch Zeichnung, ist – halbwegs, verschrumpelt – ein Ding, schmaler Aufstrich, ein Hauch von Materie, Schmuck und Sekret.“ (PP 102).

⁶² Hage, Volker: *Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. Zweiter Teil: 1986*. In: Radix, Michael (Hg.): *Strauß lesen*, München / Wien: 1987, S. 208. Zitiert nach: O.

⁶³ Hage, Volker: *Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. Zweiter Teil: 1986*. In: Radix, Michael (Hg.): *Strauß lesen*, München / Wien: 1987, S. 208. Zitiert nach: O.

Geistes (der Kritik)“ (PP 118), deren Nachwirkung er anhand von Hitchcocks Films *Vögel* und Brechts *Mutter Courage* vergleicht: „*Das eine gehört zu unseren Mythen, das andere zu unseren Studien. Die Doxa (das Gemeinte) geht, wir bleiben zurück im Gestrüpp der Reizungen.*“ (PP 118) – typischerweise für Botho Strauß akzentuiert dabei der Erzähler rückhaltlos den entscheidenden Einfluss des ersteren, d. h. der Mythen und der Sensualität auf den Menschen, wobei er wieder einmal auf die eigentümliche irrationale Wesensart der Menschheit aufmerksam macht.

Selbstverständlich tauchen in *Schrieb* auch einige schon in vorigen Teilen vorkommende bzw. angedeutete zeit-, gesellschafts- und kulturkritische Themen auf, zu denen v. a. die ständige Kritik der Massenmedien seitens des Erzählers gehört. Ein neues zeit- und gesellschaftskritisches Thema dieses Teiles bildet dagegen z. B. die Ökologie. Wie in *Verkehrsfluß* können wir im Rahmen eines Prosastückes auch die oftmalige Verknüpfung der sich wiederholenden Themen mit den neuen finden.

Ähnlich wie in vorigen Teilen führt der Erzähler mittels seiner radikalen Einstellungen sowie Formulierungen oft und mit Vorliebe eine Dekonstruktion der erstarrten Vorstellungen des Lesers durch.

Und auch in diesem Teil kommen Mischformen vor – z. B. eine Mischform der Skizze mit der Reflexion, wobei die Skizze mit der Aufnahme der Atmosphäre des Prosastückes gewöhnlich als eine Vorbereitung für die Reflexion des vom Erzähler Geschilderten fungiert.

2.3.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive

Im Rahmen eines Prosastückes tauchen nicht nur mehrere Erzählformen und Züge verschiedener Gattungen der Kurzprosa, sondern auch viele Themen und Motive auf, einmal nur indirekt oder skizzenhaft angedeutet, ein andermal vom Erzähler gründlicher und umfangreicher (z. B. auch im Umfang von mehreren Prosastücken) behandelt.

So reflektiert der Erzähler die „*Abseitigkeit von Schreiber und Schrift*“ (PP 103) und setzt sie zugleich mit der „*Medienmasse und der Gewalt der Belanglosigkeit*“ (PP 103) in Beziehung, wodurch er heutige geringe (oder sogar keine) Möglichkeiten der Wirkung des Schriftstellers und der Schrift auf eine potenzielle Leserschaft thematisiert: „*Wer sind wir denn gegenüber der Medienmasse und der Gewalt der Belanglosigkeit? Nichts und nie etwas.*“ (PP 103).

Eine totale Skepsis äußert der Erzähler auch dem Schicksal des Buches schlechthin gegenüber:

„[...] ohne Gewicht ist inzwischen jegliches Buch. [...]. Gemeinsam fallen alle Werke der Herrschaft der Geschwindigkeiten, der wachsenden Beschleunigung und der totalen Passage zum Opfer.

[...].

Doch wer könnte noch so blind an seine Sendung, an die unanfechtbare Bestimmung der Dichtung glauben, wie es [...] ein Mallarmé getan hat, der davon überzeugt war, daß die Arbeit der Welt in Dem Buch sich vollenden werde. Das Buch zur Metapher für das universale Archiv unserer Kultur zu erheben, wäre heute ein ebenso harmloser wie obsoleter Privatspaß. [...] das Mallarmésche Buch wird ein Kultobjekt eines winzigen Geheimzirkels an der Universität von Wisconsin sein und nur dort und nirgends sonst auf der Welt wird man ihm ein ehrendes Andenken bewahren.“ (PP 104ff.).

Dabei ist auch die Wortwahl des Autors äußerst bemerkenswert: im Zitat spricht er nicht von einem Schriftsteller, sondern vom „Schreiber“,⁶⁴ mit dem er sich darüber hinaus identifiziert – schon durch diese Wortwahl drückt er unserer Meinung nach seine Skepsis gegenüber der möglichen Wirkung eines Schriftstellers heute aus.

Diese Wortwahl betrifft dem Stil nach auch den Titel des ganzen Teiles, *Schrieb*. Bereits im Teil *Verkehrsfluß* kommt eine Einleitung des Ich-Erzählers zum Teil *Schrieb* vor: „ich wolle doch einmal philosophieren und ein unaufhörliches Buch (über Alles) zu schreiben beginnen, und so ist heute mein geringster Schrieb um keinen Deut bescheidener und weniger verlangend, als am unaufhörlichen Geweb ein Fädlein weiterhin zuzusetzen“ (PP 97). Signalisiert die Wortverbindung „mein geringster Schrieb“ (PP 97) lediglich eine (falsche?) Bescheidenheit des Ich-Erzählers / des Autors selbst, oder geht es schon im Teil *Verkehrsfluß* um eine Andeutung der Abwertung bzw. der Geringschätzung der möglichen Funktion des Schriftstellers und der Literatur heute?

Bei der Bestimmung der Funktion mancher Wörter, die ein solcher Autor wie Botho Strauß in seinen Texten ganz geläufig verwendet, kann dem Leser manchmal nicht einmal ein Wörterbuch befriedigend behilflich sein. So können wir zum Lexem „Schrieb“ in *Duden - Deutsches Universalwörterbuch* nur Folgendes finden: „*Schrieb*, der; -s, -e (ugs., oft abwertend): Schreiben, Brief: ein kurzer, taktloser, unverschämter S.“⁶⁵ Und auch in anderen Wörterbüchern scheint die Situation nicht viel besser zu sein – die „Definition“ des Lexems unterscheidet sich gering, man kann jedoch einige neue Beispiele zu seiner möglichen Verwendung entdecken: „ein kurzer, ellenlanger, unpersönlicher, unfreundlicher, taktloser, unverschämter S.“⁶⁶ Anhand dieser Beispiele können wir wenigstens bemerken, dass mit diesem Lexem häufig negative bzw. abwertende Konnotationen verbunden sind und wir können daher auch vermuten, dass die Bezeichnung „Schrieb“ seitens des Erzählers wahrscheinlich tatsächlich eine geringschätzende Funktion in Bezug auf die heutigen

⁶⁴ „Der Schreiber“ ist in *Duden - Deutsches Universalwörterbuch* folgenderweise definiert: „[...] (oft abwertend) Verfasser, Autor eines literarischen, journalistischen [...] Werks [...]“. *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

⁶⁵ *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

⁶⁶ Drosdowski, Günther: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* (Ausg. in 8 Bd.) Bd.6. Poz –Sik. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverl., 1994.

Möglichkeiten der Wirkung der Schriftstellers und der Literatur hat, oder dass sie (zugleich) signalisiert, dass der Schriftsteller und die Literatur heutzutage von der „Medienmasse“ (PP 103) in dieser Weise, also als „Schreiber“ und „Schrieb“, wahrgenommen und daher unterschätzt werden. Höchstwahrscheinlich geht es um einen Ausdruck der Gegenseitigkeit unerfüllter Erwartungen im Verhältnis des Autors und der Literatur einerseits und der von Medien beherrschten Leserschaft andererseits.

Neben der möglichen Wirkung des Schriftstellers und der Literatur heute versucht der Autor auch, das gegenseitige vertraute Verhältnis des (in der Ich-Form erzählenden) Schriftstellers und der Schrift zu erfassen: „*Nur indem ich sage, es gibt mich nicht und dich, Schrift, nur am Rand einer Wellenbewegung, die mein Abtauchen hervorruft, weise ich uns die eben noch angemessenen Plätze zu.*“ (PP 103).

In dieser sozial-, kultur- und zeitkritischen essayistischen Reflexion über den tragischen Zustand der Gesellschaft der Achtzigerjahre (bzw. auch der gegenwärtigen Gesellschaft) und über die Mechanismen ihres Funktionierens erwähnt der Erzähler im Rahmen der katastrophalen Voraussage der weiteren Entwicklung dieser Gesellschaft nebenbei auch eine interessante Theorie des französischen Philosophen, Medienkritikers und Begründers der Dromologie,⁶⁷ Paul Virilio:

„*In der Dromokratie (dem Machtsystem der Beschleunigungen), in der wir, wenn Paul Virilio recht hat, inzwischen leben bzw. uns die Zeit vertreiben, ist Bestand haben etwas Gesetzwidriges. Hier ist selbst die gründlichste Wahrheit dazu verurteilt, nur eine ‚Welle‘ von kurzer Dauer zu sein.*“ (PP 104).

Die gegenwärtige Kultur mit der Abgestumpftheit eines (post)modernen, von der Macht der Medien überforderten Menschen im Vordergrund verurteilt dann der Erzähler mit folgenden Worten: „*Der Überdruß ist der absolute Souverän unserer Kultur. Wenn es je zu einer sogenannten Katastrophe kommen sollte, [...] wird [man] sich den Luxus eines gähnenden Entsetzens gönnen.*“ (PP 104).

Nach der skizzenhaften Schilderung der trostlosen Situation der gegenwärtigen Gesellschaft reflektiert der Erzähler die Stellung und eventuelle Möglichkeiten der Sendung eines Schriftstellers heute, mit dem er sich auch identifiziert:

„*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.*

Aber sind wir nicht in dieser Gesellschaft bloß eine Minderheit unter anderen, eine Gruppe von Behinderten unter anderen, die längst auf die Allgemeingültigkeit ihrer Rede verzichtet hat? Hat uns die Macht des Vielfältigen [...] nicht unfähig gemacht, einem wie auch immer imaginären Ganzen gegenüber die exzentrische oder avantgardistische Stellung zu beziehen, durch die es erst Gestalt gewinnt?“ (PP 105).

⁶⁷ Untersuchung gesellschaftlicher Verhältnisse unter spezieller Berücksichtigung von deren Verhältnis zur Geschwindigkeit.

Dabei führt der Erzähler auch seine Vorstellungen über einen idealen Schriftsteller an, wobei er zugleich auch eine indirekte Kritik an den Massenmedien (hier durch die Journalisten repräsentiert), an der „Mehrheit“ sowie am Konsum übt:

„Ich rede nicht von den Journalisten, die sich Schriftsteller nennen und die allemal das Bedürfnis ‚dieser Tage‘ zu befriedigen verstehen. Ich rede [...] von den schwierigen Spielern, den Erben der Moderne, den unruhigen Traditionalisten, den pathetischen Manieristen und allen übrigen, die in den Augen der Mehrheit [Mehrheit ist stumpf] für überflüssige Spinner gelten. Und davon gibt es ja nur noch wenige, verschwindend wenige. Ausgerechnet jetzt, da der Konsum total geworden ist“ (PP 105).

Im direkten Kontrast zur kritisierten Konsumgesellschaft in der hoffnungslosen Macht der Massenmedien bemüht sich der Erzähler, geringe Möglichkeiten einer neuen Literatur in der Gegenwart zu definieren. Dabei akzentuiert er die Außenseiterrolle eines Exzentrikers oder die fragliche Rolle eines avantgardistischen Radikalen in der Literatur, deren Stellung und Möglichkeiten noch weit fraglicher sind, als die bereits erwähnten geringen Möglichkeiten der Literatur als solcher. Dadurch legt der Autor unserer Meinung nach zugleich die Randbereiche fest, um die er sich im Rahmen seines Schaffens (auch) bemüht:

„es [fehlt ...] an einer neuen Literatur, die aus der entschiedenen Absage an diese Konsumierbarkeit eine große und wesentliche Kraft bezöge und eine Strömung entstehen ließe [...]. Aber in einer Zeit, in der die Literatur selbst zum Außenseiter der Kultur geworden ist, wird der Außenseiter in der Literatur aus seiner exzentrischen Rolle verdrängt. An die Stelle des Neuen ist der offizielle Betrieb der Moden und Trends getreten, d. h. die Stelle des Neuen nimmt in erster Linie die neue Nachricht ein. Inzwischen verhält sich [...] der kritische Geist gegenüber dem Neuen [...] eher allergisch; er lernt gerade, zeitgemäß, das, was da ist, intensiver zu nutzen. [...]. Die Arbeit der Welt des Kopfes wird vermutlich in 87 Fernsehkanälen enden [...]. Wo die Schrift selbst aus dem Zentrum der Kultur verschwindet, wird der Außenseiter unter den Schriftstellern, der Exzentriker, zur trolligen Figur – der Radikale, der in die Wurzeln greift auf einem im ganzen abrutschenden Kontinent.“ (PP 105f).

Anhand des Zitats können wir bemerken, dass es dem Erzähler während seines Voraussehens der technischen und der daraus folgenden kulturellen Entwicklung keinesfalls an der Skepsis fehlt – v. a. der sich steigernde Einfluss der Medien auf die von ihnen immer mehr beherrschte Konsumgesellschaft wird vom Erzähler immer wieder einer harten Kritik unterzogen. Aufgrund der daraus folgenden, immer schwieriger werdenden, gering geschätzten Stellung der Literatur und des Buchs gewinnt die Rolle des (überdies in der postmodernen Vielfältigkeit der Anstöße häufig durchschnittlich gemachten) Schriftstellers an Absurdität. Als die absurdeste und daher schwierigste nimmt dann der Erzähler / der Autor selbst schließlich die Rolle eines radikalen Außenseiters in der Literatur (d. h. auch sich selbst) wahr, der „in den Augen der [unter dem Einfluss der Medien vollkommen platt gewordenen] Mehrheit“ (PP 105) für einen „überflüssige[n] Spinner“ (PP 105) gilt.

Ein weiteres interessantes Prosastück reflektiert mittels des Ich-, bzw. Wir-Erzählers den (seiner Meinung nach) unerfreulichen Zustand des philosophischen Denkens der Achtzigerjahre im Vergleich mit der Vergangenheit.

Zunächst drückt der Erzähler bzw. der Autor sein vertrautes Verhältnis zur Philosophie von Adorno aus, indem er Adornos Werk *Minima Moralia* direkt erwähnt: „*Heimat kommt auf [...], wenn ich in den ‚Minima Moralia‘ wieder lese. Wie gewissenhaft und prunkend gedacht wurde, noch zu meiner Zeit!*“ (PP 115). Und dieser Aussage fügt er zugleich noch einen nostalgischen Seufzer bei: „*Es ist, als seien seither mehrere Generationen vergangen.*“ (PP 115).

In Klammern kommt dann aber sofort auch sein (unbegründet gebliebener) entschlossener antithetischer Verzicht auf Dialektik und folglich auch auf Adorno: „*Ohne Dialektik denken wir auf Anhieb dümmere; aber es muß sein: ohne sie!*“ (PP 115), wodurch er jedoch eigentlich die dialektische Methode (gezielt?) anwendet.

Und schließlich teilt dann der Erzähler dem Leser seine Eindrücke über den Zustand des philosophischen Denkens der Postmoderne mit, wodurch er die von ihm geschilderte unerfreuliche Situation eines frechen Durcheinanders (vgl. PP 115) verschiedener kritischer Denker, Essayisten und anderer Theoretiker einer skeptischen Kritik unterzieht, wobei er allerdings auch eine indirekte Kritik an sich selbst übt:

„*Stattdessen begleiten uns nun einige jüngere Denker-Satiriker, die Ethno- und Anarcho-Essayisten [...]. Bloß gewitzigt sind diese Köpfe und in erster Linie Kritiker; nichts Entwerfendes, nichts Erfinderisches, weder Befreiendes noch Bestürzendes kommt uns von dort. Und solange kein Größerer das Sagen hat, wird uns dies freche Durcheinander unterhalten.*“ (PP 115).

2.4.Dämmer

Wie schon der Titel *Dämmer*⁶⁸ dem Leser andeuten kann, thematisiert und variiert der Autor in diesem Teil anhand einer Reihe von reflexiven Kurzerzählungen in höherem Maße als in den ersten zwei Teilen das Psychologische – die niedrig(st)en, üblicherweise verdrängt bleibenden Triebe des Menschen, v. a. das Irrationale und das (oft kontroverse) Unterschwellige der menschlichen Persönlichkeit, darunter auch die (unbestreitbar pädophile) Sexualität (der Ich-Erzählerfigur), und hebt diese Phänomene als die eigentliche, auch wenn häufig unbewusst gebliebene Motivation für die menschliche Handlung hervor.

⁶⁸ Eine Variation des Titels *Dämmer* kann man auch im Titel von Strauß' folgendes Bandes *Wohnen Dämmern Lügen* finden, der dann unserer Meinung nach wiederum eine Variation zum Titel von Heideggers Werks *Bauen Wohnen Denken* darstellt.

Vertreten bleibt auch Strauß' permanentes Leitmotiv, die Unvermeidlichkeit der Überlieferung (von Mythen), wobei er sich v. a. mit seinem beliebten Thema, der antiken Mythologie, z. B. mit den Figuren des (alt)griechischen Volksglaubens, beschäftigt. Die Figuren einer fantasievollen Mythologie, die in einigen mythologisierenden Geschichten auftauchen, wirken aber in einigen Fällen, als ob sie von der Erzählerfigur selbst erdacht wären – z. B.: „*Mara, die Fürstin und Vorarbeiterin des Frauengeschlechts*“ (PP 137).

Bei der Themenwahl konzentriert sich der Autor ebenfalls in diesem Teil mit Vorliebe auf das Paradoxe und Seltsame (auch) des scheinbar Alltäglichen, das er ängstlich aufzeichnet, z. B.: „*Die von der Decke hängende Glühbirne fällt, ohne ihr Leuchten zu verlieren, herunter und zerschellt am Boden, so daß eine Leuchtliche entsteht und der Mann auf einmal von unten durch ein Rampenlicht beschienen wird.*“ (PP 136).

Dabei bietet sich eine variable Mehrdeutigkeit der potenziellen Auslegung an, in dem Sinne, wen und was die geschilderten Figuren und Geschehnisse symbolisieren mögen. Dieses Merkmal der Pluralität der möglichen Deutungen wird unserer Meinung nach vom Autor selbst berücksichtigt – er führt sogar diese Pluralität absichtlich dem Leser vor. Dagegen taucht jedoch seitens des Erzählers auch eine scheinbare Unabsichtlichkeit des Geschilderten auf. Dieses widersprüchliche Merkmal betrifft viele Texte des Autors.

Die Aufzeichnungen sind in einem fantasievollen, manchmal mythologisierenden oder transzendenten Ton verfasst, wodurch der Erzähler den Leser immer wieder auf die Existenz des Irrationalen aufmerksam macht. Der Autor thematisiert diese Tendenz zum Transzendenten, Metaphysischen und Irrationalen in mehreren Prosastücken v. a. dieses Teils, z. B.: „*Uns, die das Wissen überstieg, genügte ein einziges über den Berg schauendes Wort.*“ (PP 132). Wegen des Maßes [sic] dieser Tendenz zum Transzendenten wird der Autor oft stark und unserer Meinung nach unbegreiflicherweise kritisiert, von Peter Sloterdijk z. B., dessen Äußerung auch Gunnar Decker während seiner Kritik des Autors verwendet: „*Ein Spalt Transzendenz, mehr ist nicht möglich. Schon die Tür halb zu öffnen, so wie diese Autoren (Strauß und Handke, G. D.) es manchmal hielten, wäre zuviel, da entstehen Zwielfichter, Geistersprachen, magische Zugluft, auch kommen falsche Töne leicht auf, man ist gefährdet, pastoraler zu reden, als einem Schriftsteller zukommt.*“.⁶⁹ Wir haben hier ein Beispiel der heftigen Kritik an Botho Strauß angeführt, die seinem Stil unserer Meinung nach ganz absurd vorwirft, dass er „zu transzendent“ sei und dass der Autor somit vielleicht pastoraler rede, „als einem Schriftsteller zukommt“ (vgl. oben). Dazu bezieht sich treffend Strauß' Aussage im *ZEIT-Gespräch* mit Ulrich Greiner. Auf die Frage „*Wie erklären Sie sich*

⁶⁹ Sloterdijk, Peter: *Selbstversuch. Ein Gespräch mit Carlos Oliveira* (1994). München / Wien: 1996, S. 130. Zitiert nach: Decker, S. 75.

den Zorn, den Sie immer wieder erregen?“ (G) antwortet der Autor Folgendes, wodurch er den Vorwurf einer übertriebenen Transzendenz unserer Meinung nach überzeugend ablehnt:

„Es gibt dafür sehr verschiedene Gründe. Einen glaube ich zu kennen. Alles, was heute ans Transzendente und Theologische rührt, verabscheut unsere kritische Spaßintelligenz. Dass der Gedankenreichtum, der über die Jahrhunderte hinweg in der Theologie versammelt ist, heute so gut wie nie in die intellektuelle Auseinandersetzung geholt wird, halte ich für ein großes Versäumnis. Nun bin ich ja kein Theologe. Ich präzisiere lediglich das Detail aus einer transzendenten Gestimmtheit. Diese ist gegenwärtig kaum noch mitteilbar. Ich bezweifle, dass das auf die Dauer so bleiben wird.“ (G).

Die Atmosphäre der Kurzerzählungen und Momentaufnahmen dieses Teiles ist daher traumhafter als in den vorigen Teilen des Bandes, sodass sie einem Dämmerzustand oder einem Halbschlaf entspricht, in dem sich die Figuren befinden. Die Kurzerzählungen spielen sich in einem imaginären Halbdunkel ab, wobei einmal die triebbedingte „dunkle“ Verhaltensweise der Erzählerfigur überwiegt, ein andermal dagegen bleibt die Erzählerfigur beim klaren Bewusstsein und Verstand. In einigen Fällen grenzt diese Atmosphäre absichtlich sogar bis an das Surreale, womit auch das in den Texten vorkommende Motiv des Schlafens bzw. des Traums als einer der Techniken des Surrealismus zusammenhängt. Die Schilderung der surrealen Visionen fungiert dann als Ausgangsbasis für nachfolgende Reflexionen des Erzählers.

Die Kurzerzählungen knüpfen motivisch locker aneinander an – sie sind in diesem Teil oft durch das Motiv einer Reise / eines Wegs durch eine ländliche Landschaft verbunden, das zu den häufig vorkommenden neuen Motiven dieses Teiles gehört – in *Dämmer* erscheint es fast in jeder Aufzeichnung. Es handelt sich v. a. um das Motiv der Reise der Erzählerfigur, sei es auf einer Landstraße, Fahrstraße oder am Wegrand. Diese Reise weist häufig zugleich einen symbolhaften Charakter auf – z. B. im folgenden Zitat, wo das Wegmotiv v. a. die „Lebensstrecke“ eines (post)modernen Menschen repräsentiert: „*Ein dichter Schilderwald voll mit seinen Ankündigungen und Vorzeichen, das ist unsere ganze Strecke.*“ (PP 132). Auch der ganze Teil *Dämmer* schließt mit seinem zentralen symbolhaften Motiv ab: „*Feldwege waren da und runde uralte Pforten aus groben Steinblöcken . . . Da ist immer ein Weg, staubig, und ein alter Ausgang ins Freie.*“ (PP 140), das der Kurzerzählung einen transzendenten, metaphysischen Ton verleiht. Symbolisiert der „alte[...] Ausgang ins Freie“ (PP 140) vielleicht eine immer anwesende Möglichkeit der Wahl des Todes?

Dieses Motiv kann den Leser an Strauß' metaphorische Äußerung über sich selbst im *ZEIT*-Gespräch erinnern, in der er auch das für ihn wichtige Motiv des Wegs verwendet: „*Ich bin kein Event. [...]. Ich teile nur auf den verschlungenen Pfaden, auf denen ich selber am liebsten unterwegs bin, etwas mit. Wen es angeht, der wird schon darauf aufmerksam werden.*“ (G).

Ständig tritt auch, wie in den ersten zwei Teilen des Bandes, das Motiv des außenstehenden, alles kritisch reflektierenden Beobachters auf, der daher eine komplexe, skeptische Kritik an der ganzen Gesellschaft übt: „*Als ob es überhaupt in einer gleichwie gearteten Gesellschaft zum Aushalten wäre!*“ (PP 131), was auch mit den asozialen Neigungen des Autors korrespondiert.

Damit hängt auch die Kritik des heutigen gesellschaftlichen Systems, der Demokratie zusammen, die vom Erzähler metaphorisch und aphoristisch treffend zum Ausdruck gebracht wird: „*Ein Herrscher von heute erschien, nur um die brennende Zigarettenkippe zum Fenster hinaus zu schnippen, so daß sie [...] auf den Vorplatz fiel, wo einiges Volk träge wartete und zu den erleuchteten Fenstern des Verhandlungssaals hinaufblickte. Die kalte Kufe der Verfassung sauste über ihre hochgebogenen Demokratennacken.*“ (PP 133f.). Mit diesem Zitat thematisiert der Erzähler kurz und bündig die Stellung der (post)modernen Menschen sowie der Masse in der (scheinbaren) Demokratie.

Außerdem kommen auch in diesem Teil knappe Reflexionen über das Leben vor, wie z. B.: „*Das Absolute ist das Klingelassen des Alltags.*“ (PP 131), wo der Erzähler seine Wahrnehmung der Bedeutung der Alltäglichkeit hervorhebt und dadurch den Leser dafür auch sensibilisieren kann.

Zu weiteren sich wiederholenden und modifiziert variierenden Motiven gehört die Kunst, die der Erzähler analog dem Teil *Schrieb*, z. B. anhand der Beschreibung einer Skulptur, reflektiert. Dabei macht der Erzähler auf eine während des Abbildens entstehende Diskrepanz zwischen dem Dynamischen des Dargestellten und dem Statischen des mittels der Skulptur das Abzubildende Darstellenden aufmerksam. Daneben thematisiert er auch die Wirkung der Kunst auf die äußere Welt.

Wieder erscheint in *Dämmer*, sowie in den ersten zwei Teilen des Bandes, das Gesichtsmotiv, das ein charakteristisches Merkmal der Kurzprosa von Botho Strauß bildet. Die mit dem Gesichtsmotiv zusammenhängenden, hier auftauchenden sozialen Motive variieren die bereits in den ersten zwei Teilen vorkommenden. Auch in *Dämmer* erscheint einerseits z. B. eine romantisch schwärmerische Momentaufnahme einer Zweiergeschichte von Mann und Frau, andererseits aber werden diese flüchtigen Mann-Frau-Begegnungen (nicht mehr Beziehungen) entsprechend dem Titel des Teiles traumhafter und ängstlicher, d. h. aber auch kontroverser und sexueller geschildert. Wir können hier z. B. das Motiv der (im Vergleich mit den ersten zwei Teilen) von der Erzählerfigur kontroverser sexuell wahrgenommenen (unbekannten) Kindfrau finden, die sich in mehreren fantasievollen Kurzerzählungen in der gegenseitigen Interaktion mit der Ich-Erzählerfigur befindet. Die sexuelle Sehnsucht der Ich-Erzählerfigur nach der Kindfrau wird wiederholt offen bekannt.

Solche kontroversen pädophilen Neigungen der Ich-Erzählerfigur können uns ebenfalls an Strauß' (dieses gegen die gesellschaftlichen Konventionen gerichtete Phänomen) erklärende Aussage im *ZEIT-Gespräch* erinnern: „*es gibt auch in einem jetzt lebenden Menschen Dinge, die nicht unbedingt verfassungskonform sind. Ist es die nebensächlichste Aufgabe von Literatur, dergleichen ins Gedächtnis zu rufen?*“ (G).

Wie schon aus der angeführten motivischen Charakterisierung folgt, kommen auch in diesem Teil v. a. die Mischformen vor. In den meisten Fällen bestehen sie aus reflexiven Kurzerzählungen, philosophischen oder persönlichen Aufzeichnungen des Ich-Erzählers, die teilweise den Tagebuchcharakter aufweisen, Momentaufnahmen und knappen Reflexionen über das Aufgenommene. Im Rahmen von einer anderen Textsorte, z. B. einer Momentaufnahme mit den Merkmalen der Reflexion, kann man manchmal auch eine Beschreibung finden.

Die Anzahl der in diesem Teil vorkommenden Zitate verschiedener Essayisten, Literaturkritiker und Schriftsteller ist wesentlich geringer, als es im Teil *Schrieb* der Fall war. Einige bleiben aber auch in *Dämmer* vorhanden, z. B. ein Zitat von Wystan Hugh Auden.

Was die Erzählstruktur betrifft, erscheint die Erzählerfigur wie in den Teilen *Paare* und *Verkehrsfluß* meistens in der Ich-, bzw. Wir-Form, die häufig locker ineinander übergehen. Eine Zuhörerfigur tritt dabei in den meisten Fällen nicht auf.

2.4.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive

Im Rahmen eines fortsetzenden traumhaften Wegs der Erzählerfigur kommt das Motiv des Verkehrs in der ganzen Vieldeutigkeit seiner Auslegung (vgl. oben) auf einer Fahrstraße vor. Das Verkehrsmotiv und das Wegmotiv werden dadurch als die beiden Leitmotive der Abschnitte *Verkehrsfluß* und *Dämmer* verbunden. Die Zivilisation repräsentiert in dieser Kurzerzählung außer der Fahrstraße auch das Motiv des Autos (hier eines Saab) und, wahrscheinlich als eine Intensivierung des Verkehrsmotivs oder als ein Vorwand für die Ausgangslage der Kurzerzählung, sogar die hier auftauchenden Figuren von zwei Mechanikern. Die Ausgangslage der Ich-Erzählerfigur bestimmt dabei ebenfalls das Deus-ex-Machina-Motiv, und zwar gleich verdoppelt:

„*Ich kam auf eine Fahrstraße [...]. Da stand ein von zwei Mechanikern gerade verlassener Saab und wartete mit offener Tür und hinter die Scheibenwischer geklemmten Fahrzeugpapieren [der erste Deus ex Machina] auf mich. Ein Mädchen, ein Kind [der zweite Deus ex Machina] saß daneben auf seinem Koffer. Ich fragte, was es wünsche. Nach Brüssel, wollte das Mädchen, das zu mir in den Wagen stieg.*“ (PP 127).

Der zweite Deus ex Machina, die Kindfrau, ist in diesem Abschnitt vom Erzähler noch stärker sexuell wahrgenommen, als in den ersten zwei Teilen des Bandes. In diesem Teil geht es um keine Schilderung der (auch wenn flüchtigen) Liebesbeziehungen mehr, wie es v. a. im ersten Teil, bzw. in den ersten zwei Teilen der Fall war. Die flüchtige Entstehung eines Paares ist dieses Mal rein zweckgemäß motiviert. Im Rahmen der Schilderung kommt es dabei zu einem überraschend raschen (hardcore)pornografischen Schnitt, wobei die Selbstverständlichkeit der vom Erzähler geschilderten Handlung (darunter v. a. die Selbstverständlichkeit der Absichtlichkeit der Mädchenfigur, von der die Erzählerfigur ausgeht) den Leser immer wieder verwundern mag: „*Die Schweißperlen des einsamsten Sich-überlassen-Seins. [Der Erzähler benutzt die Erzähltechnik der Auslassung von Verben als ein Mittel zur Bildung der (erotischen) Spannung.] Dann [?] begnügte sie sich damit, mein Geschlecht in den Mund zu nehmen. [...]. Das nackte Huhn! Ich drückte ihren Brustlosen Oberkörper zwischen meine Beine, presste beide Hände flach in ihre kleinen feuchten Achselkuhlen und starrte auf ihren schmalen, wundgescheuerten Babypo.*“ (PP 127f.).

Anhand dieses Zitats können wir bemerken, dass der Schreibstil des Autors dieses Mal kaum verhüllend ist. Die pädophilen Neigungen der Erzählerfigur sind unverhohlen hardcorepornografisch zum Ausdruck gebracht. Darüber hinaus kann der kontroverse Eindruck des Lesers noch durch die der Kindfrau vom Ich-Erzähler zugeteilte Stellung gesteigert werden. Und obendrein ist das Vorkommen des Motivs der von der Erzählerfigur sexuell missbrauchten Kindfrau im ganzen Band relativ häufig – es bildet eines der Leitmotive des Bandes. Soll man vielleicht das Ganze lediglich als eine Allegorie verstehen, wie es bei den Texten dieses Autors so oft der Fall ist? Wen und was würden dann die Figuren und Geschehnisse verkörpern?

Nach einer solchen nüchternen Ausprägung der reinsten Körperlichkeit und der pädophilen Sexualität seitens des Erzählers erscheint allerdings gleich auch eine knappe traumhafte Reflexion über die menschliche Sexualität im Allgemeinen, die die vorige kontroverse starke Radikalität seiner Ausdrucksweise teilweise und relativ mildert und die transzendente, fast metaphysische Atmosphäre der Schilderung wiederherstellt:

„*Ich begriff, daß wir einer Welt der vollkommenen sexuellen Gleichgültigkeit entgegenschwebten. Verschlossene Menschen, tief versonnen, weit woanders in ihrem ganzen Wesen, tauchen ruhig und schwerelos an die Oberfläche des Menschlichen, wenn eine pornografische Chimäre sie lockt, tauchen auf, nur um ein vorgespiegeltes Bild, ein reizvolles Figurenspiel zu erfüllen, und tauchen dann wieder hinunter. Ohne Harm und ohne Hoffnung. Ihr Besuch im Menschenreich gilt dem Wunderland der Obszönität. [...]. Die menschliche Sexualität und ihre Kultur waren das Mythenreservoir – die stumme Götterwelt dieser untergetauchten, geheimnisvollen Wesen. Ein müdes Bedürfnis zu lieben und dabei müde zu bleiben, hob sie dann und wann zu uns empor.*“ (PP 127f.).

Der Ausklang dieser symbolhaften, im Grunde genommen pornografischen Kurzerzählung verkündet die Indifferenz sowie die allgemeine geistige Trägheit der gegenwärtigen Menschen der Postmoderne, die in dieser Kurzerzählung weder eines intensiven Gefühls noch einer (Liebes-)Beziehung mehr fähig sind. Daneben macht der Erzähler den Leser auf die irrationale Wesensart der menschlichen Sexualität aufmerksam, die aus der gegenseitigen Abhängigkeit der menschlichen Sexualität und der Mythen folgt. Auch eine solche kontroverse Kurzerzählung ist daher nicht primär sexuell motiviert – dem Erzähler geht es unserer Meinung nach eher v. a. um eine Veranschaulichung der triebhaften Wesensart eines (postmodernen) Menschen, hier anhand eines Beispiels der menschlichen Sexualität vermittelt.

Was die Erzählstruktur dieser Mischform betrifft, erscheint neben der oben zitierten, persönlicher wirkenden Ich-Erzählerfigur der Kurzerzählung noch ein Sie-Erzähler der Reflexion: „*Die menschliche Sexualität und ihre Kultur waren das Mythenreservoir – die stumme Götterwelt dieser untergetauchten, geheimnisvollen Wesen. Ein müdes Bedürfnis zu lieben und dabei müde zu bleiben, hob sie dann und wann zu uns empor.*“ (PP 128) – geht es nur um mehrere grammatische Masken für einen Erzähler? Und nicht nur, dass die Ich-/Sie-Erzählform im Rahmen des Prosastückes wechselt; der Sie-Erzähler nimmt während der reflexiven Schilderung immer mehr eine distanzierte Haltung ein, sodass er dann (absichtlich?) schizophran erscheint: „[...] *die stumme Götterwelt dieser untergetauchten, geheimnisvollen Wesen. Ein müdes Bedürfnis zu lieben und dabei müde zu bleiben, hob sie dann und wann zu uns empor.*“ (PP 128) – es geht also nicht nur um einen Wechsel der Ich-Form in der Kurzerzählung und der Sie-Form in der Reflexion. Obwohl der Sie-Erzähler der Reflexion eigentlich die beiden Figuren der Kurzerzählung vertritt, verzichtet er zugleich auch auf diese Sie-Form und ersetzt sie auf einmal durch eine überraschend auftauchende potenzielle Wir-Form, mittels der er die ganze Mischform abschließt.

Parallel der oben analysierten Veranschaulichung der triebhaften Wesensart eines (postmodernen) Menschen anhand des kontroversen Beispiels der pädophilen Neigungen der Erzählerfigur nimmt der Erzähler in der nächsten Kurzerzählung ähnlich kontrovers, unkonventionell und allegorisch auch die Wesensart des Phänomens der Erinnerung auf – die traumhafte Reise der Erzählerfigur gleicht zugleich einer Reise in die Vergangenheit, in das Reich der (kollektiven sowie individuellen) Erinnerungen.

Das geschilderte Geschehen spielt sich dabei typischerweise für die vom Erzähler akzentuierte traumhafte Atmosphäre v. a. dieses Teiles im (Halb)Schlaf ab, wodurch dieses Motiv des (Halb)Schlafs bzw. des Schlafwandels auf den Surrealismus hinweist.

Die Reise des Ich-Erzählers führt dieses Mal wieder in ein traumhaftes Gelände: „*Meine Reise glich der Besichtigungstour auf einem Filmgelände, auf dem freilich nicht mehr gearbeitet wurde, sondern sich die Geister längst abgedrehter Szenen und Motive ein trübsinniges Stelldichein gaben.*“ (PP 128).

Die geschilderte Ausgangslage der Protagonisten der Kurzerzählung ist dabei mit einer Zeichnung von Blake metonymisch verglichen: „*Vater Mutter Tochter Sohn zusammengeschlossen auf einer verdreckten Matratze, wie in einem Flüchtlingslager, die kleine Familie. So lagen auf einer Zeichnung Blakes im Grufbett nebeneinander: der Kanzler, der König, der Krieger, Mutter und Kind. Der Krieger, die Beine überkreuz, die Hand am Schwertgriff, ruhte in der Mitte.*“ (PP 128).

Bereits vor irgendeiner Handlung erscheint bei einigen Figuren der Kurzerzählung eine beklemmende Vorahnung: „*Hier hatten sich die beiden Alten verdrossen aneinandergeklammert, Angst und rote, blaue Flecken im Gesicht.*“ (PP 128). Typisch für die Texte des Autors ist es dabei, dass sich die Spannung der geschilderten Handlung eher allmählich steigert, als dass es zu einer unerwarteten Wende in der Kurzerzählung kommen würde. Und tatsächlich, die Andeutung eines unheilvollen Geschehens erfüllt sich: „*Die Tochter mit ihrem Haardutt erhebt sich im Schlaf und streift das Nachthemd herauf. Sie kniet sich aufrecht über den Bruder. Sie greift sein ausgestrecktes Geschlecht und steckt es wie ein Stück Seife in den Schoß.*“ (PP 128). Mittels dieser radikalen, kontroversen Allegorie der Erinnerung bildet der Erzähler eine wirklich unkonventionelle Parallele zwischen dem Inzest und dem Phänomen der Erinnerung, was die darauffolgende Reflexion des Ich-Erzählers über das geschilderte kontroverse Sexuelle erhellt: „*Ja, dachte ich, das ist die Erinnerung, so ist sie: alles Inzest. Die Städte, die Stunden, die Stufen abwärts, abwärts . . .*“ (PP 129).

Mittels der Erinnerung (oder aber des von den Trieben beherrschten Ids) vereinigt/e sich also dem Ich-Erzähler nach etwas, was sich bestimmt nicht habe/hätte vereinigen sollen, bzw. worüber die von Konventionen oder von Vorurteilen belastete Gesellschaft (oder aber das elterliche Superego) meint/e, dass es sich bestimmt nicht habe/hätte vereinigen sollen. Eine solche Gesellschaft (ein Superego), die sich der Erinnerung (dem Id) entschieden wehrt, ist in dieser Kurzerzählung durch die elterliche (sic!) Generation vertreten: „*Ermahnungen kommen von den Eltern, dringende Bitten, ein Erbarmen zu haben und es sein zu lassen.*“ (PP 128). Die Erinnerung (oder aber das Id) ist jedoch unerbittlich: „*Die Tochter steigt herunter von dem Mann und fragt, wie er sie wünsche.*⁷⁰ *Der Bruder sagt ohne Interesse: ‚Dreh dich*

⁷⁰ Sekundär erscheint hier auch das Motiv der sexuellen Sich-Erniedrigung der Frau, die sich dem Mann gegenüber sogar bewusst und freiwillig lediglich zum sexuellen Objekt stellt. Dieses Motiv ist daher vom Erzähler wieder radikaler geschildert, als es in den ersten zwei Teilen des Bandes der Fall war, wo die

herum!’ So kehrt sie ihm das Gesäß zu und starrt, während sie beide nun stöhnen, den fester sich umklammernden Alten aus nächster Nähe offen abwesend in die Gesichter.“ (PP 128f.). Falls die Figuren der Eltern eine imaginäre Öffentlichkeit (bzw. die elterliche Superego-Instanz) vertreten und die Tochterfigur eine unerwünschte aufdringliche Erinnerung (bzw. die triebhafte Id-Instanz) repräsentiert, ist dann fraglich, welches Phänomen oder welche psychologische Rolle im Rahmen der Kurzerzählung dem Erzähler nach die Sohnfigur vertritt – symbolisiert diese teilnahmslose Bruderfigur etwa den vom Überdruß abgestumpften postmodernen Menschen der Gegenwart (also die Ego-Instanz), den „*Krieger [...] in der Mitte*“ (PP 128), der sich von seinem irrationalen Unterschwelligen (vom triebhaften Id) ohne irgendeinen eigenen Willen oder ein eigenes Interesse (ver)führen lässt?

Dass die ganze Episode in der traumhaften Atmosphäre des Schlafwandeln begangen war, weist wieder einmal auf den Kern der Geschichte hin, d. h. auf die Existenz der Erinnerung, wie unerwünscht sie auch sein mag. Dadurch macht der Erzähler auf einen grundlegenden Einfluss des Unterschwelligen auf den (rational zu denken sich vergebens bemühen) Menschen aufmerksam, der sich schließlich während seines Handelns, auch wenn unbeabsichtigt, vollkommen nach seiner irrationalen Wesensart richtet. Diese Behauptung kann auch durch das folgende Zitat aus der Kurzerzählung bezeugt werden: „*Diese [d. h. die Elternfiguren] protestieren immer fürchterlicher und rufen: ‚Aufhören! Hörst doch endlich auf damit!‘*“ (PP 129).

Die psychologischen Rollen der Superego-Instanz und der Id-Instanz könnten den Figuren der Kurzerzählung vielleicht aber auch gewissermaßen umgekehrt zugeteilt werden, d. h. dass auch das Superego als eine der Kontrolle dienende, elterliche Instanz der Persönlichkeit gegenüber der verantwortungsbewussten unterschwelligen Erinnerungsinstanz kindisch werden kann und umgekehrt.

Oder aber kann es auch ganz anders sein und die der verantwortungsbewussten Superego-Instanz der Erinnerung gegenüber sich wehrende kindische Id-Instanz können die scheinheiligen Elternfiguren vertreten.

Es bietet sich also wieder einmal eine unglaubliche Skala von Interpretationsmöglichkeiten an, was zwar einen typischen, aber ständig faszinierenden Zug der postmodernen Literatur und zugleich auch der Texte von Botho Strauß bildet. Sicher bleibt jedoch, dass sich der Autor mit der menschlichen Seele, mit den Tiefen der menschlichen Persönlichkeit und mit dem Einfluss des Irrationalen und Unterschwelligen auf die menschliche Handlung, d. h. mit den „*Stufen abwärts, abwärts . . .*“ (PP 129) als mit

Frauenfigur vom Erzähler zwar auch sexuell kontrovers wahrgenommen wurde, hat sich aber (im Vergleich mit diesem Teil) mit einem solchen Frauenbild nicht (ohne irgendeinen Widerspruch) identifiziert.

einem seiner Hauptthemen immer wieder beschäftigt. In diesem Sinne kann man auch das sich in den Teilen *Paare*, *Verkehrsfluß* sowie *Dämmer* wiederholende und variierende Motiv des menschlichen Gesichts verstehen, das mit seinem Mienenspiel als ein möglicher Ausdruck des Unterschwelligen im Rahmen der sonst bewusst geregelten menschlichen Handlung fungieren kann.

Auf den Einfluss des unterschwelligen Unterdrückten auf den Menschen, das ihm trotzdem eigen ist, hat auch schon Adorno in seinem Band *Minima Moralia* aufmerksam gemacht, was sein Prosastück bezeugt, das eben die Lektüre der Pornografie betrifft:

„On parle français. – Wie innig Sexus und Sprache sich verschränken, lernt, wer in einer fremden Sprache Pornographie liest. Bei der Lektüre Sades im Original braucht man kein Dictionnaire. Noch die entlegensten Ausdrücke fürs Unanständige, deren Kenntnis keine Schule, kein Elternhaus, keine literarische Erfahrung vermittelt, versteht man, nachtwandelnd, wie in der Kindheit die abseitigsten Äußerungen und Beobachtungen des Geschlechtlichen zur rechten Vorstellung zusammenschießen. Es ist, als sprengten die gefangenen Leidenschaften, von jenen Worten beim Namen gerufen, wie den Wall der eigenen Unterdrückung so den der blinden Worte und schlugen gewalttätig, unwiderstehlich in die innerste Zelle des Sinnes, der ihnen selber gleicht.“ (MM 53).

2.5. Einzelne

Im vorletzten Teil des Bandes *Paare*, *Passanten*, der zugleich einen unserer Meinung nach am wenigsten thematisch spezifizierten Abschnitt von allen bildet, behandelt der Autor mittels verschiedenster Metaphern das intensive Gefühl der Einsamkeit eines Außenstehenden, eines „*einzig[e]n Einzelne[n] weit und breit*“ (PP 143), eines „*Einsamkeits-Kasper[s]*“ (PP 155), auf dessen hoffnungslose Lage er anhand einiger Beispiele verschiedener Außenseiter-Individuen der Gesellschaft, neu v. a. der Alkoholsüchtigen und Drogenabhängigen, aber auch z. B. der Terroristen hinweist. Dabei widmet sich der Autor neu auch den Terrorkämpfen, einem Thema der deutschen Geschichte seit etwa 1967 bis mindestens zum Jahr 1977 (d. h. v. a. der sog. „ersten Generation“ der RAF), wobei das folgende Jahr 1978 einen Zeitpunkt bildet, in den einer der Texte dieses Teiles ausdrücklich zeitlich situiert ist.

Was die Entwicklung der Schilderung der sozialen Interaktion im ganzen Band betrifft, bewegt sie sich von der Aufzeichnung der flüchtigen zwischenmenschlichen Beziehungen in den ersten zwei Teilen, v. a. im Teil *Paare*, über die kontroverser geschilderten, von der Unzulänglichkeit der Ausdrucksmittel zur Äußerung der Emotionen bzw. der Beziehungen bestimmten, manchmal lediglich vom Erzähler phantasievoll dargestellten potenziellen Beziehungen in *Verkehrsfluß*, über den Teil *Schrieb*, wo diese

soziale Thematik der gegenseitigen Beziehungen fehlt, zu *Dämmer*, wo es sich noch weniger um eine Schilderung irgendwelcher zwischenmenschlicher Beziehungen handelt, als eher um Aufzeichnungen flüchtiger, traumhaft anonymer, lediglich triebhaft „geregelter“ Mann-Frau-Begegnungen, die vom Erzähler kontrovers, sachlich sexuell geschildert werden und die die nicht „*verfassungskonform*[en]“ (G) Neigungen der Ich-Erzählerfigur kaum verdecken und schließlich bis zu diesem Teil, in dem es fast keine „Paare“ mehr gibt, nicht einmal die von der Beobachterfigur phantasievoll gebildeten potenziellen, sondern eine lediglich aus vereinsamten Einzelnen bestehende anonyme Masse der Außenseiter, die gegenwärtig die ganze Gesellschaft, keinesfalls jedoch eine lebendige Gemeinschaft bilden. Eine Gemeinschaft in ihrer ursprünglichen Bedeutung⁷¹ wird diesem Abschnitt nach in der geschilderten gegenwärtigen „westlichen“ Gesellschaft nämlich einfach nicht mehr gebildet. Die in den vorigen Teilen scharf gesellschaftskritisch bewerteten geringen diachronischen sowie synchronischen sozialen Bindungen innerhalb der Gesellschaft sind in *Einzelne* also schon ganz abwesend.

Obwohl die sozialen Bindungen in den Texten dieses Teiles ausbleiben, zeichnet der Erzähler ständig v. a. die soziale Thematik auf. Die skeptische Schilderung mancher kontroverser sozialer Themen kann häufig Reflexionen des Lesers über das menschliche Verhalten, die gegenseitigen menschlichen Umgangsformen und ihre sozialen Gesetzmäßigkeiten hervorrufen, z. B.: *„Außer den Kräften der Ausbeutung und der Angst scheinen nur noch die der Nachlässigkeit und des Desinteresses die Verhältnisse der Menschen untereinander zu regeln. Und nimmt man den Leuten das tiefe Desinteresse aneinander, so vermehrt man wohl bloß ihre Angriffslust.“* (PP 150).

Die Prosastücke dieses Teiles weisen eine beträchtliche thematische Mannigfaltigkeit auf. Wie wir schon oben erwähnt haben, erscheinen in diesem Teil dringende gesellschaftskritische Reflexionen des Erzählers über ein neues Thema des Bandes – die (Drogen-)Probleme (einiger Außenseiter) der Gesellschaft, die Psychologie (*„Alle Sinne Geschäftssinn; kein Lächeln, keine Lüge, kein Handschlag, die nicht der Sucht dienen. [...] Die Sucht ist der eine Korridor, in den alle inneren und äußeren Regungen einlaufen. [...] Die Tricks und Tarnungen [...], die Vortäuschung liebenswürdiger Gefühle, die Selbsttäuschung über die eigene Lage sind auf eine Weise durchsichtig, als wollten sie das Spiel mit verdeckten Absichten, an dem wir alle teilhaben, aufs gräßlichste karikieren.“*, PP 147f.) sowie die ausweglose Lebenslage der Drogensüchtigen und das Phänomen der Sucht, d. h. *„eines leisen Fanatismus ohne Botschaft“* (PP 148), im Allgemeinen. Diese

⁷¹ Gemeinschaft als das Zusammenleben *„in gegenseitiger Verbundenheit“* [...] bzw. als eine *„Gruppe von Personen, die durch gemeinsame Anschauungen [...] untereinander verbunden sind“*. Duden - Deutsches Universalwörterbuch. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

Probleme werden vom Erzähler stark sensibilisierend dargestellt, obwohl er sich in der scheinbar unpersönlichen, verallgemeinernden Man-Form äußert: „*Wenn man die furchtbare Aussichtslosigkeit und Todesbedrohung, die den Suchtkranken umgeben, zu spüren bekommt, kann man sich schwer nur in die Fragen nach den gesellschaftlichen Ursachen flüchten; man starrt fremd das nackte, souveräne Übel an, die real existierende Teufelherrschaft.*“ (PP 146f.). Es geht hier also weder um eine konstruktive Kritik noch um einen Lösungsversuch seitens des Erzählers, sondern lediglich um einen Ausdruck seiner Emotionen den geschilderten gesellschaftlichen Problemen gegenüber und vielleicht auch um einen Versuch, durch diese Sensibilisierung ebenfalls einen potenziellen Leser für diese Probleme empfindsamer zu machen. Dabei werden dem Leser verschiedene, auch ungewöhnliche Blickwinkel vom Erzähler vorgeführt. Eine solche Verfahrensweise des Erzählers kann jedoch lediglich mit einem ungewissen Ergebnis sowie mit fraglichen Folgen für eine weitere Handlung eines potenziellen Rezipienten rechnen.

Weiterhin werden in den Prosastücken dieses Teiles dem Leser verschiedene psychologische Typen der Menschen vom Erzähler vorgeführt, was auch ein Thema der vorigen Teile des Bandes bildete. Damit hängenden auch die den Figuren der Texte zugeteilten konventionalisierten gesellschaftlichen Rollen zusammen. Dagegen erscheint eine typisierende Aufzeichnung der Massengesellschaft seitens des Erzählers, die auch zu einem sich wiederholenden Motiv des Bandes gehört. An der vom Erzähler vorgeführten Lebensweise dieser Massengesellschaft wird zugleich auch eine direkte sowie indirekte Kritik des Konsums geübt. Die Handlung einer ganzen Kurzerzählung ist dabei z. B. typischerweise in ein Kaufhaus situiert. Durch diese Kritik der Konsumgesellschaft bringt der Erzähler also eine weitere Sucht zum Ausdruck: die Sucht eines (post)modernen Menschen nach dem Konsum, sodass seine Lage an die Ausweglosigkeit der Situation der oben erwähnten Alkohol- und Drogensüchtigen den Leser erinnern kann, wobei es sich allerdings in diesem Fall um kein Außenseiter-Phänomen, sondern um eine massenhafte postmoderne Erscheinung handelt.

Zu den sich wiederholenden Motiven gehört auch die Bedeutung der menschlichen Kommunikation, darunter aber die geringe Bedeutung der Sprache („*Irgendwann aber dreht ihre Rede durch, kreist sie sinnentleert in immer denselben Sätzen.*“, PP 145), wogegen der beobachtende Erzähler wiederum das Mienenspiel und die Gesten der Figuren für die wesentlichen (oder sogar die eigentlichen) Merkmale der menschlichen Kommunikation hält.

Was die vom Autor für diesen Teil gewählten Gattungen betrifft, handelt es sich auch hier im Rahmen eines Prosastückes nur selten um eine einzige Gattung – in den meisten

Fällen erscheinen die Mischformen, die oft formale Züge der Kurzgeschichte aufweisen, daneben aber auch reflexive Abschnitte enthalten, manchmal kommt im Rahmen eines Textes ebenfalls eine Beschreibung vor. Zu den weiteren auftauchenden Gattungen gehören häufig die Momentaufnahmen flüchtiger Ereignisse sowie (scheinbar?) persönliche Aufzeichnungen des Erzählers, die oft das geschilderte Geschehen einer fantasievollen Kurzerzählung, Skizze oder Momentaufnahme reflektieren. Dabei weisen die Texte oft einen aphoristischen Ausklang auf.

Zu den formalen Zügen der Kurzgeschichte, die schließlich in den Prosastücken des ganzen Bandes auftauchen, gehört eine scheinbar zufällige Berücksichtigung der Details, die dann metonymisch auf das Ganze verweisen, womit auch eine typisierende Beschreibung der Figuren zusammenhängt, daneben Konzentration des Erzählers auf einen alltäglichen Moment und dessen Sensibilisierung, woraus dann weitere Zusammenhänge vom Leser abstrahiert werden können, wozu auch der häufig offene Schluss des Erzählten behilflich sein mag. Die lineare Schilderung der Handlung ist in einigen Fällen vom Erzähler unterbrochen und durch eine Aufzeichnung assoziativer Vorstellungen sowie Gedankengänge der Erzählerfigur ersetzt, was den Leser an die Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms erinnern kann.

Dem erzählerischen Stil des Autors gehört die Schilderung mancher absurder Situationen an, wodurch ein gewisser Verfremdungseffekt des Dargestellten erzielt werden kann. Einerseits taucht eine typisierende Beschreibung auf, die den konventionellen Vorstellungen eines Lesers vielleicht entgegenkommen möchte (z. B. „*rötlich gefärbtes Haar*“ einer Drogendealerinfigur, PP 143), andererseits hebt der Erzähler aber auch das Paradoxe des Geschilderten, manchmal absichtlich emotionalisierend, sogar fast erotisierend hervor, und zwar bei derselben Beschreibung: „*die vollen, schweren Busentropfen scheinen nicht zu diesem von Heroin ausgezehrten Körper zu passen*“ (PP 143), was im geschilderten Kontext ungewöhnlich wirken kann.

Auch die Figur des Erzählers kann beim Leser einen ambivalenten Eindruck hervorrufen: einerseits erscheint der Erzähler als ein distanzierter, gern objektivierender, in der verallgemeinernden, unpersönlichen Man-, bzw. Er-Form sich äußernder Beobachter, andererseits jedoch als ein sich teilnahmsvoll einfühlender, die inneren psychischen Vorgänge der Figuren vorwegnehmender, allwissender Erzähler.

Die geschilderten Kurzerzählungen, Aufzeichnungen usw. können dabei typischerweise für die ängstliche Kurzprosa von Botho Strauß häufig auch in einer übertragenen Bedeutung, als Allegorie (Veranschaulichung) eines abstrakten Begriffs oder

einer abstrakten Vorstellung durch eine konkrete Bild- bzw. Handlungsfolge fungieren, z. B.: „*Wer sich selbst (nur allein in stillen Vorführräumen) in solcher Fremde, wie sie seine Breitwandfilme zeigen, leben und bestehen sah, der wird sich nicht in kleinen Badespiegeln wiederfinden.*“ (PP 159) und können somit als die als Allegorie konstruierten Texte bis ins Detail rational erklärt werden, was auch in den vorigen Teilen des Bandes, v. a. in *Dämmer*, der Fall war.

2.5.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive

Eine persönlich wirkende reflexive Aufzeichnung dieses Teiles betrifft auch das Thema des Kunstschaffens, v. a. der Sendung der Kunst, im Verhältnis zum öffentlichen Auftreten eines Kunstschaffenden, wobei der Erzähler erwägt, ob sich ein Kunstschaffender der medialen Aufmerksamkeit preisgeben soll und ob es ihm ein bestrebenswertes Ergebnis bringen könnte oder ob es – angesichts des Unterhaltungsauftrags der Medien⁷² – besser ist, in der Anonymität der Zurückgezogenheit zu beharren. Der Erzähler bevorzugt dabei, auch der Wesensart der Ausgangsposition des Autors gemäß, die Möglichkeit eines Kunstschaffenden, „*den Schutz im Strom der Menge dankbar [zu] genießen*“ (PP 154), wodurch sich die Aufzeichnung zugleich einem persönlich wirkenden Tagebuch nähert. Daneben thematisiert er auch den (kaum mitteilbaren) Wert eines Kunstwerks im Vergleich mit seiner geringen oder gar keinen Möglichkeit der Wirkung schon auf die nächste Umgebung des Kunstschaffenden sowie seine potenzielle Motivation für ein öffentliches Auftreten:

„*Häufig hast du dich gefragt, was wohl einige Personen, die sich mit Kunst hervortun, die sich mit etwas so Entlegenem und von der Allgemeinheit so Ungemochtem wie der Kunst der Heutzeit beschäftigen, was sie wohl dazu verleiten könnte, in die Öffentlichkeit zu treten und sich neben den rundum Beliebten aus Sport und Showgeschäft ebenfalls bekannt zu machen; zu Darstellern eines Ereignisses von höchstem Rang zu werden, das aber schon für ihre Nachbarn keines mehr ist und auch niemals eines werden wird. Ebenso häufig hast du für dich entschieden, daß diese Personen aus reinem Geltungstrieb und nicht zur Erfüllung eines geistigen Auftrags handeln, denn dieser könnte noch so hervorragend sein, die Idee des magazinären Allerleis würde ihn immer niederringen.*“ (PP 153f.).

Anhand der oben angeführten (Vor)Entscheidung der Erzählerfigur für die Anonymität eines Kunstschaffenden in der Gesellschaft kommt es in der Aufzeichnung zur Schilderung einer absurden Situation, die die von der Erzählerfigur ständig geübte Kritik an der Interesselosigkeit der Öffentlichkeit inklusive der Leserschaft sowie v. a. an den Medien nur humorvoll bestätigt:

⁷² „[E]in[...] geistige[r] Auftrag[...] [eines Kunstschaffenden] [...] könnte noch so hervorragend sein, die Idee des magazinären Allerleis würde ihn immer niederringen. (So ein Medium ist [...] vom Unterhaltungsauftrag schon erfüllt. Es ist immer heiter, denn ihm ist alles gleich.)“ (PP 154). Dazu vgl. auch die in *Anschwellender Bocksgesang* auftauchende Wendung „[d]as mediale Pokerface“ (AB 5), die dieser Äußerung nahe verwandt ist.

„Auf dem Hintergrund solcher Überzeugungen gehst du in ein Museum, eine Jahrtausendausstellung, bei der Besucherrekorde zählen. Gesammelt überschreitest du die Schwelle, da schießen plötzlich drei Männer auf dich zu, Blitzlichter zünden, Scheinwerfer strahlen, eine Dame mit Mikrofon in der Hand steht vor dir. Man hat ja bloß auf dich gewartet: du bist der hunderttausendste Besucher der Ausstellung und mit dem Schwellenübertritt standst du in der Öffentlichkeit. [...]. Auch wird tags darauf dein Name in den Lokalblättern genannt und ein Foto, das dich als den von der Öffentlichkeit ertappten, wirr auf Flucht sinnenden Museumsgast zeigt, der du auch wirklich warst, wird abgebildet. Allerdings: niemand hat dich als den am Rand hervorstechenden Kunstschaffenden identifiziert, von dem schon [...] in denselben Zeitungen die Rede war. [...]. Du hast zwar deinen wahren Namen, doch als Beruf ‚Hausmann‘ angegeben. Insofern ist es gräßlich gewesen und noch einmal gutgegangen.“ (PP 154f.).

„Eine [fiktive?] Erinnerung aus dem Jahr 78“ (PP 156) behandelt das gesamtgesellschaftliche Thema der bundesdeutschen Geschichte der 70er Jahre: den Kampf gegen die Terroristen als Außenseiter des gesellschaftlichen Systems, wobei sich der Erzähler zugleich auch bemüht, dem Leser einen anderen, unkonventionellen Blickwinkel vorzuführen und ihm folglich aufgrund dessen einige moralphilosophische Fragen zu stellen.

Kaum wegzudenken ist dabei auch das in dieser reflexiven Aufzeichnung vertretene Thema der Kritik der Massenmedien (v. a. des Fernsehens) seitens des Erzählers, v. a. der fortdauernden totalitären Bestimmung und der bewussten Beeinflussung der Realitätswahrnehmung von den Medien, was als ein typisches Merkmal der postmodernen Zeit gewertet werden kann. Die Wahrnehmung der Realität lediglich mittels der Medien signalisiert z. B. die in dieser Aufzeichnung vorkommende folgende Wendung: „[d]ie Nachrichten sagen, [...]“ (PP 156). Darauf bezieht sich auch der in *Anschwellender Bocksgesang* auftauchende Seufzer des Autors über die unterhaltenden, die Realität verzerrenden Medien: „Wenn man nur nicht mehr von ‚Medien‘ spräche, sondern von einem elektronischen Schaugewerbe, das seinem Publikum die Welt in dem äußersten Illusionismus, der überhaupt möglich ist, vorführte.“ (AB 9). Auf diese mediale Vermittlung der Realität an die lediglich aus Fernsehzuschauern bestehende Gesellschaft (so Strauß) weist auch ein Vergleich der „Popularität“ eines bundesdeutschen RAF-Terroristen mit der des Showmasters des ZDF Wim Thoelke hin – denn der nur auf die Unterhaltung orientierte „Medienbürger“ (AB 7) kennt (auch heutzutage) keine andere Autorität mehr. Durch den Vergleich: „prominent wie Wim Thoelke sind sie [d. h. die Terroristen] ja“ (PP 156) gelingt es dem Autor, den Gesichtspunkt eines massenhaften Fernsehzuschauers prägnant aphoristisch zu vermitteln. Beide, der Terrorist sowie der Showmaster, gelten nämlich – bei aller Polarität ihres gesellschaftlichen Rangs – in einem bestimmten Sinne als die signifikanten „Stars“ der deutschen Massengesellschaft der 70er Jahre.

Es sind selbstverständlich aber nicht nur die Medien, die der radikal gesellschaftskritische Erzähler kritisiert. Es geht ihm um eine komplexe Kritik des

gesamtgesellschaftlichen Systems, von den sich von den Medien beherrschen lassenden „eifrige[n] Fernsehzuschauer[n] im Dickicht der unmittelbaren Realität“ (PP 157) einerseits bis zur Kritik des Staats sowie der Macht aller staatlicher Behörden, v. a. der Polizei, andererseits. Dabei macht der Erzähler den Leser auf manche (auch wenn potenziellen) kontroversen gesellschaftlichen Probleme aufmerksam:

„Sie haben einen jungen Terroristen [...] erschossen. [...] Seinem ersten Schuß sei man mit vielen Schüssen behördlicherseits zuvorgekommen. Der Eindruck ist schwer abzuwehren, daß man sich nun auf diese Weise der heiklen Gerichtsbarkeit entledigt, denn diese ist für den Staat zu einer empfindlichen Schwachstelle geworden. [...] Nur der tote Terrorist ist ein ganzer Erfolg und uns allen eine Erleichterung.

Tatsache bleibt: ein Mann ist erschossen worden, der als verdächtig galt des Mords [...]. [...] verdächtig bist du schnell, denunziert bist du schnell, eine falsche Bewegung machst du schnell. Unversehens stehen zwei Männer neben dir und einer bittet dich um Feuer für seine Zigarette. Du greifst nach deinem Feuerzeug... und später heißt es, du habest eine Parabellum 9 Millimeter bei dir getragen. Eine andere Behörde behauptet dagegen, es sei eine Smith und Wesson gewesen. Es war aber nur ein Einweg-Feuerzeug-“ (PP 156f.).

Weiterhin macht der Erzähler den Leser darauf aufmerksam, wie die Medien von der Macht des Staates (der Polizei) gesteuert werden. Dadurch sowie durch die geschilderte Handlung dieser höchstwahrscheinlich fiktiven Erinnerung stellt er dem Leser moralphilosophische Fragen und Fragen der Humanität als solcher, indem er auf einige potenziell paradoxe Folgen hinweist, die aus der hier vorgeführten konsequenten Einhaltung der (gerechten?) staatlichen Maßnahmen manchmal hervorgehen können:

„Die Polizei hat Fahndungsfotos vom toten Terroristen durch das Fernsehen geschickt. Sie haben dafür dem Toten noch einmal die Augen aufgerissen und ihm eine Brille ins Leichengesicht gedrückt. [...] Hierdurch wurde das religiös-sittliche Empfinden jedes einzelnen, das der Staat zu schützen verspricht, durch eine staatliche Maßnahme aufs größte verletzt. Diese Fotos waren das Dokument einer gemeinen Leichenschändung und einer sittenwidrigen Mißachtung der Würde eines Toten.“ (PP 157f.).

Auch in diesem Fall bietet der Text dem Leser anhand der Mehrfachstruktur, zum mindesten der Doppelstruktur (vgl. Welsch 26) eine Mehrdeutigkeit der Interpretation an. Die ganze Schilderung dieser (fiktiven?) Erinnerung kann auch lediglich als ein Konzept produktiver Phantasie des Erzählers, v. a. im Sinne von Baudrillards poststrukturalistischer Philosophie, wahrgenommen werden. Dieser politisch aktive französische Medientheoretiker und Intellektuelle entwickelte seine eigene Medientheorie, in der er die Ununterscheidbarkeit von Realität und Fiktion, speziell in Bezug auf die Medien, thematisierte. Die Medien und die diese gestaltenden Personen und Institutionen erscheinen daher als manipulierende und gleichzeitig manipulierte Objekte in einem sich verselbstständigenden Prozess. In seinem *Requiem für die Medien* (1972), einem Auszug aus *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* (1978), das Botho Strauß v. a. im letzten Teil von *Paare, Passanten* zitiert, entwickelte Baudrillard seine Theorie der „Simulation“. Sie besteht darin, dass die Wirklichkeit, die in der Gegenwart dem Menschen v. a. über die Massenmedien vermittelt

wird, maßgebender geworden ist als die Wirklichkeit selbst. Die durch die Medien vollständig simulierte Welt ist zur Scheinwelt, zum Simulacrum geworden, die in Form einer Hyperrealität die „wirkliche“ Welt verdrängt.

Nach Roland Barthes, den Botho Strauß in seinem Band auch erwähnt, rekonstruiert ein Simulacrum seinen Gegenstand durch Selektion und Neukombination und konstruiert ihn so neu. Es entsteht eine Welt, die die erste einsehbar machen will. Insofern ist das Simulacrum auch ein Merkmal der strukturalistischen Tätigkeit: „*Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit [...] besteht darin, ein ‚Objekt‘ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welche seine ‚Funktionen‘ sind).*“⁷³ – das imitierte Objekt soll etwas zum Vorschein bringen, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder unverständlich bleiben würde.

Das Simulacrum stellt auch einen zentraler Begriff in zeitgenössischen Theorien der Virtualität bzw. Virtualisierung dar, insbesondere in der von Paul Virilio und v. a. von Jean Baudrillard. Die Namen dieser Medientheoretiker befinden sich im ganzen Band – Virilio wird vom Autor im Zusammenhang mit der Dromologie bzw. Dromokratie besonders im Teil *Schrieb* erwähnt und der Name Baudrillards kommt v. a. im letzten Teil des Bandes, *Der Gegenwartsnarr*, vor, wo Botho Strauß Baudrillards Werk *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* anhand einiger Zitate reflektiert. Im Rahmen von seiner Medientheorie erfindet Baudrillard verschiedene historische Formen von Simulacren, wobei die Simulation als das dominante Simulacrum der durch Massenmedien bestimmten Gegenwartsgesellschaft erscheint. (Die Bestimmung der Gegenwartsgesellschaft durch die Medien führt auch der Erzähler anhand der Schilderung der oben analysierten fiktiven Erinnerung vor, es ist aber zugleich auch das Thema des ganzen Bandes.) Das heißt, dass die Unterscheidung zwischen Realität und Imagination (Wirklichkeit und Fiktion, vgl. Welsch 26), Original und Kopie, Vorbild und Abbild sowie zwischen dem elitären und dem populären Geschmack (vgl. Welsch 26) unmöglich geworden ist. Der Unterschied zwischen der Wirklichkeit und deren medialer Vermittlung kann deshalb diametral sein. Er ist aber zugleich „referenzlos“ geworden, denn es gibt nichts Reales, mit dem er verglichen werden könnte. Er ist also nicht (mehr?) feststellbar.

Auch in anderen Medientheorien wird eine faktische Auflösung der klassischen Unterscheidungen von Differenzen konstatiert und unter den Schlagworten der Metamedialisierung, Fiktionalisierung usw. untersucht.

⁷³ Barthes, Roland: *Die strukturalistische Tätigkeit*. In: *Kursbuch 5*, Mai 1966, S. 190-196. Zitiert nach: [www.wikipedia.org \(http://de.wikipedia.org/wiki/Simulacrum\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Simulacrum), 30. 6. 2009.

Da sich die Zeichen heute schon von ihrem Bezeichneten gelöst hatten, wurden sie „referenzlos“ und zum Selbstzweck. Das heißt, dass es keine Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihren Referenten (Denotaten) mehr gibt. Das betrifft auch die aus Yuppies bestehende Gegenwartsgesellschaft der modernen Städte, die durch die Medien und die Werbung geregelt und aufrechterhalten wird.

Weiterhin behauptet Baudrillard, dass es unmöglich ist, die Medien kritisch zu verwenden – es geht um eine mediale „Rede ohne Antwort“, die irgendeine eigene Denktätigkeit des Konsumenten verhindert. Die einzige Antwort, die sich dem Rezipienten aber sogar anbietet, ist diejenige in die mediale Nachricht bereits integrierte simulierte.

Seit den 70er Jahren des 20. Jhs. beschäftigte sich Baudrillard auch mit dem Phänomen des Terrorismus, den er vor dem Hintergrund einer zur Scheinwelt gewordenen Wirklichkeit analysierte. Durch den (freiwilligen) Tod (eines Terroristen, z. B. in Stammheim 1977) kann seiner Meinung nach die Simulation durchbrochen werden. Durch jedes Eingreifen der staatlichen Institutionen kommt es dagegen zur Überhitzung der Macht bis zu ihrer Selbsterstörung.

Durch den assoziativen Stil und das Spiel mit den ästhetischen, kulturellen und subjektiven Nebenbedeutungen bestehender Begriffe, die er als reine Zeichen versteht, nähert sich der Stil von Botho Strauß dem von Baudrillard.

In Bezug auf den Text besteht die Simulation in der Fiktionalisierung der historischen Realität, die sich für eine „*Erinnerung [der Erzählerfigur] aus dem Jahr 78*“ (PP 156) ausgibt, wobei der Stoff der Geschichte vom Autor so schlaue gewählt ist, dass es auch heute unklar bleiben kann, ob es sich, anhand eines durch viele Details hervorgerufenen tiefen Authentizitätseindrucks, seitens des Erzählers um die Schilderung einer authentischen historischen Erinnerung oder um eine historisierende fiktive Geschichte handelt und wo sich daher in dieser historisierenden Kurzerzählung eine genaue Grenze zwischen der historischen Realität und der Fiktion befindet.

Im Text macht der Erzähler den Leser auf die Scheinwelt der Medien und der staatlichen Behörden, d. h. auf das Simulacrum aufmerksam. Es gibt hier sogar mehrere deutliche Signale dafür, dass es sich seitens des Erzählers um einen Versuch handelt, das Simulacrum aufzufassen. Sei es die Wendung: „[d]ie Nachrichten sagen“ (PP 156), die darauf hinweist, dass in der Gegenwart die Realität dem Rezipienten eigentlich nur über die Medien vermittelt wird, sei es die Anspielung auf den Einfluss der Medien auf den gegenwärtigen Konsumenten mittels Strauß' Auffassung des Menschen als „*ein[es] eifrige[n] Fernsehzuschauer[s], [der] im Dickicht der unmittelbaren Realität*“ (PP 157) kaum einer

eigenen Denktätigkeit mehr fähig ist, sei es der Vergleich der medialen Popularität eines Terroristen mit der eines Showmasters („*prominent wie Wim Thoelke sind sie* [d. h. die Terroristen] *ja*“, PP 156), die beide eigentlich die Medienstars der deutschen Massengesellschaft der 70er Jahre darstellen, bis zur unverhohlenen Offenlegung des Misstrauens des Erzählers gegen die Medien und die staatlichen Behörden, die er dem Leser anhand der relativierenden Simulation und der gleichzeitigen paradoxen Kritik des Simulacrums fantasievoll vorführt:

„Tatsache bleibt: ein Mann ist erschossen worden, der als verdächtig galt des Mords – wenn er es war, den ein eifriger Fernsehzuschauer im Dickicht der unmittelbaren Realität auszumachen glaubte. Weniger noch: ein Mann, der die Geste des Waffenziehens machte, ist auf der Stelle durchlöchert worden, noch bevor er mit der Waffe jemanden bedroht hätte. Aber zog er eine Waffe? Jedem schwindelt es bei dem Gedanken: verdächtig bist du schnell, denunziert bist du schnell, eine falsche Bewegung machst du schnell. Unversehens stehen zwei Männer neben dir und einer bittet dich um Feuer für seine Zigarette. Du greifst nach deinem Feuerzeug . . . und später heißt es, du habest eine Parabellum 9 Millimeter bei dir getragen. eine andere Behörde behauptet dagegen, es sei eine Smith und Wesson gewesen. Es war aber nur ein Einweg- Feuerzeug-

Die Polizei hat Fahndungsfotos vom toten Terroristen durch das Fernsehen geschickt. Sie haben dafür dem Toten noch einmal die Augen aufgerissen und ihm eine Brille ins Leichengesicht gedrückt. [...]. Hierdurch wurde das religiös-sittliche Empfinden jedes einzelnen, das der Staat zu schützen verspricht, durch eine staatliche Maßnahme aufs grösste verletzt. Diese Fotos waren das Dokument einer gemeinen Leichenschändung und einer sittenwidrigen Mißachtung der Würde eines Toten.“ (PP 157f.).

Es gehört bereits zum charakteristischen Schaffensparadox des Autors, dass er das, was er kritisiert, zugleich auch (absichtlich exemplifizierend?) verwendet – in dieser fiktiven Erinnerung handelt es sich um das Simulacrum, analog war es aber schon im Falle der in Form von Momentaufnahmen kritisierten Vergänglichkeit der menschlichen Beziehungen und der daraus folgenden mangelnden Überlieferung oder bei der selbstzufriedenen herrenreiterischen Kritik des überheblichen Erzählers an dem von ihm selbst typisierend Geschilderten, was den Eindruck eines Selbstzwecks beim Leser erwecken kann.

Paradox ist aber auch der Inhalt dieser historisierenden Kurzerzählung, der vom Erzähler stark sensibilisierend geschildert ist. Anhand der Scheinwelt der Medien kam es zu einem realen, keinesfalls zurückzunehmenden Ereignis: zum realen Tod eines Menschen (Terroristen): „*Tatsache bleibt: ein Mann ist erschossen worden*“ (PP 157). Der Erzähler macht den Leser auf die real bestehende Gefahr des Simulacrums für die Realität aufmerksam – auf dessen nicht zurückzunehmende Folgen, die dabei wirklich tragisch sein können. Noch paradoxer ist jedoch, dass über dieses reale Ereignis dann wieder durch die Scheinwelt der Medien berichtet wird. Dadurch weist der Erzähler auf die sich wechselseitig bedingende Zusammenarbeit und Beherrschung der staatlichen Institutionen und der Medien hin, wozu der Einzelne fast in der Position eines Terroristen (im Sinne des Außenseitertums, nicht der Popularität) erscheint.

2.6. Der Gegenwartsnarr

Wie schon der Titel des Abschnitts dem Leser andeuten kann, ist das Leitmotiv des letzten Teiles durch den absoluten Bezug eines heute lebenden modernen Menschen zur Gegenwart geprägt. Dieses Phänomen wird aber im ganzen Band thematisiert. Die Bezeichnung „Der Gegenwartsnarr“ korrespondiert eng mit dem bereits in *Verkehrsfluß* vorkommenden Ausdruck „*Gegenwartsfreaks*“ (PP 92), der im Zusammenhang mit der Kritik des Erzählers an den lediglich auf die Gegenwart selbstzufrieden orientierten Menschen erscheint, die laut des Erzählers mit ihrem „*herunterdemokratisierten, formlosen Gesellschaftsbewußtsein*“ (PP 92) und dem darauffolgenden Mangel an „*Kraft, Zorn, Richtung*“ (PP 92) nicht (mehr) im Stande sind, „*irgendeinen Abstand zwischen der Geschichte und sich selber sowie ihren alles durchschauenden, nichts erblickenden Organen anzuerkennen*“ (PP 92).

Die Variation der Texte ist ein häufiges Merkmal der Kurzprosa von Botho Strauß, wozu wir an dieser Stelle wenigstens das winzige Beispiel: „[d]er *Gegenwartsnarr*“ (PP 161) / der „*Gegenwartsfreak*[...]“ (PP 92) anführen wollen.

Die Bedeutung des Wortes „Freak“ besteht dabei einerseits in der Absage an das gesellschaftliche Leben und im Aufgeben der gesellschaftlichen Bindungen, „*um frei zu sein*“;⁷⁴ andererseits wird mit diesem Ausdruck derjenige bezeichnet, „*der sich in übertrieben erscheinender Weise für etw[as] begeistert*“.⁷⁵ Im ersten Sinne des Wortes geht es um einen vom Autor heftig kritisierten gegenwärtigen Mangel (bzw. um eine Absenz) der sozialen, v. a. der diachronen Bindungen und des gesellschaftlichen Lebens im Allgemeinen – denn in der „westlichen“ Zivilisation gibt es keine lebendige Gemeinschaft mehr, sondern eine nur auf Konsum orientierte Gesellschaft. Die auf diese Weise entstandene Freiheit des Individuums ist daher unabsichtlich.

Im zweiten Sinne meint das Wort „Freak“ bzw. „Gegenwartsfreak“ ein Individuum, das sich lediglich für die Gegenwart begeistert, deren Bedeutung von ihm, im Vergleich v. a. mit der Vergangenheit, zugleich stark überschätzt wird. In Bezug auf den ersten Sinn des Wortes handelt es sich zugleich um ein Individuum, das sich ausschließlich auf Konsum orientiert und ohne irgendwelche diachrone Bindungen oder Traditionen nur für die Gegenwart lebt.

Das Phänomen der Gegenwärtigkeit und der damit zusammenhängenden Wurzellosigkeit zeichnet der Erzähler bereits vom ersten Teil des Bandes auf, wobei es von

⁷⁴ Duden - Deutsches Universalwörterbuch. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

⁷⁵ Duden - Deutsches Universalwörterbuch. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

ihm ständig kritisch wahrgenommen und geschildert wird, z. B.: *„wie möchte man sich [...] von diesen Menschen der Stunde, den ganz und gar Heutigen, unterscheiden. Wie wenig könnte es befriedigen, nur und ausschließlich der Typ von heute zu sein.“* (PP 26). Im Gegensatz dazu hebt er die Wichtigkeit (und zugleich die Absenz) des historischen Gedächtnisses, der Tradition und der damit verbundenen Kontinuität hervor: *„das Leben selbst braucht Rückgriffe (mehr noch als Antizipationen) und sammelt Kräfte aus Reichen, die vergangen sind, aus geschichtlichem Gedächtnis. Doch woher nehmen . . .?“* (PP 26). Die aus den fehlenden diachronen sozialen Bindungen hervorgehende Wurzellosigkeit, aus der auch Mangel am *„Wissen[s] von den natürlichsten Dingen“* (PP 26) des Menschen folgt, kann dem Erzähler nach aber in der Gegenwart höchstens durch eine oberflächliche Vernetzung selbst *„de[s] albernsten Schund[s] des Gesellschaftlichen“* (PP 26) (unbefriedigend) ersetzt werden: *„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).

Die Gegenwärtigkeit des modernen Menschen besteht dem Erzähler nach in der Konzentration auf einen Moment inmitten eines fortwährenden Neuerungsstrebens, ohne Berücksichtigung der Kontinuität (und) der Überlieferung. Dieses Merkmal der Modernität erscheint als das Hauptargument des Erzählers (sowie des Autors) während seiner Kritik des modernistischen Stils des Denkens und des Lebens im Allgemeinen. Die Erfahrung wird dem Leser seitens des Erzählers in Form von Momentaufnahmen immer wieder vermittelt – mittels dieser Momentaufnahmen „predigt“ der Autor über den Verlust der Kontinuität, was einerseits als eine prägnante Veranschaulichung des gegenwärtigen Zustands der Gesellschaft, andererseits aber zugleich als das Schaffensparadox des ganzen Bandes verstanden werden kann.

Als eine der Möglichkeiten zur Vermittlung einer verbindlichen zeitlichen Kontinuität (Tradition) innerhalb der modernen Gesellschaft kann dem Erzähler nach – falls es überhaupt gegenwärtig noch möglich ist – die Kunst fungieren. Dass es sich auch um ein poetologisches Programm des Autors handelt, bestätigt seine Äußerung im *ZEIT-Gespräch* mit Ulrich Greiner:

„Mein Schreiben ist ein Nachvorneschieben, kein Rückzug. Ich habe hier keine Idylle gefunden, die ich selig schildern wollte, was im Übrigen völlig ausreichen, mir aber nicht gelingen könnte. Das entspricht nicht meinem Temperament. In meine Texte sind seit je zahlreiche zeitgenössische Unmutsäußerungen eingewoben. Die kleine Zeile im vorletzten Buch, dass in seinem Herzen niemand Demokrat sei, hat sofort Alarm ausgelöst, obgleich ich nur sage, es gibt auch in einem jetzt lebenden Menschen Dinge, die nicht unbedingt verfassungskonform sind. Ist es die nebensächlichste Aufgabe von Literatur, dergleichen ins Gedächtnis zu rufen? Dass wir etwas älter sind als nur von heute, habe ich immer für selbstverständlich gehalten. Anbindungsstrategien sind für mich wichtiger als Bruch- und Aufbruchparolen. In der ästhetischen Entwicklung spielen Neuerungen keine bedeutende Rolle mehr. Ich selbst bin ein Transporteur, kein Neuerer. Vielleicht ist heute der Transporteur der Neuerer, das kann schon sein. Ich habe mich immer als einen empfunden, der durchdrungen ist von dem, was war, und es weiterträgt.“ (G).

Dabei muss man aber zugleich beachten, dass selbst die Literatur und der Schriftsteller gegenwärtig eine herabgesetzte Stellung haben. Diese Tatsache thematisierte der Autor v. a. im Teil *Schrieb*, wo sie schon durch die Wahl des eindeutig negativen Titels sowie durch die hier vorkommende Bezeichnung des Schreibenden als „der Schreiber“ (an Stelle: „der Dichter“) signalisiert ist. Bereits durch diese Wortwahl drückt der Autor seine Wahrnehmung der Stellung der Kunst, der Literatur und des Schriftstellers aus – auch der Schriftsteller erscheint gegenwärtig nur noch als ein Schreiber.

Im letzten Teil des Bandes kommt es teilweise zur Synthese der meisten wichtigen Themen und Motive aus dem ganzen Band, teilweise erscheinen einige neue Motive. Die Themenwahl ist daher höchst abwechslungsreich.

Zu den sich wiederholenden und variierenden Motiven der Texte gehört v. a. die sensibilisierende Analyse und Diagnostizierung der Gegenwärtigkeit, deren Merkmal dem Erzähler nach die „*Regression unserer Erinnerungsfähigkeit*“ (PP 194), der Fantasie und der sinnlichen Wahrnehmung bildet.

Dabei kommt es seitens des Erzählers wieder einmal zu einer scharfen Kritik der Massenmedien, v. a. des Fernsehens, die seiner Meinung nach durch ihre ständige Konzentration auf die Gegenwart die geschichtliche Erinnerung der Menschheit zerstören, denn „*der totale Konsument erinnert sich nicht*“ (PP 195). Außerdem verwendet der Autor fast in allen Prosastücken, auch in denen, wo er die Wirkung von Massenmedien auf den Menschen nicht direkt thematisiert, anhaltend Begriffe, die ständig seine kritische Einstellung zu den Medien andeuten, z. B. der „*Fernsehbürger*“ (PP 188) bzw. der „*Medienbürger*“ (AB 7). Charakteristisch für den Autor ist dabei, dass er „*das hohe Fiepen der Fernsehbildröhren*“ (PP 192) für einen gegenwärtigen „*dünnen Klang der Stimme des Totenschattens*“ (PP 192) hält. Dadurch bildet er eine Parallele zwischen der Gegenwärtigkeit, die v. a. von den Massenmedien vermittelt wird, und dem mythischen Klang der Stimme des Totenschattens.

Auf der anderen Seite aber können die negativen Folgen der Scheinwelt der Medien (des Simulacrums) paradoxerweise eben wegen ihrer Konzentration auf die Gegenwart relativiert werden, indem sie die eventuellen negativen Einflüsse der geschichtlichen Erinnerung eines Fernsehzuschauers, der „*selbst seine geschichtlichen Schuldgefühle [...] im Psycho-Labor einer TV-Serie*“ (PP 167) verarbeitet, mindern können: „*Vielleicht ist es dieser Irrealität der Medienzivilisation zu verdanken, diesem weltumspannenden Fluß des Vergessens, dieser behutsamen Trennung des Menschen vom Menschlichen, mit einem Wort: dem Fernsehen, daß wir überhaupt noch am Leben sind!*“ (PP 167f.).

Ob es sich seitens des Erzählers um Ironie handelt oder nicht, mag schon jeder für sich selbst beurteilen. Jedenfalls aber kommt eine solche Äußerung nicht vereinzelt vor. Auch beim Thematisieren einiger Ereignisse der deutschen Geschichte stellt der Erzähler die positiven Eigenschaften der historischen Erinnerung in Frage und diesen stellt er gerade die negativen Merkmale der „*totale[n] Gegenwart der Massenmedien*“ (PP 171) und den daraus folgenden „*Tod der Geschichte*“ (PP 171) gegenüber. In dieser Sicht kommen die Massenmedien sogar als eine Rettung vor, was im Kontext von Strauß' Schaffen wirklich paradox klingt:

„*Unser Älterwerden kreist in immer erweiterten Gedächtnis-Ringen um unsere einzigartige Geburtsstätte, den deutschen Nationalsozialismus. Der Abstand vergrößert sich, doch können wir aus der konzentrischen Bestimmung niemals ausbrechen. [...]. Nur der Tod der Geschichte selbst kann uns befreien, nur die Erledigung der Erinnerung durch die totale Gegenwart der Massenmedien, in der alles bloß Erscheinung, bloß ästhetisches Vorüberziehen ist.*“ (PP 171).

Verkündet der Autor an dieser Stelle keine Überlieferung mehr? Es ist nicht der einzige Fall, wo man scheinbare innere Widersprüche in der Kurzprosa von Botho Strauß feststellen kann. Kommen diese Widersprüche seitens des Autors absichtlich vor, um zugleich seine Ansichten zu relativieren, hat er bloß Lust am Paradox oder aber nimmt er eben die Ausrichtung der Medien an der Gegenwart so kritisch wahr, dass darin selbst das geschichtliche Gedächtnis sowie die Humanität keine Chance mehr haben und daher nutzlos geworden sind? Schließlich aber überwiegt die Wichtigkeit des historischen Gedächtnisses für die Zukunft jeden Versuch um die Vergangenheitsbewältigung: „*dies lebenslang unbeschwichtigte Gedächtnis scheint [...] gegenüber jeder Form der Vergangenheitsbewältigung einen bescheidenen Anstand zu behaupten*“ (PP 172). Daher: „*[t]rotzdem: alles aufheben, aufbewahren! Nicht abreißen!*“ (PP 173).

Wie bereits aus den oben angeführten Zitaten folgt, analysiert der Autor in diesem Teil mehr als in *Einzelne* und viel mehr als in den vier vorangehenden Teilen die Prinzipien und die Gründe der manchmal kontroversen Ideologien und die daraus folgenden (v. a. die deutschen) geschichtlichen Ereignisse. In der ersten Reihe handelt es sich also um essayistische Reflexionen über das Phänomen des deutschen Nationalsozialismus, Antisemitismus und die Psychologie der Masse („*[...] wie weit reichte [...] das Charisma des Führers? Hat er auch nur eine einzige Seele geheilt? Dumm gefragt. Die Heilung war, daß die einzelne Seele sich selbst nicht spürte*“, PP 172) im Vergleich mit dem Prinzip der Demokratie im Allgemeinen. Dabei zitiert und reflektiert der Erzähler Nietzsche, der den Antisemitismus folgenderweise charakterisierte: „*,er ist einer der krankhaftesten Auswüchse der so absurden, so unberechtigten reichsdeutschen Selbstanglotzung'*“ (PP 179). Daneben thematisiert der Autor aber auch den spanischen Faschismus oder die politischen und

wirtschaftlichen Folgen der iranischen Revolution. Bei dieser Gelegenheit erwähnt er auch den bedeutenden Einfluss des Islams und dessen Werte auf die Weltpolitik und die Weltwirtschaft, was ebenfalls gegenwärtig, 28 Jahre seit der Entstehung des Bandes, wiederum ein noch viel aktuelleres, gesamtgesellschaftlich gewordenes Thema darstellt, was u. a. der Essay *Der Konflikt* von Botho Strauß vom 13. Februar 2006 bezeugt.

Das Paradoxe und das Kontroverse der Geschichte wird dabei vom Erzähler gleichermaßen unkonventionell reflektiert. Während der Thematisierung der kontroversen Ideologien macht der Erzähler auf das Phänomen der Gebundenheit des Grades an Fremdenhass auf die ökonomische Situation des Landes aufmerksam, was auch heute ein höchst lebendiges, vielleicht ein noch aktuelleres gesellschaftliches Thema als in den Achtzigerjahren bildet. Am Beispiel des gegen die Türken in Berlin gerichteten Fremdenhasses weist der Autor auf die „Andeutungen“ des gegenwärtigen Rassismus skizzenhaft hin: *„Offenbar kann man den ethnischen Sündenbock für alle Fehlentwicklungen im eigenen Gesellschaftsleben schon wieder beim Namen nennen, und die Verschwörungstheorien werden dann nicht mehr lange auf sich warten lassen.“* (PP 180). Daraus folgt, dass eine rassistisch ausgerichtete Ideologie dem Autor nach auch gegenwärtig eine real fortwährende gesellschaftliche Gefahr darstellt – ebenfalls heute gibt es z. B. neonazistische oder rassistische Bewegungen. Der Begriff „Sündenbock“ taucht auch im Essay *Anschwellender Bocksgesang* auf, wo er vom Autor (neben anderen Erscheinungen) näher charakterisiert wird:

*„Rassismus und Fremdenfeindlichkeit sind ‚gefallene‘ Kulteigenschaften, die ursprünglich einen sakralen, ordnungstiftenden Sinn hatten.
In ‚Das Heilige und die Gewalt‘ schreibt Rene Girard:
‚Der Ritus ist die Wiederholung eines ersten spontanen Lynchmordes, in dessen Folge in der Gemeinschaft wieder Ordnung herrschte ...‘
Der Fremde, der Vorüberziehende wird ergriffen und gesteinigt, wenn die Stadt in Aufruhr ist. Der Sündenbock als Opfer der Gründungsgewalt ist jedoch niemals lediglich ein Objekt des Hasses, sondern ebenso ein Geschöpf der Verehrung: Er sammelt den einmütigen Haß aller in sich auf, um die Gemeinschaft davon zu befreien. Er ist ein metabolisches Gefäß.“* (AB 6).

Daraus folgt eine interessante, aber höchst kontroverse gesellschaftskritische Feststellung, dass jede Ideologie und jede Gesellschaft oder Gemeinschaft ab und zu einen Sündenbock braucht, um weiter funktionieren zu können. Im Falle der Xenophobie der (deutschen) Gesellschaft sind es also dieses Mal die Türken, die als ihre gegenwärtigen Sündenböcke erscheinen. Gegen das eigene Volk ist dabei der Autor bewusst eindeutig am kritischsten: *„Wohl wird im übrigen Europa, in Frankreich und England ebenfalls, zum Teil sogar heftiger, aber auch offener Protest geführt gegen den Zustrom ausländischer Arbeitskräfte; doch welche ökonomische Berechtigung solche Selbstschutzbedürfnisse auch haben mögen, hierzulande verschmelzen sie [...] mit [...] der rassistischen Begierde.“*

(PP 179). Dieser Behauptung stellt der Autor schon traditionell die offizielle Einstellung des (heuchlerischen?) moralischen Schauderns seitens der Massenmedien (vgl. PP 180) gegenüber, sodass seine Wahrnehmung der Massenmedien als ambivalent erscheinen kann. Am prägnantesten ist dieses Phänomen wieder einmal in *Anschwellender Bocksgesang* zusammengefasst: „*Das mediale Pokerface und die verzerrte Visage des Fremdenhassers bilden den politischen Januskopf – denn alles im Politischen läßt sich seitenverkehrt in einem Kopf vereinen.*“ (AB 5). Bei dieser Gelegenheit stellt der Autor wiederum die Fähigkeit der deutschen Demokratie in Frage, sich „*mit den parapolitischen und negativsten Bedürfnissen eines Volkes*“ (PP 181) auseinanderzusetzen. Typischerweise für den Autor ist die Voraussage der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung (in Deutschland) nicht optimistisch – er macht auf das Irrationale des menschlichen Gemüts aufmerksam, warnt vor der Überforderung und prophezeit die düstere Möglichkeit einer rasch kommenden gesellschaftlichen Katastrophe: „*Wir sollten darauf gefaßt sein, daß es in Zukunft sehr viel schneller als in den vergangenen dreißig Jahren zu abrupten Ereignissen kommt, in denen die abgedrängten Ströme sich sammeln und hervorbrechen können, und daß die Sicherungen des modernen Rationalismus ‚bei überforderter Kapazität‘ sehr plötzlich [...] durchbrennen könnten.*“ (PP 181), denn die „*sogenannten begrenzten Konflikte*“ (PP 168), die für die bisherige „*begrenzte Abfuhr von Destruktionsenergie sorgen*“ (PP 169), „*keine Gewähr mehr dafür [bieten], daß sie auch begrenzt bleiben*“ (PP 168f.).

Wir können ebenfalls bemerken, dass in diesem Teil in höherem Maße als in den vorigen Teilen auch die Politik thematisiert wird. Der Erzähler stellt dabei jedoch schließlich pessimistisch fest, „*daß es keine Politik für den Menschen gibt, [weil] die Machthaber in Ost und West am Überleben des Menschen ein gleiches Interesse haben wie die Programmiermaschinen ihrer Sicherheitsdienste: nämlich gar keins.*“ (PP 184f.).

Im Vergleich mit der Politik, die dem Erzähler nach in Wirklichkeit überhaupt nicht am Menschen interessiert ist, akzentuiert er die Wichtigkeit des perennierenden ökologischen Denkens statt des utopischen Politischen. Zugleich reflektiert der sensibilisierende Erzähler in einem höchst essayistischen Schreibstil ein oft auftauchendes Thema des Autors: die mit der Ökologie eng zusammenhängende ökologische Bedrohung (sowie die Bedrohung der Menschheit durch die Kriege und die Atomkraft) und die Möglichkeit des Überlebens der menschlichen Gattung, wobei er auch die daraus folgende künftige Rolle des Individuums erwägt und durch die Relativierung der Grenze zwischen der Paranoia und einer realen Bedrohung an das Irrationale und an das Unterschwellige des Menschen appelliert.

Die Wichtigkeit der Kontinuität statt des flüchtigen Gegenwärtigen, die sich u. a. im ökologischen Denken des Autors äußert, behandelt der Erzähler auch in den

gesellschaftskritischen Aufzeichnungen über die Möglichkeiten zeitgenössischer Generationen zur Überlieferung, wobei er wieder einmal die Bedeutung der perennierenden Gebräuche hervorhebt und deren gleichzeitige Absenz in der Gegenwart heftig kritisiert.

Neben den allgemeineren historisch betrachteten gesellschaftlichen Phänomenen der gegenwärtigen hoch zivilisierten „westlichen“ Population, die der Autor in den essayistischen Texten dieses Teiles stark kritisch behandelt, beschäftigt er sich mit der konkreten Applikation der abstrakten pessimistischen Denkmodelle, z. B. der ökologischen Bedrohung der Welt oder der gegenwärtigen Gefahr des Rassismus auf die Psychologie des Einzelnen. Bei dieser Gelegenheit thematisiert er v. a. die Abhängigkeit des Einzelnen von der medialen Gegenwart, die philosophische Identitätsfrage und nicht zuletzt auch das Leben eines Individuums im Allgemeinen.

Selbst gegenüber allen erwähnten gegenwärtigen Bedrohungen sind es dem Erzähler nach jedoch nur die Indifferenz oder höchstens der Leichtsinn, die als Emotionen eines passiven „Fernsehbürger[s]“ (PP 188) hervorgerufen werden können – auch angesichts des drohenden globalen Untergangs führt er nämlich einen sorglosen Lebensstil:

„Angst vor Atommüll, Überbevölkerung, Hungerkatastrophen usw.? Nein. Es gibt keine reale Angst vor einem kollektiven Schicksal. [...]. Was ist schon, im Empfindungshorizont des Einzelnen, ein Massentod? Nichts, im tiefsten ein Achselzucken [...]. [...] In Wahrheit sind wir doch immer noch gegenwartshörig [...].

[...]. Entgegen den Anzeichen einer realen Bedrohung leben wir heute weniger im ‚Zeitalter der Angst‘ als vor 30 Jahren. Noch ist alles um uns so eingerichtet, daß es den meisten Menschen gelingt, ihre Existenz (um ein Wort von Thomas Bernhard zu benutzen) als eine perfekte Ablenkung von ihrer Existenz zu führen.“ (PP 164f.).

Mit der vom Autor festgestellten abgestumpften Indifferenz des modernen Menschen hängen auch die philosophischen Aufzeichnungen über die Sprache und die Worte zusammen. Bei dieser Gelegenheit reflektiert der Erzähler in einigen Fällen statt des Inhalts unkonventionell lediglich die grafische Gestalt der Worte und Zeichen (z. B. PP 192, vgl. auch PP 30), was dem Leser ein heute noch aktueller gewordenes Merkmal der Gegenwart, das Phänomen der Überinformiertheit des modernen Bewusstseins (falls er es noch nicht kennt) vermitteln kann. Dieses Phänomen verstärken noch die Massemedien, die dem Menschen eine „Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren“ (PP 196) „wahllos“ (PP 196) vermitteln, sodass „[d]as tatenlose, überinformierte Bewußtsein [schließlich ...] nicht mehr in der Lage ist, Wunsch, Idee, Erinnerung zu produzieren [und] [...] [folgich] einen wahllos [...] zugeworfenen Datensalat [denkt, wovon ...] schon jetzt niemand verschont“ (PP 195f.) bleibt. Diese Tatsache wird noch von einem weiteren Merkmal der Gegenwart unterstützt – von „[e]ine[r] kulturelle[n] Egalität, die jedem Ding gleichen Erscheinungswert zubilligt“ (PP 196). Es geht also nicht nur um die Unmenge von völlig nutzlosen Informationen, sondern auch um den gleichen Wert, der ihnen zugemessen wird. Diese zwei Tatsachen verursachen

gemeinsam die aus der Überinformiertheit folgende Abgestumpftheit des modernen Menschen.

Neben der Überinformiertheit des Bewusstseins thematisiert der Autor ständig auch die Unmöglichkeit, das Unbewusste (als das Thema des ganzen Bandes) durch die Sprache auszudrücken. Das Unbewusste als das wirklich Wesentliche ist dem Erzähler nach nämlich kaum mitzuteilen. Trotzdem gibt es viele „*Wunschbeladene*“ (PP 178), die sich darum trotz der Unmöglichkeit eines solchen Ausdrucks des kaum Mitzuteilenden bewusst bemühen – die Schriftsteller, zu denen auch der gegenüber irgendeiner Überlieferung skeptische Autor des Bandes (sich selbst) zählt. Angesichts der Überinformiertheit des Bewusstseins seitens der Massenmedien, von denen die Schreibbedingungen eines gegenwärtigen Schriftstellers bestimmt werden, besteht die Möglichkeit eines Schriftstellers der Gegenwart dem Autor nach lediglich darin, sich von der äußeren Welt zu distanzieren, um schaffen (mit den Worten von Botho Strauß: „*den eiligen Nebeln noch einmal die Gestalt abringen*“, PP 178) zu können. Mit dieser Feststellung wiederholt hier der Autor im Rahmen der Synthese der meisten Motive des ganzen Bandes eine seiner Stellungnahmen aus dem Kapitel *Schrieb*:

„Niemand ist der Wahrnehmung größer beraubt worden, nicht durch Kirche, nicht durch Krieg, als wir [durch das Fernsehen] *matt Bestrahlten* [...] *einsame Voyeure* [...]. *Hätte Mörike einmal* [in den Siebziger-, bzw. Achtzigerjahren des 20. Jhs.:] *zwischen sechs TV-Kanälen hin und her geschaltet, immer auf der Suche nach was Neuem!*, [...] *nie wäre ihm eine entwickelte Form geglückt* . . . *Dagegen mag sich, wer jetzt schreibt, künstlich abschließen und es anders haben wollen, die Wahrheit seiner Schreibbedingung bleibt es aber doch.*“ (PP 178).

In diesem Zusammenhang akzentuiert der Autor auch die Bedeutung der Vergangenheit für die Möglichkeit der Kontinuität in der Gegenwart. „[D]as *teuerste, letzte Gut* [...] stellt für ihn die Erinnerung daran, [...] *was war*“ (PP 179), dar. Im Kontrast zum vom Autor hoch geschätzten Phänomen der Erinnerung steht allerdings „*die Blut-Spur des Vergessens*“ (PP 178) als eines der Merkmale des Gegenwärtigen.

Anhand vieler Zitate können wir bemerken, dass sich der Autor deutlich antimodernistisch ausdrückt – er kritisiert die Phänomene des Modernismus: die typisch modernistische primäre Sehnsucht nach etwas Neuem (und erst sekundär gegebenenfalls auch nach etwas Besserem), sowie die ständige Beschleunigung der technischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung, aus der dem Autor nach jedoch die Unmöglichkeit einer entwickelten Form folgt.

Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir eine philosophische Aufzeichnung, die aus einem Zitat und einem daraus folgenden Lektürekomentar besteht, in dem vom Erzähler die Gedankengänge des Rumänen E. M. Cioran folgendermaßen reflektiert werden:

„*könnte es nicht sein, daß uns bald eine neue allegorische Lust packte? Eine Lust zur großartigen Inkarnation, zur Fleischwerdung der vielen ausgeträumten Ideen unseres Jahrhunderts. Man kann doch nicht soviel denken und so abstrakt sich ausstrecken, wie wir es getan haben im wissenschaftlichen Zeitalter, ohne daß*

am Ende wieder etwas Ganzes, Ein Balg, ein neuer Leib aus der Idee, aus Nebel und Licht, sich uns entgegenwölbte . . . der wunderbare Arsch der Psychoanalyse, die Brüste der sozialen Gerechtigkeit, die gekreuzten Schenkel von Ökonomie und Ökologie, die Augen des Biologen, die Arme des Untergangs.“ (PP 193).

Der Erzähler hält also das wissenschaftliche Zeitalter (vgl. PP 193), d. h. wahrscheinlich die Konzentration der neuzeitlichen Moderne sowie der Moderne des 20. Jhs. (vgl. Welsch 15) auf die Modernität (auf den Modernismus), auf die neuen Technologien, Neuerung (Innovation) und ggf. auch Verbesserung, in diesem Kommentar für bereits beendet. Der Ausklang seiner Reflexion besteht dann in einer deutlich antimodernistischen, höchst strittigen Idee eher der Posthistoire als der Postmoderne, dass die Konzentration der Wissenschaften auf die Modernität in den Untergang führt. Aus dem Kommentar bleibt es aber unklar, ob der Erzähler unter dem beendeten wissenschaftlichen, technokratischen Zeitalter auch die Postmoderne versteht. Dafür zeugt, dass er im Vergleich mit dem (postmodernen) Pluralismus (auch der Wissenschaften?) nach einer neuen Ganzheit strebt, was allerdings ebenfalls auf eine Version des Postmodernismus von Jencks (vgl. Welsch 48f.) hindeuten kann, dagegen kritisiert er die modernistischen Tendenzen, was auch der Postmoderne eigen sein kann (vgl. Welsch 15). Entscheidend wäre dann die Antwort auf die Frage, wie der Autor die Postmoderne wahrnimmt – als die Epoche einer neuen Ganzheit oder als einen Pluralismus der Tendenzen? Entweder würde dann die Posthistoire (oder die Postmoderne?) als die Epoche eines neuen Ganzen, auch wenn des Untergangs, außerhalb des Wissenschaftlichen erscheinen oder würde das neue Ganze (des Untergangs) erst aus der postmodernen Pluralität (ebenfalls der Wissenschaften?) hervorgehen. Und falls das wissenschaftliche, technokratische Zeitalter (auch der Postmoderne?) tatsächlich vorbei ist, leben wir dem Erzähler nach also bereits im Zeitalter eines neuen (irrationalen?) Ganzen des Untergangs oder kommt es erst nach der Postmoderne? Und kann man den Untergang als etwas Neues und Ganzes wahrnehmen? Weist dann „die Entstehung des Untergangs“ (oder „der Untergang des Entstandenen“) auf die postmodernen Tendenzen (der Entstehung) oder auf die Tendenzen der Posthistoire (zum Untergang) hin?

Ebenfalls kommt uns für Botho Strauß kennzeichnend vor, dass er gerade einen solchen Autor wie E. M. Cioran reflektiert, über den sich Harald Fricke folgenderweise äußerte: der „*Grundzug seines Schreibens ist die Desillusionierung intellektueller Attitüden der Moderne – auch seiner eigenen*“ (Fricke 63). Auch Botho Strauß bemüht sich unserer Meinung nach darum, die intellektuellen „*Attitüden der Moderne*“ (Fricke 63) zu relativieren. Ob es sich allerdings bei ihm zugleich auch um eine selbstironische Umwertung der eigenen intellektuellen Attitüden handelt oder nicht, bleibt auf Grund seines ängstlichen Schreibstils fraglich.

Wie in den vorangehenden Teilen können wir in *Der Gegenwartsnarr* auch viele gesellschaftskritische, soziologische, anthropologische und philosophische Aufzeichnungen finden, in denen sich der Autor mit den Gedanken verschiedener Denker (z. B. Ludwig Wittgenstein) und Theoretiker (z. B. Jean Baudrillard) befasst – affirmativ erwähnt er z. B. eine These aus dem Buch *Staatsfeinde* des französischen Anthropologen Pierre Clastres, dass der Gesang (hier: eines Indianers) „*ein ursprünglich metapolitisches Bedürfnis des Menschen*“ (PP 174) darstellt, „*sich aus den Zwängen der Tauschgesellschaft zu lösen*“ (PP 174) und dass sich der Singende dadurch „*von seiner sozialen Rolle befreit*“ (PP 174).

Mit der Möglichkeit der Befreiung des Individuums von seiner sozialen Rolle hängt auch die Infragestellung der Existenz einer menschlichen Identität zusammen: die Suche nach der Identität hält der Autor für „*eine abgesunkene Glaubensfrage, so wie man früher um ‚seinen Gott‘ rang*“ (PP 177). „*[D]er Anklang an Gott bzw. der Mißklang der Selbstvergottung, die das kleine, das freie und armselige Subjekt sich herausnimmt*“ (PP 177), sollten während dieser Suche dem Autor nach jedoch nicht erklingen. Seiner Identität ungeachtet könnte dann der Mensch sein „*Porträt*“ (PP 198) (um das Wort „Identität“ zu vermeiden) bzw. seine geringe Rolle im Rahmen der Natur entdecken: „*Befreit von seinem Spiegelbild, wäre der Mensch gezwungen, sich selbst als das gewaltige Werk von extrahumanen Formen und Strukturen zu durchschauen, das ihn immer an seiner Identität zweifeln ließ, wäre er gezwungen, sein einzig gültiges Porträt zu betrachten, welches das einer Übergangserscheinung, vielleicht nur das eines Auswuchses, eines Mistelzweigs am Lebensbaum der Erde ist.*“ (PP 198).

Neben den gesellschaftskritischen, soziologischen, anthropologischen und philosophischen kommen in diesem Teil auch die kulturkritische Einstellungen des Autors äußernden Aufzeichnungen vor, die den Leser thematisch an einige bereits in den Teilen *Paare* und *Schrieb* erscheinende Reflexionen des Erzählers über die Kunst erinnern können. Dagegen gibt es aber in diesem Band in Bezug auf den dramatischen Schaffensbereich des Autors überraschend wenige Texte, die sich mit dem Theater beschäftigen. Ein auf den Teil *Verkehrsfluß* anspielendes Motiv, die Kritik der Autos, kommt auch in diesem Teil vor.

An den Teil *Paare* erinnern uns motivisch ebenfalls die fünf nacheinander folgenden knappen Prosastücke auf der Seite 192 des Bandes, bei denen es unserer Meinung nach dieses Mal keinen Zweifel gibt, dass es sich um Aphorismen handelt. Wir haben jedoch festgestellt, dass die Gattung des Aphorismus in der Kurzprosa von Botho Strauß nicht so oft vorkommt, wie es bei einer knappen philosophischen Aufzeichnung / Subjekt-Objekt-Reflexion (bzw. Subjekt-Subjekt-Reflexion) oder bei einer reflexiven tagebuchartigen persönlichen

Aufzeichnung der Fall ist. Die Form des Aphorismus kommt eher in der Minderzahl vor, viel häufiger sind es nur einige Merkmale des Aphorismus, z. B. rhetorische Mittel wie aphoristische Zuspitzung und prägnante Formulierung der Gedanken, Paradoxon oder Ironie, die in den Mischformen von Strauß' Texten erscheinen. Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch bemerken, dass es in diesem Teil mehrere Mischformen gibt, die sich inhaltlich sowie formal zwischen einer knappen essayistischen philosophischen Aufzeichnung und dem Aphorismus befinden, als es in den vorangehenden Teilen des Bandes der Fall war. Kürzere Folgen von Aphorismen kann man unserer Meinung nach auf den Seiten 101-103, 131f. und 192 des Bandes finden, weitere kommen durchgehend nur einzeln vor. (Dazu vgl. auch Fricke 67.) Inhaltlich taucht das Motiv des Gesichts, des Mienenspiels, der Gesten und der Figur des Beobachters auf, die wieder das menschliche Benehmen beschreibt, wodurch die menschliche Kommunikation im Allgemeinen thematisiert wird. In der aphoristischen Form behandelt der Autor auch weitere zwei von seinen großen Themen – den Einfluss des Irrationalen auf das Bewusstsein („*Das Begehren rüttelt an den Grundfesten des Lebens: dem Trübsinn und der Sammlung.*“, PP 192) und den vernichtenden Einfluss der Massenmedien, v. a. des Fernsehens, auf den Menschen.

Diese Aphorismen können uns motivisch sowie formal auch an die bei Adorno vorkommenden Aphorismen erinnern, die im Band *Minima Moralia* unter dem Titel *Zwergobst* (MM 54f.) gesammelt sind – z. B. an einen gesellschaftskritischen Aphorismus, der ebenfalls das Funktionieren der Gesellschaft anhand des Einflusses von Massenmedien (hier allerdings noch des Radios) kritisiert, sodass seine thematische und formale Verwandtschaft mit der Kurzprosa von Botho Strauß evident ist: „*Die mythische Hiobspost erneuert sich mit dem Radio. Wer etwas Wichtiges autoritär mitteilt, meldet Unheil. Englisch heißt solemn feierlich und bedrohlich. Die Macht der Gesellschaft hinter dem Redenden wendet von selbst sich gegen die Angeredeten.*“ (MM 55).

Harald Fricke charakterisiert den Inhalt von Strauß' Aufzeichnungen folgendermaßen: „*durch zuweilen an Lichtenberg heranreichende subtile Alltagsbeobachtungen, altmodisch-universell gebildete Lektürekomentare und einen verblüffend hohen Ton*“ (Fricke 67) erhebe Strauß einen deutlichen Anspruch auf eine literarische Dauergeltung (vgl. Fricke 67). Unserer Meinung nach ist aber eine andere „dauerhafte“ Geltung Strauß' als lediglich die eines berühmten Dramatikers u. a. eben wegen seines „*verblüffend hohen Ton[s]*“ (Fricke 67) zumindest fraglich.

Zu den eindeutig neuen Motiven zählt das charakteristische Phänomen der Gegenwart, der Computer, der erst am Ende des Bandes, im Teil *Der Gegenwartsnarr* vom Erzähler

reflektiert wird. Die Wertung des Phänomens seitens des Erzählers ist hier nicht eindeutig negativ. Einerseits reflektiert er die Idee des Zwecks vom Computer im Allgemeinen: „[i]m Grunde ist die Idee des Computers eine der Lagerung, des Hortes und der Zusammenfassung und als solche scheint sie eher die Ablösung vom bisherigen Fortschritts- und Expansionsdenken zu begleiten“ (PP 193f.), was die Erzählerfigur allem Anschein nach ziemlich positiv wahrnimmt, andererseits aber ist vom Erzähler die Praxis erwähnt: „[d]as elektronische Gehirn will sich vor allem in der Fläche, im Bestehenden verzweigen,⁷⁶ ist selbst keine Produktionsmaschine, sondern steht im Dienst der Kontrolle und der störungsfreien Steuerung von produktionstechnischen wie auch von sozialen Prozessen.“ (PP 194) – diese Tatsache bedeutet unter dem gesellschaftskritischen und v. a. „technophoben“ Gesichtspunkt des Autors die zweite „schwere Sünde“ des Phänomens „Computer“, auf die er den Leser aufmerksam machen will: dass der Computer für die gegenwärtige Steuerung und Kontrolle selbst der sozialen Prozesse freiwillig von den Menschen benutzt wird – ein Thema, das unserer Meinung nach im 21. Jahrhundert noch aktueller geworden ist.

Ein weiteres neues Motiv des Bandes, in dem zugleich der Ausgang des ganzen Buchs mündet, stellt der traditionelle Glaube an Gott⁷⁷ dar. Das Motiv wird in diesem Teil im Vergleich mit den vorigen Teilen direkt erwähnt und mit den Motiven des ganzen Bandes, der Transzendenz und dem Irrationalen, verknüpft. Bereits im ganzen Band erscheint allerdings, auch wenn oft indirekt, z. B. das Motiv des Gebäudes der Kirche oder einer Kapelle als eine Darstellung der Geistigkeit, die vom Erzähler stark gesellschaftskritisch in den Kontrast zur Konsumgesellschaft (vgl. PP 90) oder zur faschistischen Ideologie (vgl. PP 173) gesetzt wird.

Der Erzähler betrachtet hier aus einer historischen Perspektive die Bedeutung der Religion als eines vermittelnd verbindenden (d. h. traditionellen) geistesgeschichtlichen Elements (vgl. PP 164) und kritisiert den Mangel oder sogar die Absenz der Überlieferung von Religiosität in der gegenwärtigen Gesellschaft.

Selbst angesichts „*unser[es] höchste[n] Wissen[s]*“ (PP 177), das dem Leser u. a. durch viele essayistische Aufzeichnungen dieses Teiles vorgeführt wird, ist die menschliche Existenz ohne Glauben an Gott vom Erzähler für nichtig gehalten: „*Es ist lachhaft, ohne Glaube zu leben. Daher sind wir voreinander die lachhaftesten Kreaturen geworden und unser höchstes Wissen hat nicht verhindert, daß wir uns selbst für den Auswurf eines schallenden Gottesgelächters halten.*“ (PP 177). Die höchstwahrscheinlich absichtlich

⁷⁶ Was von einem solchen Autor wie Botho Strauß unserer Meinung nach als die erste „schwere Sünde“ des (allerdings vom Menschen abhängigen) Computers wahrgenommen ist, denn die Verzweigung in der Fläche signalisiert zugleich die Absenz der Überlieferung.

⁷⁷ Auf Grund des Glaubens des Autors handelt es sich höchstwahrscheinlich um den monotheistischen, christlichen Gott des Protestantismus.

paradoxe Aussage dieses einzeln stehenden Aphorismus weist darauf hin, dass sich der Mensch seiner Nichtigkeit vor dem Gott bewusst ist, was allerdings zugleich auch signalisiert, dass er innerlich von der Existenz Gottes überzeugt ist. Das würde aber auch heißen, dass der Mensch schließlich nicht „*die lachhafteste[...] Kreatur[...]*“ (PP 177) geworden ist und sich daher auch nicht „*für den Auswurf eines schallenden Gottesgelächters [zu] halten*“ (PP 177) braucht. Das Motiv der bewussten Absenz des menschlichen Glaubens an den Gott vor dem Gott weist auf die Lust des Autors am Paradoxon hin.

Die Hoffnung des Menschen sieht dann der (den Leser sensibilisierende bis „paranoisierende“) Erzähler auch in der Zeit nach der von ihm erwarteten atomaren Katastrophe, die unserer Meinung nach allerdings den Irrationalismus des Menschen nur steigern würde, eben im traditionellen Glauben an Gott: „*jeder wird, was er auch tut, [...] beim Verfolgen seiner Ziele für Augenblicke jenem Hirn über der Erde unterworfen sein, das aus der Atomwolke quillt*“ (PP 170).

2.6.1. Inhaltliche Analyse der Themen und Motive

Nach allen philosophischen Aufzeichnungen des Teiles *Der Gegenwartsnarr* kommt am Ende des Bandes eine fantasievolle, beinahe impressionistische Mischform vor, die nach Venedig situiert ist und die Atmosphäre des Jahresendes fast sentimental schildert. Die Ich-Erzählerfigur, angesichts der Zukunft unsicher („*Ach mein Jahr! Was ziehst du an mir? Wohin denn noch? ...*“, PP 202), lässt sich schließlich wieder einmal vom „*Sog des Rückblicks*“ (PP 202) mitreißen und beobachtet die verlorenen Menschen, „*als hätte man sie auf den großen Schauhof der Geschichte hinausgeschickt, wo sie nichts darstellen können*“ (PP 202), wodurch sie zugleich die geringe Rolle des (gegenwärtigen) Individuums im Rahmen der Geschichte thematisiert. Wie im ganzen Band kommt auch im letzten Prosastück des Bandes noch einmal das Motiv des einsamen Beobachters vor, der im „*lautlose[n] Beben der Gegenwart*“ (PP 202) schließlich einen „*heimliche[n] Riß*“ (PP 203) als einen „*vielleicht [...] einzige[n] noch passierbare[n] Eingang zur Vergangenheit*“ (PP 203) findet. Dadurch kommt es seitens des Autors zur optimistischen Verneinung des im ganzen Band immer stärker verkündigten Endes (Todes) der Geschichte (d. h. zur Verneinung der Anschauung der Posthistoire, vgl. Welsch 27):⁷⁸ „*[d]ie Geschichte lebt! und wir sind ihre ganz kleinen,*

⁷⁸ Dazu vgl. z. B. die Äußerung auf der Seite 201 von *Paare, Passanten*, bei der es allerdings unklar bleibt, ob es sich, wegen der einseitig fehlenden Anführungszeichen (am Anfang des eventuellen Zitats) um eine Aussage von Botho Strauß oder von Jean Baudrillard oder um ein absichtliches Simulacrum handelt: „*[w]ährend so viele Generationen [...] im Laufschrift der Geschichte gelebt haben, [...] 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*“. Dagegen drückt der Autor des Zitats einen stark kontroversen Wunsch

unsicheren, doch wohlgelittenen Gäste.“ (PP 203), sodass der Ausgang des Bandes schließlich überraschend optimistisch ist.

Die vom Erzähler geschilderten transzendenten „*Schwingungen des Orts und der Stunde*“ (PP 203) locken dann den „*schwermütigen Jubel*“ (PP 203) des Gesangs (eines Mädchens) hervor, eines stellvertretenden Motivs des Irrationalen, das bereits vom ersten Teil des Bandes vom Erzähler akzentuiert wird.⁷⁹

Durch diese traumhafte Atmosphäre des Jahresendes veranlasst, fühlt sich die Erzählerfigur dazu bewogen, dem Leser noch ein anderes transzendentes Erlebnis mitzuteilen:

„[d]ies geschah [...] nur wenige Meter entfernt von einem Fleck, an dem ich schon einmal einen ebenso erhöhten wie gespaltenen Augenblick des Wissens erleben mußte. Hier unter den Kolonnaden des Café Quadri saß im Sommer 1969 das traurige Trugbild eines alten Mannes, dem ich niemals begegnet war und den ich gleichwohl verehrte wie keinen zweiten; da saß der berühmte Philosoph, der kahle Rundschädel, den ich von Fotos kannte, die dunklen, runden Augen [...]. Er saß allein und alleingelassen an einem Caféhaustisch mitten in einem wüsten Touristenstrom und ich starrte ihn an und ich war sicher, nur er könnte es sein, von dem ich soviel in mich hineingedacht hatte. Wenig später erfuhr ich dann aus der Zeitung, daß er gerade in jenen Sommertagen, vielleicht an demselben, da ich ihn in Venedig sah, gestorben war in einem Schweizer Hospital.“ (PP 203f.).

Auch wenn der Autor „*kein Erinnerer*“⁸⁰ ist und „[d]as Persönliche an seinem Schreiben [...] für ganz sekundär“⁸¹ hält, ruft die geschilderte Vision wahrscheinlich absichtlich den Eindruck einer authentischen Erinnerung der Ich-Erzählerfigur hervor. Durch die Schilderung dieses transzendenten Trugbilds führt der Autor v. a. sein offenes Bekenntnis zur Philosophie von Th. W. Adorno durch. Daneben macht er den Leser noch einmal, auch wenn indirekt, aber trotzdem eindringlich auf die (hier durch die Zeitung vermittelte) mediale Realität im Kontrast zur Erfahrung des Unterschwelligen aufmerksam, wobei er die Bedeutung der Scheinwelt der Medien relativiert und dagegen das Unterschwellige hervorhebt.

Im Zusammenhang mit dem transzendenten Erlebnis reflektiert die Erzählerfigur dieser knappen persönlichen Aufzeichnung huldigend den Einfluss der Architektur der Stadt Venedig auf die menschliche Wahrnehmung:

„eine Stadt der Gesichte, es ist bekannt genug; und gewiß aus dem einfachen Grund, daß wir hier ungleich verwunderter blicken müssen als anderswo, und davon kommen [...] 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, [...] im Umfang einer lebendigen, ganz realen Stadt [...]. Unsere eigene Zeit-Dimension, einförmig und durch Dauerwahrnehmung kahler Betonwände

aus, „die Zeit wieder aufleben zu lassen, in der es wenigstens Geschichte gab, in der es wenigstens Gewalt (und sei es die faschistische Gewalt) oder wenigstens einen Einsatz des Lebens oder des Todes gab“ (PP 201). Denn „[a]lles ist gut, um nur dieser Leere zu entkommen [...].“ (PP 201).

⁷⁹ Vgl. z. B. PP 15 oder PP 174, wo der „Gesang [...] ein ursprünglich metapolitisches Bedürfnis des Menschen [darstellt], sich aus den Zwängen der Tauschgesellschaft zu lösen“.

⁸⁰ Hage, Volker: *Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. Zweiter Teil: 1986*. In: Radix, Michael (Hg.): *Strauß lesen*, München / Wien: 1987, S. 208. Zitiert nach: O.

⁸¹ Hage, Volker: *Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. Zweiter Teil: 1986*. In: Radix, Michael (Hg.): *Strauß lesen*, München / Wien: 1987, S. 208. Zitiert nach: O.

abgeschliffen, wird heftig angegriffen und ruckt in ihrer Fläche und aus den Ritzen treten Einbildung [wie z. B. Adorno] und gar ein gesteigertes, doppeltes Sehen hervor. [...] Hier blickt die Geschichte zurück mit den ihr eignen Strahlen [...] und dann erscheint [...] eine alte, abgedrängte Ahnung, zeigt sich als ein Körperwesen, das es gar nicht gibt“ (PP 204f.).

In diesem letzten Text des Bandes widerlegt der Autor neben der Posthistoire auch die Simulation der Medien, was zum Vorteil des Unterschwelligen und Irrationalen als des Ausgangs des ganzen Bandes gereicht.

Im ganzen Teil *Der Gegenwartsnarr*, v. a. im letzten Prosastück, werden die Motive des ganzen Bandes vom Autor miteinander verknüpft und zugleich auf das Phänomen der Gegenwärtigkeit, ebenfalls das Thema des ganzen Bandes, bezogen.

2.7. Gemeinsame formale Merkmale des Bandes *Paare, Passanten*

2.7.1. Rhetorische / stilistische Mittel

Ein wichtiges rhetorisches / stilistisches Mittel, das v. a. in den Kurzgeschichten und Kurzerzählungen, aber auch in den Skizzen sowie Momentaufnahmen von Botho Strauß vorkommt, ist die Typisierung. Die Figuren der Prosastücke erfüllen die ihnen vom Erzähler zugeteilten Rollen vom Anfang bis zum Ende des Prosastückes, es kommt meistens keine unerwartete Pointierung, die den Leser überraschen würde, sondern „lediglich“ die scharfsinnige Steigerung (oder auch nur Zusammenfassung) des Geschilderten und die daraus folgende Bestätigung des von der Erzähler- oder Beobachterfigur Erwarteten.

Die Typisierung verwendet der Autor für die Schilderung der äußeren Merkmale von Figuren während der Ausgangssituation der Geschichte, v. a. für die Beschreibung des Aussehens und Verhaltens einer Frauenfigur, die in *Paare, Passanten* vom Erzähler vielleicht am häufigsten typisiert beobachtet wird. So ist es auch in einem das Aussehen betreffenden Zitat: „*etwas füllige, kleine Frau mit einem Entenschnuten-Mund*“ (PP 21). Und dazu noch ein typisierendes Zitat, das das Verhalten dieser als durchschnittlich stilisierten Frau (vgl. PP 21) wahrscheinlich charakterisieren soll: „*Die Frau behält in der heißen Kneipenluft dennoch die Pelzmütze auf dem Kopf, es ist Winter draußen.*“ (PP 21).

Die Typisierung hängt eng mit den von Strauß kritisierten Phänomenen der Mittelmäßigkeit der Mehrheit zusammen, aus der er auch den Stoff für seine Typisierungen schöpft. In der typisierenden Schilderung werden seitens des übergeordneten Wir-Erzählers dabei gezielt gerade diejenigen Merkmale der Mittelmäßigkeit ausgewählt, die (wahrscheinlich dem Autor nach) die konventionellen Vorstellungen eines Lesers über die Mittelmäßigkeit (dadurch auch die Durchschnittlichkeit des Lesers?) nur bestätigen wollen,

wodurch sie indirekt ebenfalls nicht nur auf die Vorstellungen des Lesers über die Mittelmäßigkeit, sondern auch auf diejenigen des Autors hinweisen.

Dabei muss man beachten, dass der Typus des Menschen, der in den Prosastücken vom Erzähler ständig kritisiert wird, nicht die Züge eines Spießbürgers trägt, sondern dass es sich um einen „Medienbürger“ (AB 7) handelt, d. h. um einen passiven, von den Massenmedien vollständig beherrschten und sich aus der Konsumgesellschaft herleitenden abgestumpften Menschen der Gegenwart, der kaum (mehr?) eines (selbstständigen) Denkens fähig ist. Diese Tatsache erwähnt der Autor in seinem berühmten Essay *Anschwellender Bocksgesang* eigentlich nur nebenbei:

„Der Außenseiter-Heros wird aber heute und künftig andere Züge tragen als der verdiente poete maudit oder libertäre Rebell, schon deshalb, weil es erstens keine Bürger-Philister mehr gibt, die man erschrecken könnte, und weil zweitens dem Medienbürger jeder nur erdenkliche Schrecken zu seiner Unterhaltung dient.“ (AB 7).

Solche grotesk typisierten Figuren der „*verdorbenen [Konsum]Gesellschaft*“ (PP 47) erscheinen in vielen Prosastücken, z. B.: „*die Häusermakler mit ihren im Bräunungscener vorgefärbten Damen*“ (PP 47) – die Kombination beider vom Erzähler stark stilisierter Figurentypen der Gegenwart kann den vom Autor beabsichtigten Eindruck des Lesers über die Gegenwärtigkeit der mittelmäßigen Menschen noch steigern.

Dabei zeigen die erzählenden Figuren der Prosastücke, sei es die Figur des Ich-Erzählers oder die Figur des Mannes (vgl. PP 77ff.), der im unten angeführten Zitat als der Ich-Erzähler auftritt, keinen Willen zum Dialog (wodurch sie indirekt auf den Verlust des Sozialen in der überzivilisierten Gesellschaft aufmerksam machen und daher die Sozialkritik üben), sondern sie fast diktieren die Geschichten und deren Ausklang:

„Oh bitte nein: erzählen Sie mir jetzt nicht dasselbe von Ihnen und auch nicht etwas annähernd Ähnliches, [...]. Ersparen Sie mir jede Parallele und stoßen Sie einen inzwischen einsam am Straßenufer ausblickenden Mann nicht hinunter in die Häufigkeit ebenso dastehender Männer. [...]. Schweigen Sie daher und verkneifen Sie sich die Parallele!“ (PP 79).

Diese als ein Gespräch von zwei zufälligen Passanten stilisierte Kurzerzählung enthält daneben noch eine seltsame Sehnsucht der Ich-Erzählerfigur nach der Einzigartigkeit der geschilderten Geschichte: „*Falls Sie indessen an meiner Geschichte aber auch gar nichts unvergleichlich finden, schweigen Sie trotzdem in beherztem Mitgefühl.*“ (PP 79). Dieser ausgesprochene Wunsch der Erzählerfigur weist den Leser auf die paradoxe Sehnsucht der typisierten Figuren hin, sich (in ihrer (Angst vor der) Durchschnittlichkeit?) voneinander zu unterscheiden.⁸²

⁸² Der Erzähler bzw. der Autor möchte sich auch unterscheiden, seine erstrebte Einzigartigkeit besteht aber in der Distanz von der auf Gegenwärtigkeit orientierten Mehrheit, z. B.: „*wie möchte man sich [...] von diesen*

Als weiteres stilistisches Mittel, das wir in den Texten entdeckt haben, erscheinen (fiktive) Erinnerungen der Figur des Ich-Erzählers, die als Mittel der erzählerischen Strategie höchstwahrscheinlich den Authentizitätseindruck des Erzählten beim Leser steigern sollen. Eine Mitteilung ist z. B. mit folgenden Worten eingeleitet: „*Ich erinnere mich, daß sie mir erzählte, [...].*“ (PP 46) – und dann folgt die Typisierung bei der Schilderung der Handlung von Figuren, dieses Mal wiederum einer Mädchenfigur.

Im Rahmen der erzählerischen Strategie verwendet der Autor, z. B. in den Skizzen oder kunst- und gesellschaftskritischen Reflexionen, auch das rhetorische Mittel der (scheinbar?) wiedergegebenen indirekten Rede, die durch den Konjunktiv Präsens signalisiert wird.

Die Wahl der Tempusform während der Schilderung nutzt der Autor daneben dazu aus, dass er die beabsichtigte Wirkung des Geschilderten auf den Leser besser beeinflussen kann – mittels des Präsens erzielt er unserer Meinung nach eine bessere Vergegenwärtigung des Lesers mit dem Geschilderten, z. B. mit Nietzsches Krankheit: „*Er badet in Naumburg in einer Pfütze, entblößt sich. Die Mutter findet ihn nirgendwo. Da kommt er an der Seite eines Polizisten heiter daher.*“ (PP 107).

Unter den stilistischen Mitteln, die Botho Strauß in seinen Schilderungen selbstverständlich auch benutzt, finden wir ebenfalls Metaphern, die manchmal unkonventionell und sogar komisch ausklingen, z. B.: „*während sie rennen, die Frau um zwei Schritte dem Mann voraus, keucht er's hinter ihr her. Mit seinen Rufen, die wirken wie die anfeuernden Liebkosungen des Jockeys am Hals seines Rennpferds, prescht die Geliebte schneller noch voran, als habe ihr das Glück die Peitsche gegeben*“ (PP 11). Die meisten der Metaphern sind aber nicht so komisch, wie es oben der Fall war – dies betrifft z. B. die pathetische Metapher der Selbstmordversuch-Schilderung: „*Eine Königin der höchsten Not, versammelte sie nach und nach zu ihren Füßen ein kleines Volk, die Untertanen ihrer Leidensherrschaft.*“ (PP 12).

Außer den Metaphern haben wir in Strauß' Texten auch einen metonymischen Vergleich gefunden: „*Das Ohr empfängt nur, wie der Schoß.*“ (PP 30), wo der sachliche Zusammenhang des Empfangens / der Empfängnis das verbindende Element zwischen dem Ohr und dem Schoß bildet.⁸³

In einer Skizze bis Kurzerzählung kommt ein weiteres rhetorisches Mittel vor, das einen Begriff (eine Figur) durch einen engeren (eine Haarfarbe) ersetzt – die Synekdoche: „*Das platinblonde Haar möchte das pechschwarze Haar in ein festes, reelles Verhältnis*

Menschen der Stunde, den ganz und gar Heutigen, unterscheiden. Wie wenig könnte es befriedigen, nur und ausschließlich der Typ von heute zu sein“ (PP 26).

⁸³ Motivisch haben wir es bereits im Kapitel *Paare* näher analysiert.

hineinlocken.“ (PP 60). Die Verwendung solcher rhetorischer Mittel wie Metapher, Metonymie und Synekdoche ist jedoch bei vielen Autoren geläufig.

2.7.2. Sprache und Schreibstil

Die Sprache und der Schreibstil, die Botho Strauß verwendet, tendieren mit Vorliebe zur Aktualisierung der (griechischen) Mythen, die absichtlich in den Kontrast mit der modernistischen Gegenwart gebracht werden: „[b]eim Herannahen der Sirenen – und dies Wort schwankte hier noch einmal zwischen seiner alten Bedeutung, dem Gesang der Verführung aus der Tiefe, und seiner jetzigen, dem Alarm der Lebensrettung, hin und her“ (PP 12). An dieser Stelle nutzt der Autor den Doppelsinn des Wortes in einem Wortspiel aus und hebt dadurch anhand der zeitlichen Verschiebung der Semantik des Wortes absichtlich die Diskrepanz zwischen Mythischen und dem Modernistischen hervor.

Ein wichtiges Merkmal der Postmoderne (vgl. Welsch 26), das sich in der Kurzprosa von Botho Strauß widerspiegelt, ist die Verwendung verschiedener Sprachcodes – es tauchen stark spezialisierte Begriffe oder philosophische Termini auf, meistens ohne irgendeine Erläuterung (z. B. „das ‚erfahrene Vermuten‘ (Heidegger)“ (PP 68)), und eine gehobene Ausdrucksweise (z. B. „des Nachts“, PP 102). Diese nicht näher spezifizierten Begriffe werden vom Autor meistens lediglich durch die Kursivschrift unterschieden, z. B.: „der Sprung des süßen Ereignis“ (PP 131). Daneben findet man allerdings umgangssprachliche (z. B. der „Schrieb“, PP 97), oder sogar saloppe Ausdrücke. Der Schreibstil dieses Autors umfasst also ein breites soziolinguistisches Spektrum der (deutschen) Sprache und bildet ein durch die Mehrfach-, zumindest Doppelstruktur (vgl. Welsch 26) gekennzeichnetes Werk der Postmoderne.

Daneben kommt in den Prosastücken auch die Verwendung von Brocken aus verschiedenen Fremdsprachen, sei es das Latein – z. B. „*illud tempus*“ (PP 10), „[a]rs amandi“ (PP 54), „*Si vis pacem, para bellum.*“ (PP 167), das Englische – z. B. „*Joy of Sex*“ (PP 54), „*nothing is real*“ (PP 167), das Französische – „*C'est tout ce que vous avez/je vous laisse seul, et vous le savez.*“ (PP 65) oder sogar das Griechische (WDL 32), was vielleicht als ein charakteristisches Phänomen des Schreibstils von Botho Strauß angesehen werden kann, auf der anderen Seite kommt aber die Verwendung von Fremdsprachen auch z. B. bei Adorno, Canetti, Handke sowie Jünger vor.

Die Rolle der Fremdsprachen im Text ist fraglich. Offenkundig ist, dass es sich um Sprachen handelt, die der Autor mehr oder weniger beherrscht, da sie sinnvoll den deutschen

Text ergänzen. Aber möchte der Autor, dass diese fremdsprachigen Ausdrücke oder sogar ganzen Sätze ebenfalls der Leser versteht? Und falls ja, dann inwieweit?

Es scheint uns höchst wahrscheinlich, dass ein Leser, der sich mit einem solchen Autor wie Botho Strauß beschäftigt, die vorkommenden Fremdsprachen auch beherrscht oder dass der Autor mit dieser Voraussetzung mindestens rechnet. Falls Strauß für den Leser (wenigstens im „westlichen“ gesellschaftlichen Kontext) vollkommen unverständlich hätte bleiben wollen, hätte er viel exotischere Fremdsprachen zur Auswahl gehabt.

Das Vorkommen der Fremdsprachen erfüllt in den Texten von Botho Strauß unserer Meinung nach daher eine eher verfremdende Funktion, die den postmodernen Pluralismus der Weltanschauungen, (kulturellen) Werte, Ideen, Meinungen, Möglichkeiten, Formen und schließlich auch der (Fremd-)Sprachen symbolisch demonstriert. Zugleich werden dadurch indirekt die Möglichkeiten und die Rolle der Sprache im Allgemeinen thematisiert.

Anhand der oben angeführten Spezifika der Kurzprosa sowie der Zitate von Botho Strauß ist es also deutlich, dass der Autor eine ganz komplizierte Sprache verwendet.

Was den Schreibstil von Botho Strauß betrifft, verwendet der Autor unkonventionelle Formen der Worte, Neologismen (z. B. der Titel des Buches *Beginnlosigkeit*) sowie Archaismen (z. B. die heute schon veraltete, nur noch dichterisch verwendete Variante von „wurde“: „*ward*“ (PP 97), die im angeführten Fall eine archaisierende Funktion innerhalb einer rekapitulierenden persönlichen Aufzeichnung des Ich-Erzählers über die Vergangenheit hat).

Für den Schreibstil von Botho Strauß ist es weiterhin beinahe charakteristisch, dass sich der Autor während der Schilderung oft auf lediglich einige Details oder alltägliche Momente schlaglichtartig konzentriert, durch die er dann allerdings häufig überraschenderweise auf unerwartete allgemeine Zusammenhänge verweist, wodurch sein Schreibstil u. a. die Züge der Kurzgeschichte aufweist.

Der skizzenhafte Schreibstil, in dem die Prosastücke von Botho Strauß verfasst sind, erscheint in einer innerlich vollständig geschlossenen, kompakten Form, die sich lediglich nach außen als Fragment gibt (z. B. durch „ . . . “ (PP 45f., 79, usw.)) – unserer Meinung nach handelt es sich um ein sog. „äußeres Fragment“ (vgl. oben), das eigentlich mit der Funktion des Fragments als bewusst gewählter literarischer Form identisch ist. In einigen Fällen ist der gewählte Schreibstil tatsächlich stark fragmentarisch – der Erzähler verzichtet während der Schilderung manchmal z. B. auf die Verwendung von Verben: „*N.s oftmaliges, entzücktes Handgeben.*“ (PP 107).

Daneben verwendet der Autor ab und zu die Kursivschrift, wahrscheinlich um das eine oder das andere Wort im Text hervorzuheben.

2.7.3. Erzählstruktur (Erzählform, Erzählperspektive, Komposition der Texte)

Was die Erzählstruktur betrifft, erscheinen in der Textsammlung neben der oben erwähnten Wir-Form relativ oft auch Ich-Form, Er(/ Sie)-Form und Du-Form (Selbstanrede des Erzählers), die häufig locker ineinander übergehen. So ist es auch in der Mischform von Kurzerzählung / Kurzgeschichte bis Skizze und von persönlicher / philosophischer Reflexion (PP 14f.), wo in der Andeutung einer Geschichte zuerst die Sie-Form vorkommt, mit dem Übergang des Textes zur Reflexion wechselt jedoch auch die Sie-Form zur verallgemeinernden Wir-Form einer imaginären Gemeinschaft, und die Mischform endet dann wieder in der einrahmenden Geschichte, in der nochmals die anfängliche Sie-Form überwiegt. Diese von uns festgestellte Gestaltung der Texte (Einrahmung einer Textsorte in eine andere Textsorte, planmäßige Überschneidung der Textsorten, ein für den Leser oft unauffälliger Übergang von einer Textsorte zu einer anderen) ist ein typisches, grundlegendes und daher tatsächlich beachtenswertes Merkmal der Kurzprosa von Botho Strauß.

Die vom Autor gewählten Erzählformen erfüllen unserer Meinung nach verschiedene Funktionen im Text. Während die vielleicht am meisten vorkommende Wir-Form verallgemeinernd, objektivierend und übergeordnet kritisch auf den Leser wirkt, scheint die Ich-Form einen authentischeren, persönlicheren Eindruck beim Leser hervorzurufen. Die Figur des Ich-Erzählers ist aber unserer Meinung nach nicht mit dem Autor / der Figur des Autors identisch. Und falls es in einigen Fällen doch so ist, was wir aufgrund der postmodernen Verknüpfung der Wirklichkeit mit der Fiktion (vgl. Welsch 26), die die rätselhaften Texte von Botho Strauß aufweisen, sowieso nicht deutlich erkennen könnten, ist es für den Text ohnehin überhaupt nicht wichtig. Das bezeugt auch die Äußerung des Autors im Gespräch mit Volker Hage:

„Dass es nie allein die eigene Lebensgeschichte und ihre unmittelbaren Umstände sind, die ihn zum Schreiben bewegen, erläuterte er seinem Gesprächspartner 1986: ‚Das Persönliche an seinem Schreiben hält er für ganz sekundär. Er habe im Grunde noch nie eine autobiographische Zeile verfaßt. Er selbst sei ‚kein Erinnerer‘, [...] er fühle sich ohne Ort der Herkunft. ‚Je älter man wird, desto mehr sieht man doch, wie groß die Heimat Schrift ist.‘“⁸⁴

Ähnlich wie der Autor im Jahre 1986 hat es bereits der Erzähler in *Paare, Passanten*, in einer aphoristischen, persönlichen Aufzeichnung im Teil *Schrieb* formuliert, wo das

⁸⁴ Hage, Volker: *Schreiben ist eine Séance. Begegnungen mit Botho Strauß. Zweiter Teil: 1986*. In: Radix, Michael (Hg.): *Strauß lesen*, München / Wien: 1987, S. 208. Zitiert nach: O.

Schreiben ein Sicherheitsgefühl eines unpersönlichen Erzählers innerhalb einer (geistigen) Heimat schafft: „*Man schreibt [...] auch, um sich nach und nach eine geistige Heimat zu schaffen, wo man eine natürliche nicht mehr besitzt.*“ (PP 103).

Daneben kommen auch die Er-Form, aber auch z. B. die Sie-Form oder die Du-Form (als eine potenzielle Selbstansprache der Figur des Erzählers) vor. Der Er-/Sie-Erzähler wirkt oft als eine distanzierte, kritische, manchmal sogar ironisierende Beobachterfigur, die keinesfalls an dem von ihr geschilderten Geschehen teilnehmen möchte und meistens auch nicht teilnimmt. Beobachtend fungieren aber auch der Wir-Erzähler und Ich-Erzähler. Alle diesen Erzählerfiguren erheben während der Schilderung des beobachteten Geschehens einen gern allwissenden, nahezu diktierenden, bzw. einen apodiktischen Urteilsanspruch.

Darüber hinaus kommt es zur häufigen Überlappung der Erzählformen. So wie sich nur selten ein Prosastück lediglich einer Gattung zuordnen lässt, erscheinen im Rahmen eines (v. a. längeren) Prosastückes oft auch mehrere Erzählformen, die sich gewöhnlich gemeinsam mit dem Übergang des Textes zu einer anderen Gattung auch verwandeln (dazu vgl. das oben beschriebene Beispiel).

Was die Komposition der Texte im ganzen Kurzprosaband *Paare, Passanten* betrifft, handelt es sich sicher um eine vom Autor konsequent komponierte Reihung von komplex durchdachten Texten, die oft, auch wenn manchmal ziemlich locker, aneinander thematisch, motivisch oder formal (z. B. durch dieselbe Gattung) anknüpfen.

3. PAARE, PASSANTEN ZUSAMMENGEFASST UND IN DEN LITERARHISTORISCHEN KONTEXT GESETZT

Bevor wir uns dem literarhistorischen Kontext widmen, fassen wir die Grundzüge des Bandes, die zeit-, gesellschafts- und kulturkritischen Haltungen des Autors⁸⁵ sowie die den behandelten Phänomenen (v. a. der Literatur, der Sprache, dem Schriftsteller und der Kunst) von Strauß beigemessenen gegenwärtigen Funktionen und die neuen Möglichkeiten dieser Phänomene zusammen.

Der Band besteht aus sechs größeren Teilen: *Paare*, *Verkehrsfluß*, *Schrieb*, *Dämmer*, *Einzelne* und *Der Gegenwartsnarr*, deren Prosastücke meistens als eine Mischform erscheinen, wobei die Übergänge zwischen den einzelnen Gattungen im Rahmen einer Mischform fließend sind. Es taucht v. a. die Gattung der (fantasievollen) Kurzerzählung, Momentaufnahme bzw. Skizze und einer knappen philosophischen oder einer (scheinbar?) persönlichen, teilweise tagebuchartigen reflexiven Aufzeichnung auf, wobei die genannten Gattungen häufig zugleich formale Züge der Kurzgeschichte und einen aphoristischen oder essayistischen Stil aufweisen. Die Gattung des Aphorismus kommt aber in diesen Mischformen nicht so häufig vor, wie es bei den aphoristischen rhetorischen Mitteln der Fall ist – es tauchen z. B. aphoristische Zuspitzung, prägnante Formulierung der Gedanken, Paradoxon und Ironie auf. Die Form eines „reinen“ Aphorismus erscheint im Rahmen des Bandes aber eher in der Minderzahl. Formal (und teilweise auch motivisch) sind diese selten vorkommenden Aphorismen des Autors v. a. denjenigen verwandt, die im Adornos Band *Minima Moralia* unter dem Titel *Zwergobst* (MM 54f.) erscheinen oder die in Canettis *Aufzeichnungen 1973-1984* vorkommen.

Die Mischformen knüpfen oft auch motivisch locker aneinander an. Die meisten Themen und Motive variieren im Verlaufe des ganzen Bandes, wobei die sich wiederholenden Themen oft mit den neuen verknüpft werden. Es handelt sich um eine komponierte Reihung der Prosastücke.

Was den Erzählstil der Texte betrifft, kritisiert / behandelt der Autor in seinen fantasievollen Momentaufnahmen und Aufzeichnungen einerseits mit der Literarizität der minimalistischen, typisierenden Darstellung (der Figuren) viele ungewöhnliche Situationen und Erscheinungen, andererseits behandelt er aber auch unkonventionell einige alltägliche Geschehnisse, worin ein seltsames, doppeltes Paradox des Geschilderten besteht und wodurch

⁸⁵ Wir haben festgestellt, dass sich die Ansichten des Erzählers mit denen des Autors häufig ganz offenkundig überlappen. Trotzdem ist die Erzählerfigur / die Autorfigur nicht unbedingt mit dem Autor identisch.

Strauß zugleich eine gelungene Synthese der „*Dichotomie des Allgemeinen und des Besonderen*“ (G) durchführt. Dabei bleibt allerdings auch er von der Gefahr der Typisierung, dem Selbstzweck, nicht verschont.

Ähnlich ist es auch mit der von ihm kritisierten Selbstzufriedenheit eines kritisierenden (post)modernen Individuums (vgl. PP 92), die zugleich auch der Autor selbst (neben allen seinen (überwiegend künstlichen) Versuchen um eine Vision von gegenwärtigen Möglichkeiten einer neuen Literatur, Sprache, eines Schriftstellers und einer neuen Kunst) in seinem überheblichen gesellschafts-, kultur- und zeitkritischen Ton ertönen lässt.

So ist es auch im Falle der Diskrepanz zwischen der Form und dem Inhalt der Texte: mittels der Momentaufnahmen kritisiert der Autor die Konzentration eines gegenwärtigen Menschen auf den Augenblick ohne irgendeine Berücksichtigung einer kollektiven oder individuellen Erinnerung, den daraus folgenden Mangel an Kontinuität sowie die Vergänglichkeit menschlicher Beziehungen und gleichzeitig bildet er diese Erfahrung bereits durch die Wahl der Gattung (absichtlich?) ab, wodurch er den Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft prägnant veranschaulicht.

Die angeführten Tatsachen stellen das charakteristische Schaffensparadox des ganzen Bandes dar: einerseits taucht z. B. die selbstzufriedene Kritik oder wenigstens eine deutliche Verwunderung des Autors an dem / über das von ihm selbst typisierend Geschilderte(n) auf, was den Eindruck eines Selbstzwecks unterstützt, andererseits führt er (schon mittels der gewählten Gattung) das, was er kritisiert (z. B. das Simulacrum, die selbstzufriedene Kritik, die Vergänglichkeit menschlicher Beziehungen oder den Mangel an Kontinuität), häufig zugleich (absichtlich exemplifizierend?) vor.

Typisch für die Erzählstruktur der Prosastücke ist dabei die unpersönliche Wir-Form, die durch eine allwissende, übergeordnete Position eines distanzierten Beobachters gekennzeichnet wird, dessen Aussagen manchmal einen apodiktischen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben.

Dagegen tauchen aber auch aphoristische Zuspitzung, Paradoxon und manchmal sogar Selbstironie auf, die die humorvollen Töne⁸⁶ der Texte unterstützen.

Außerdem werden ambivalent auch einige sentimentale Situationen in einer sich teilnahmsvoll einfühlenden Ich-Form geschildert, wodurch der Eindruck eines authentischen Erlebnisses der Erzählerfigur / des Erzählers / der Autorfigur / des Autors hervorgerufen werden kann. Meistens kommt in den Texten aber keine Zuhörerfigur dieser sentimental geschilderten Erlebnisse vor.

⁸⁶ Das betrifft auch die Aussagen des Autors selbst.

Die Skala der vom Autor verwendeten Töne der Darstellung ist also ziemlich breit und auch die einzelnen Erzählformen, vielleicht nur mehrere grammatische Masken für einen Erzähler, gehen häufig locker ineinander über.

Was die Erzähltechnik betrifft, stellt ein typisches Merkmal der postmodernen Literatur und zugleich auch der Texte von Botho Strauß die Mehrfach-, zumindest Doppelstruktur (vgl. Welsch 26) dar, die dem Leser eine große Variabilität der potenziellen Deutungen anbietet. In diesem Sinne können wir auch die bereits oben angeführte Aussage des Autors aus dem Teil *Schrieb* verstehen: „*Er will Text sein und weiter nichts.*“ (PP 101). Die möglichen Auslegungen sind dann v. a. vom Bewusstseinsinhalt des Lesers abhängig, was auch wir in unseren Deutungsversuchen mehrmals, mehr oder weniger erfolgreich, vorgeführt haben und worin unserer Meinung nach zwar eine große Chance, aber auch eine zumindest ebenso große Gefahr dieser mehrsprachigen Texte und v. a. für die Texte bestehen kann.

1) Der Teil *Paare* schildert den Lebensstil der Paare und Passanten der deutschen Gesellschaft der Achtzigerjahre, die vom Erzähler als eine gottverdammte Fick- und Ex-Gesellschaft (vgl. PP 22) sozialkritisch reflektiert wird, wobei die Reflexionen über das Unterschwellige des menschlichen Bewusstseins, über die pluralistischen Tendenzen der postmodernen Seele, über das Irrationale, das Änigmatische und das Transzendente den Schwerpunkt dieses Teiles, des ganzen Bandes, der Kurzprosa des Autors sowie der ideologischen Weltanschauung von Botho Strauß darstellen.

Eines der Hauptthemen des Bandes stellt also das Soziale⁸⁷ und dessen gleichzeitiger Mangel in der „überzivilisierten“ (vgl. PP 34) Konsumgesellschaft im Vergleich mit dem Zusammenleben in einer größeren lebendigen Gemeinschaft eines Naturvolkes dar. Anhand der Mythen von Naturvölkern macht der Erzähler den Leser auf die unscharfe Grenze zwischen der Rationalität und der Irrationalität aufmerksam, was für ein programmatisches Merkmal des postmodernen Pluralismus seitens des Autors gehalten werden kann. Bei dieser Gelegenheit werden vom Erzähler die Notwendigkeit und zugleich die Absenz der Überlieferung in der „westlichen“ Gesellschaft akzentuiert, aus der dann die unbeabsichtigte Freiheit des postmodernen Individuums folgt – seine Einsamkeit. Angesichts der negativen sozialen Folgen, die mit der von den heute lebenden Menschen überschätzten totalen Gegenwärtigkeit zusammenhängen, fordert der Autor die Abwendung von der Herrschaft der

⁸⁷ Worauf einerseits die Häufigkeit des Vorkommens des Themas, andererseits die auf dieses Phänomen vom Erzähler gelegte Relevanz hinweisen.

Gegenwart und hebt statt dessen die Bedeutung einer kontinuierlichen Tradition im Rahmen einer lebendigen Gemeinschaft hervor.

Neben dem sozialen Thema erscheinen auch einige stark abstrakte philosophische Reflexionen über die Naturerscheinungen, zu denen die körperlichen Linien und die künstlich gebildeten Linien der sprachlichen Zeichen in Beziehung gesetzt werden. Dadurch reflektiert der Autor aus einem unkonventionellen philosophischen Blickwinkel und in einer vollkommen komprimierten aphoristischen Form das wechselseitige Verhältnis von Natur und Sprache.

Die Funktion und Semantik der gegenwärtigen Sprache, sowie der menschlichen Kommunikation im Allgemeinen, bilden ein weiteres wichtiges Thema des Teiles, des ganzen Bandes und zugleich auch des Autors. Die Bedeutung der gegenwärtigen Sprache wird vom Autor jedoch angesichts der Existenz von sog. platten „*Redensarten aus dem Fernsehvolksschatz*“ (PP 25) relativiert. Dagegen akzentuiert er den Gesang als eine Möglichkeit des Individuums, sich von seiner sozialen Rolle zu befreien (dazu vgl. PP 174f. und z. B. M 32f.).

Im ersten Teil des Bandes wird auch die mögliche positive Sendung einer neuen Kunst thematisiert, deren Möglichkeit der Autor nicht in der intelligibelen Kritik des Falschen, sondern v. a. in der bejahenden Aufnahme der schaffenden und spendenden Kräfte findet.

Im Kapitel, das den Inhalt des ersten Teiles behandelt, erwähnen wir auch Strauß' Aussage über seine Haltung zum sog. Konservatismus, dem er aufgrund seiner Ansichten ab und zu (fehlerhaft?) zugeordnet wird. Im *ZEIT-Gespräch mit Botho Strauß* erklärt er dem Interviewer Ulrich Greiner (überzeugend?) seine Position: statt zum Konservatismus bekennt er sich zum sog. „*geistigen, ästhetischen Fundamentalismus*“ (G). Der Unterschied besteht seiner Meinung nach im Verhältnis zum Geschichtlichen. Da der Autor „*in unserem persönlichen Lebens- und Zeitraum*“ (G) nichts Erhaltenswertes gefunden hat, identifiziert er sich nicht mit dem Konservatismus, sondern mit dem „*ästhetischen Fundamentalismus*“ (G), den er „*heideggerisch*“ (G) versteht. Statt eines konservativen Erhaltens bevorzugt er eine fundamentale „*Aufräumarbeit*“ (G), während deren er sich auf das Bestehen auf seinen ideologischen Grundsätzen, Gründen, seiner Herkunft sowie auf „*verschüttete Grundelemente [konzentriert], die heute vielleicht nur in Sekundenbruchteilen von Erleuchtung wieder sichtbar werden*“ (G). Seine Haltung ist dabei deutlich antimodernistisch – dem Prinzip der Innovation bevorzugt er kompromisslos „*das anknüpfende, verbindende Element*“ (G) einer kontinuierlichen Tradition.

2) Den Inhalt des zweiten Teiles des Bandes kann man unserer Meinung nach mit dem Leitwort „der Verkehr im Fluss des Verkehrs im Verkehrsfluss (am Fluss)“ zusammenfassen, das auf die Mehrdeutigkeit der Bezeichnung des ganzen Teiles sowie auf die darin vorkommenden Motive hinweist.

Auch im zweiten Teil relativiert der Autor die Kommunikationsfunktion der Sprache, v. a. der einzelnen Wörter, wogegen er einerseits die Wichtigkeit der Floskeln, andererseits die Bedeutung solcher Wörter wie Kürzel, Interjektionen und Partikeln hervorhebt.

Die Floskeln und Sprüche stellen seiner Meinung nach die Möglichkeit dar, den „Überlieferungsstrom [...] der kollektiven Erinnerung“ (PP 87) zu stärken, was der Autor seiner Wesensart gemäß natürlich positiv werten würde. Gegenwärtig komme es jedoch eher zu einem allmählichen Nachlassen der Verwendung von Redensarten, was den Sprüchen aus den Massenmedien, v. a. aus der TV-Werbung (vgl. PP 87) zum Vorteil gereiche. Eben daraus folgt dann die Skepsis des Autors gegenüber den gegenwärtigen Möglichkeiten der Sprache. Eine wesentliche Rolle erkennt er allerdings den Kürzeln, Interjektionen und Partikeln zu, denen er anhand der Reduktion auf das Psychologische sogar die Funktion eines möglichen Ausdrucks des Unbewussten beimisst.

Die Hervorhebung der kollektiven Erinnerung sowie der Überlieferung eines gemeinsamen Kulturerbes im Rahmen einer Gemeinschaft gehören in diesem Band unserer Meinung nach zu den philosophischen Grundsätzen des Autors. Zu weiteren Grundsätzen von Strauß zählt die Akzentuierung des Brauchtums, des Gemeinguts und der Altertümer aller Art. An derzeitiger Absenz dieser Phänomene übt er eine unermüdliche Kritik.

Strauß' Wahrnehmung der Gegenwart fasst dagegen das folgende Aperçu prägnant zusammen: „*Das Falsche ist gleich gut verteilt.*“ (PP 94). Seine Kritik der Gegenwärtigkeit und seine Sozialkritik betreffen komplex das (post)moderne Individuum – vom äußeren Aussehen bis zum Mangel am Innenleben, an dem es angeblich leidet. Dabei zeigt er aber auch, wie das Individuum vom gesellschaftlichen System beschränkt wird. Den (post)modernen Phänomenen sowie dem technokratischen Lebensstil misst er, z. B. im Vergleich mit den sentimentalischen Erinnerungen der Erzählerfigur an die Kindheit (vgl. PP 96f.) (das Geschichtliche ist jedoch nicht mehr da!), eine eindeutig negative Rolle zu.

Der Ausgang des zweiten Teiles besteht in der Unterscheidung und zugleich im In-Beziehung-Setzen (des Flusses) des dynamisch vergänglichen rationalen Denkens und der „*andere[n] Seite des Flusses*“ (PP 97) – des nicht vergänglichen, stillen (vgl. PP 97) Irrationalen und Transzendenten.

3) Der dritte Teil des Bandes ist durch die Abstraktheit der Texte und die damit zusammenhängende Absenz der Handlung charakterisiert. Der Stil der allgemeinen reflexiven Aufzeichnungen ist philosophisch und essayistisch.

In diesem Abschnitt teilt der Autor v. a. seine kulturkritischen, aber auch zeit- oder gesellschaftskritischen Ansichten mit. Den gegenwärtigen Möglichkeiten der Literatur und des Schriftstellers misst er (im Vergleich mit der Kunst) eine geringe Rolle bei, bemüht sich aber darum, ihre (neuen) Möglichkeiten festzulegen.

Die Kompliziertheit der geschilderten Gedankengänge des Autors wird durch die Zitate⁸⁸ von verschiedenen Philosophen wie z. B. Theodor W. Adorno, Martin Heidegger, des französischen ethnologischen Strukturalisten Claude Lévi-Strauss oder des von Heidegger beeinflussten poststrukturalistischen Philosophen Michel Foucault unterstützt. Neben Michel Foucault gehören zu weiteren Denkern des Poststrukturalismus, die der Autor oft zitiert, paraphrasiert oder wenigstens erwähnt, Roland Barthes sowie Jean Baudrillard, der mit seiner Theorie der Simulation als ein berühmter Medientheoretiker gilt. Mit dem Phänomen der Mediengesellschaft und mit der Simulationstheorie beschäftigte sich in seinem Werk auch der Begründer der Dromologie, Paul Virilio, den der Autor in diesem Teil auch reflektiert. Die Namen der drei zuletzt genannten Medientheoretiker kommen aber im ganzen Band vor.

Neben den Philosophen behandelt Strauß auch viele andere Theoretiker, z. B. den französischen Anthropologen André Leroi-Gourhan, und einige Künstler, v. a. die Maler.

Ein wichtiges Thema des Autors stellt die Diskrepanz zwischen der (postmodernen) Pluralität und der (neuzeitlich modernen, ggf. auch postmodernen, eventuell einer ganz anderen) Totalität dar (vgl. Welsch 91).

Eine ambivalente Rolle spielen dabei die Medien, die dem Autor nach einerseits der „*Vorspiegelung von Totalität*“ (PP 118) dienen, andererseits aber durch die Überfülle an Informationen (und durch den gleichen Wert, den die Medien diesen Informationen zumessen) das Bewusstsein eines gegenwärtigen Menschen zerstreuen, woraus dann eine Gefahr der Pluralität folgt: die Indifferenz (dazu vgl. Welsch, z. B. 46-49) in der das Individuum jedoch nach einer Neuerung, nach einer neuen medialen Nachricht strebt, was seine Überinformiertheit und die daraus folgende Gleichgültigkeit allerdings wiederum steigert, die ein Merkmal der Gegenwart darstellt.

In der durch die Überforderung indifferent und passiv gewordenen Konsumgesellschaft eines diffusen Durcheinanders (vgl. Welsch 47f.), das auch die

⁸⁸ Der Autor wählt allerdings nur solche Zitate aus, die er in seinen Aufzeichnungen zustimmend reflektieren kann – ist es denn nicht ein reiner Selbstzweck eines Herrenreiters?

gegenwärtige Philosophie betrifft (vgl. PP 115), die nach Strauß lediglich kritisiert, aber nichts Neues erfindet (vgl. PP 115), übt der Autor Kritik an einer fehlenden intellektuellen Autorität, die für ihn ein Philosoph wie Adorno (vgl. PP 115) darstellt, wodurch er eigentlich seine Sehnsucht nach einer Einheit⁸⁹ äußert, was für ein Merkmal der neuzeitlichen Moderne gehalten werden könnte (dazu vgl. Welsch 89-91). Der postmoderne Pluralismus aber ist gegen irgendeine externe oder interne Dominanz (vgl. Welsch 46), d. h. auch gegen eine einzige intellektuelle Autorität, gerichtet. Eine Version von Postmodernismus (vgl. Welsch 48), die „jenseits der Vielheit doch wieder ein Ganzes erstrebt“,⁹⁰ gibt es allerdings z. B. bei Jencks. Er träumt von einer Synthese (vgl. Welsch 48), von einer „*allen gemeinsamen symbolischen Ordnung von der Art, wie sie eine Religion stiftet*“,⁹¹ „wobei er nur nicht recht anzugeben vermag, wie dergleichen angesichts der postmodern konstitutiv gewordenen Vielheit zustande kommen soll“.⁹² Es ist also möglich, dass sich Strauß' Streben nach einer Einheit eher dieser Richtung des Postmodernismus nähert. Jedenfalls handelt es sich hier in Bezug auf die ideologischen Positionen des Autors nicht um einen überzeugenden Beweis seiner Zugehörigkeit zur (neuzeitlichen) Moderne. Dazu vgl. noch unten.

Der Autor macht aber in diesem Teil vielleicht⁹³ auf einige Gefahren der Postmoderne oder auf die Merkmale der Posthistoire aufmerksam: auf das „*freche Durcheinander*“ (PP 115) und die daraus folgenden Phänomene der Beliebigkeit und der Indifferenz (des diffusen Postmodernismus / der Posthistoire, vgl. Welsch 48, 27), in denen schließlich die (postmoderne) Pluralität verschwindet (vgl. Welsch 47).

Angesichts der Überinformiertheit des Bewusstseins seitens der Massenmedien, die ebenfalls die Ausgangsposition eines gegenwärtigen Schriftstellers für das Schreiben darstellt, sieht Strauß die Möglichkeit eines Schriftstellers heute, um die sich im Rahmen seines Schaffens zugleich auch der Autor bemüht, lediglich darin, sich von der gegenwärtigen

⁸⁹ In diesem Sinne sehnt er sich einem Zwang nach: „*Die postmoderne Vielheit ist als grundlegend positives Phänomen zu begreifen. Wer verlorener Einheit nachtrauert, trauert einem – wie immer auch sublimen – Zwang nach.*“ - s. <http://books.google.com>

(<http://books.google.com/books?id=yRBFKwS2Q9YC&pg=PP1&dq=Wolfgang%20Welsch:%20%20Unsere%20Postmoderne%20Moderne&hl=sk#v=onepage&q=&f=false>, S. 40).

⁹⁰ S.

<http://books.google.com/books?id=yRBFKwS2Q9YC&pg=PP1&dq=Wolfgang%20Welsch:%20%20Unsere%20Postmoderne%20Moderne&hl=sk#v=onepage&q=&f=false>, S. 42.

⁹¹ *Post-Modern und Spätmodern*, 235. Zitiert nach:

<http://books.google.com/books?id=yRBFKwS2Q9YC&pg=PP1&dq=Wolfgang%20Welsch:%20%20Unsere%20Postmoderne%20Moderne&hl=sk#v=onepage&q=&f=false>, S. 42.

⁹² S.

<http://books.google.com/books?id=yRBFKwS2Q9YC&pg=PP1&dq=Wolfgang%20Welsch:%20%20Unsere%20Postmoderne%20Moderne&hl=sk#v=onepage&q=&f=false>, S. 42.

⁹³ Bei Botho Strauß kann man sich aufgrund des ängstlichen Schreibstils sowie der Mehrfachstruktur (vgl. Welsch 26) des Inhalts seiner Aussagen niemals sicher sein.

äußeren Welt (v. a. von den Massenmedien) künstlich zu distanzieren, um eine neue und zugleich entwickelte Form hervorbringen zu können.

Es ist jedoch fraglich, ob diese Distanz in der postmodernen Pluralität (des literarischen Lebens), die kein Ganzes bildet, überhaupt möglich ist und ob man noch etwas Neues, was der (Literatur der) Postmoderne nicht angehören würde, schaffen kann. So können wir die folgende Frage des Autors verstehen, in der er sich mit dem philosophischen Paradox der Postmoderne beschäftigt: „*Hat uns die Macht des Vielfältigen [...] nicht unfähig gemacht, einem wie auch immer imaginären Ganzen gegenüber die exzentrische oder avantgardistische Stellung zu beziehen, durch die es erst Gestalt gewinnt?*“ (PP 105).

Die Aufgabe des Schriftstellers besteht dann darin, sich darum zu bemühen, bei aller Unmöglichkeit einer solchen Tätigkeit das Unterschwellige als das wirklich Wesentliche, zugleich aber das kaum Mitzuteilende durch die Sprache auszudrücken.

Der Autor sehnt sich wieder nach einer Einheit eines „*wie auch immer imaginären Ganzen*“ (PP 105), um sich davon zugleich distanzieren oder darüber hinaus noch etwas Neues schaffen und dadurch das neue Ganze (auch) der Postmoderne, um das er sich unermüdlich bemüht, entstehen lassen zu können. Strauß' avantgardistische Haltung besteht also darin, außerhalb der postmodernen Pluralität etwas Neues und Ganzes, und sei es auch eine neue Ganzheit der Postmoderne, entstehen zu lassen. Das Neue meint er dabei aber nicht im Sinne einer neuzeitlich modernistischen Innovation, sondern im Sinne eines postmodernen Bestehens auf der Tradition, das für die Postmoderne im Vergleich mit der neuzeitlichen Moderne sowie mit der Moderne des 20. Jhs. neu ist (vgl. Welsch 15). Die Tradition kann dann eine Grundlage für etwas Neues bilden. Damit hängt auch die Kontextabhängigkeit des Schreibens zusammen: „*Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen.*“ (PP 103).

Ein idealer Schriftsteller, der in der Gegenwart nur selten vorkommt, weist Strauß' Meinung nach folgende Eigenschaften auf: er ist im Vergleich mit den innovativen Tendenzen der Moderne ein Traditionalist, zugleich ein pathetischer Manierist, der das Ungleichartige zu einer neuen Einheit verbindet⁹⁴ und (wahrscheinlich anhand seines Strebens nach einer Einheit?) auch ein Erbe der (neuzeitlichen) Moderne (vgl. PP 105), der in der gegenwärtigen Massen- und Konsumgesellschaft kaum eine Geltung findet. Dadurch definiert der Autor unserer Meinung nach ebenfalls und v. a. die (erwünschte?) Position von sich selbst.

Was die geringen Möglichkeiten einer neuen Literatur der Gegenwart betrifft, fordert der Autor ihre Absage an die Konsumierbarkeit, woraus eine neue Strömung entstehen könnte (vgl. PP 105). Zugleich aber wird er sich der Unsinnigkeit einer solchen Tätigkeit

⁹⁴ *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

pessimistisch bewusst, weil seiner Meinung nach die ganze Literatur (und an erster Stelle die Möglichkeit der Wirkung eines traditionalistischen „Außenseiter[s] in *der Literatur*“ (PP 106), der ggf. eine solche neue Strömung der Literatur entwickeln könnte, d. h. auch die Möglichkeit von Strauß' eigener Wirkung) untergeht. In diesem Sinne erwägt der Autor wahrscheinlich die Posthistoire (vgl. Welsch 27). „[D]as höchste Ziel der [auf diese Weise verselbstständigten] *Dichtung*“ (PP 119) stellt für den Autor „*die hymnische Schönheit*“ (PP 119) dar, die er in den Rilkeschen Elegien (vgl. PP 119) findet.

Zur Sprache hat der Autor ein eigentümliches, überraschend vertrautes Verhältnis – er hält die Sprache, auch angesichts der so entstehenden Isolation, für seine geistige Heimat (vgl. PP 101). Auch zur Schrift und zum Text steht er in einem ähnlich intensiven Verhältnis: er „*akzeptier[t] nichts außerhalb der Schrift*“ (G) und „*will Text sein und weiter nichts*“ (PP 101).

In den Aufzeichnungen zu den kulturkritischen Themen reflektiert der Autor die geschichtliche Rolle sowie die gegenwärtigen Möglichkeiten der Kunst und des Kunstwerks.

Für ein grundlegendes Verdienst des Kunstwerks hält er, dass es „*uns einst vor der totalen Diktatur der Gegenwart*“ (PP 111) bewahrte. In der Kunst hebt der Autor v. a. den Einfluss eines Gemäldes auf die Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung hervor – die gegenwärtige Funktion der Kunst besteht seiner Meinung nach v. a. in der Möglichkeit des Bildes, im Vergleich mit der „*zeitliche[n] Eindimensionalität*“ (PP 113) der Fotografie die „*Geschichtlichkeit*“ (PP 113) zu vermitteln. Das Gemälde kann daher sogar eine reinigende Funktion erfüllen: „*Nicht die Schrift, nicht die Musik, zuerst und paradoxerweise ist es das Gemälde, das uns vom visuellen Müll, der die Sinne belastet und zersetzt, reinigen könnte.*“ (PP 113).

Die Substanz der Kunst besteht dem Autor nach in der „*Lust am Spiel mit den ästhetischen Zeichen und [... in der] Lust an der Schönheit*“ (PP 110). Nur daraus kann „*das produktive Gedächtnis, das Kunst jedem schenken kann*“ (PP 110), hervorgehen. Im Gegensatz dazu darf aber die Kunst keinesfalls primär auf eine „*Ertrags- und Aussageermittlung*“ (PP 110) gerichtet werden, aus denen natürlich kein solches produktives Gedächtnis entstehen kann.

4) In *Dämmer* gibt es im Vergleich mit dem vorangehenden Teil viel weniger Zitate verschiedener Theoretiker, dagegen variiert hier der Autor die sozialen Motive, v. a. die flüchtigen Mann-Frau-Begegnungen (nicht mehr Beziehungen wie z. B. im ersten Teil des Bandes), und konzentriert sich dabei anhand mehrerer allegorischer Darstellungen der

menschlichen Sexualität inklusive des kontroversen Kindfraumotivs und Inzestmotivs auf die Veranschaulichung der triebhaften, irrationalen Wesensart, nach der sich der (postmoderne) Mensch richtet. Den grundlegenden Einfluss des unterschweligen Unterdrückten auf den Menschen thematisierte auch Adorno, z. B. anhand des Verständnisses der fremdsprachigen Pornografie (vgl. MM 53), in seinem Band *Minima Moralia*.

Das Sexuelle erscheint hier unserer Meinung nach auch als eine Allegorie der Entstehung einer Ganzheit, ggf. auch einer neuen Ganzheit, wobei das neue Ganze ebenfalls aus dem Kontroversen, nicht Verfassungskonformen (vgl. G), unterschweligen Irrationalen (in diesem Sinne sind auch das Kindfraumotiv und das Inzestmotiv zu verstehen) hervorgehen (oder dadurch wenigstens das bisherige Vielfältige von außen zu einer neuen Ganzheit begrenzt werden) kann.

Die Erzählerfigur befindet sich in diesem Teil auf einem symbolischen Weg zu einer neuen Einheit, die durch den Verkehr allegorisch dargestellt wird. So kann man auch die hier vorkommende Verknüpfung der beiden Hauptmotive der Abschnitte *Dämmer* und *Verkehrsfluß*, des Wegs zur Einheit und des Verkehrsmotivs, verstehen.

Die Gefahr des Strebens nach einer Einheit stellt allerdings die aus der verwischten Pluralität der Unterschiede⁹⁵ entstehende Indifferenz (des diffusen Postmodernismus / der Posthistoire, vgl. Welsch 47-49) dar.⁹⁶ Dadurch setzt hier der Autor die beiden Abweichungsformen des postmodernen Pluralismus zueinander in Beziehung: das Streben nach einer Ganzheit einerseits und die Gefahr der (daraus ggf. folgenden) Indifferenz des diffusen Postmodernismus oder der Posthistoire andererseits (vgl. Welsch 47-49).

Der Schreibstil des Autors scheint in diesem Teil auf den ersten Blick manchmal fast pornografisch (z. B. PP 127f.) zu sein, bei näherem Hinschauen aber ist er höchst allegorisch und zugleich aphoristisch treffend.

Die Atmosphäre des Abschnitts ist noch traumhafter als diejenige der vorigen Teile des Bandes – die in einem imaginären Dämmerzustand sich abspielenden Geschichten wirken in ihrer fantasievollen Allegorik stark ängstlich. Die Schilderung der surrealen Visionen fungiert dann als eine Ausgangsbasis für die Reflexionen des Autors oder nur des Lesers über die v. a. in diesem Teil allegorisch dargestellten abstrakten Phänomene.

Der Titel dieses Teiles, *Dämmer*, ist im Titel von Strauß' folgenden Bandes *Wohnen Dämmern Lügen* aus dem Jahre 1994 variiert, der wiederum eine Variation zum Titel *Bauen Wohnen Denken* des Vortrags von Martin Heidegger aus dem Jahre 1951 darstellt.

⁹⁵ Dazu vgl. z. B. das Inzestmotiv als eine Einheit von verwandten Formen, PP 128f.

⁹⁶ Diese Indifferenz ist vom Autor z. B. durch die sexuelle Gleichgültigkeit der verwandten Figuren allegorisch repräsentiert, vgl. PP 128f.

5) Im fünften Teil des Bandes beschäftigt sich der Autor u. a. mit dem Thema des Kunstschaffens, der Sendung der Kunst, der Möglichkeiten der Wirkung des Künstlers und der Pflicht des Künstlers angesichts der Eventualität seines öffentlichen Auftretens, die Strauß zum Unterhaltungsauftrag der Medien in Beziehung setzt.

Angesichts der festgestellten Abgestumpftheit der Öffentlichkeit, die aufgrund „des [ebenfalls abgestumpften] *magazinären Allerleis*“ (PP 154) entsteht, entscheidet sich der Erzähler / der Autor dafür, „den Schutz im Strom der Menge dankbar [zu] genießen“ (PP 154) und vor dem öffentlichen Auftreten das Schaffen in der Anonymität bzw. in der Abgeschlossenheit zu bevorzugen. (Daraus folgt, dass er „[d]as mediale *Pokerface*“ (AB 5) „des *magazinären Allerleis*“ (PP 154) für einen Verbreiter der Abgestumpftheit / der Indifferenz des diffusen Postmodernismus, der Gefahr der postmodernen Pluralität (vgl. Welsch 47f.) hält, aus der dann vielleicht die Posthistoire hervorgehen kann.)

Eine potenzielle Motivation zum öffentlichen Auftreten stellt für Strauß angesichts der unterhaltenden Funktion der Medien lediglich der „*reine[...] Geltungstrieb und nicht [... die Erfüllung eines geistigen Auftrags*“ (PP 154) dar. Diese hält er aber für die eigene Pflicht eines Künstlers. (Auch sich selbst nimmt dabei der Autor wahrscheinlich als „den am Rand hervorstehenden *Kunstschaffenden*“ (PP 154) wahr, der in der Abgeschlossenheit seinen geistigen Auftrag erfüllt.)

Ein wesentliches Thema des Bandes, das der Autor besonders in diesem Teil veranschaulicht, stellt die von ihm heftig kritisierte mediale Vermittlung und Steuerung der Realitätswahrnehmung als ein typisches Merkmal der Gegenwart dar.

Mittels der durch die Medien vollständig simulierten Welt entsteht dann das Simulacrum – die Scheinwelt, die in der Gegenwart maßgebender geworden ist als die Wirklichkeit selbst. Die „Wirklichkeit“ ist aber in dieser Medienrealität nicht feststellbar, die Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit und der Fiktion (vgl. Welsch 26) ist unmöglich. Botho Strauß verbindet im Rahmen der postmodernen Literatur die Wirklichkeit mit der Fiktion, wodurch er (auch thematisch) die Scheinwelt der Medien und der staatlichen Behörden, d. h. das Simulacrum, reflektiert und durch die Fiktionalisierung der historischen Realität auf die unklare bzw. offene Grenze zwischen der historischen Realität und der Fiktion aufmerksam macht. In seinen mehrschichtigen Texten bemüht er sich auch darum, das Elitäre (z. B. die Medientheorie) mit dem Populären (hier die mediale Vermittlung des Phänomens des Terrorismus) (vgl. Welsch 26) zu verknüpfen. Er weist dabei v. a. auf die absolute Beherrschung der „*Fernsehbürger*“ (PP 188) von den Medien, d. h. auf eine

(personifizierte) mediale Autorität und auf die schwierige Stellung des Einzelnen inmitten der wechselseitigen Bedingtheit der Medien und der staatlichen Institutionen hin.

Das Misstrauen gegen die Medien und die staatlichen Behörden sowie das Thema des (vor dem Hintergrund einer zur Scheinwelt gewordenen Wirklichkeit analysierten) Terrorismus hat der Autor v. a. mit dem Medientheoretiker Jean Baudrillard gemeinsam, dessen Medientheorie und die Theorie der Posthistoire Strauß in diesem und besonders im folgenden Teil reflektiert.

Mit dem Versuch, durch eine Allegorie das Simulacrum (sogar verdoppelt) zu veranschaulichen (vgl. PP 156ff.), stellt der Autor dem Leser wichtige moralphilosophische Fragen, die in Bezug auf die paradox nicht zurückzunehmenden Folgen des Simulacrums auftauchen, durch die es zum – allerdings nur vorübergehenden – Durchbruch der Realität aus der Medienrealität kommt, weil anhand dieses Durchbruchs das Simulacrum schließlich mit sich selbst lediglich multipliziert geworden ist.

Ebenfalls in diesem Teil thematisiert Strauß das (kontroverse) Soziale, v. a. die gegenseitigen menschlichen Umgangsformen und ihre Gesetzmäßigkeiten. Dabei führt er dem Leser anhand der den Figuren zugeteilten konventionalisierten gesellschaftlichen Rollen verschiedene psychologische Menschentypen vor. Dadurch führt er schlaglichtartig eine meist pessimistische, typisierende Schilderung der Lebensweise der gegenwärtigen Massengesellschaft durch.

6) Der letzte Teil stellt v. a. die Synthese der meisten Themen und Motive sowie der Haltungen des Autors aus dem ganzen Band dar und bildet einen Bezug der behandelten Phänomene zur Gegenwartigkeit, ebenfalls dem Thema des ganzen Bandes. Es tauchen hier viele kulturkritische, philosophische, gesellschaftskritische und anthropologische Aufzeichnungen auf, die in einem essayistischen Schreibstil verfasst werden.

Der Autor reflektiert in diesem Teil auch das Politische – er stellt z. B. die Fähigkeit der Demokratie in Frage, u. a. anhand der bisherigen negativen historischen Erfahrung, sich mit den Ursachen der kontroversen, rassistisch ausgerichteten Ideologien auseinanderzusetzen. Bezüglich der Gebundenheit des Grades an Fremdenhass auf die ökonomische Situation des Landes beschäftigt sich Strauß in diesem Teil (sowie in seinem berühmten Essay *Anschwellender Bocksgesang*) mit dem kontroversen Phänomen des „*ethnischen Sündenbock[s]*“ (PP 180), der seiner Meinung nach „*für alle Fehlentwicklungen im eigenen Gesellschaftsleben*“ (PP 180) verantwortlich gemacht wird und dadurch „*den einmütigen Haß aller in sich auf[sammelt], um die Gemeinschaft davon zu befreien*“ (AB 6).

Angesichts des Irrationalen des menschlichen Gemüts, der Psychologie der Masse und nicht zuletzt auch der Indifferenz der Politik gegenüber dem Schicksal des Menschen stellen daher die neonazistischen oder die rassistischen Bewegungen dem Autor nach auch gegenwärtig eine gesamtgesellschaftliche Gefahr dar.

Strauß thematisiert im Rahmen seiner Hervorhebung der Kontinuität statt des flüchtigen Gegenwärtigen, die sich ebenfalls in seinem ökologischen Denken äußert, auch die Möglichkeit des Überlebens der menschlichen Gattung. Da die Politik seiner Meinung nach allerdings „*kein Interesse am Überleben des Menschen*“ (vgl. PP 185) hat, akzentuiert er statt des utopischen Politischen die Wichtigkeit des ökologischen Denkens, wobei er die ökologische Bedrohung der Menschheit fast paranoid hervorhebt, wahrscheinlich um an das Irrationale und das Unterschwellige des Menschen zu appellieren und dadurch den Leser für die Ökologie zu interessieren.

Gleichzeitig stellt er aber die Abgestumpftheit gegenüber den globalen Bedrohungen nicht nur bei den Massenmedien und in der Politik, sondern auch in der ganzen, aus passiven „*Fernsehbürger[n]*“ (PP 188) bestehenden Gesellschaft pessimistisch fest, wodurch er sich der Weltanschauung von Posthistoire (vgl. Welsch 27) nähert. Verantwortlich für diese Abgestumpftheit macht er eben die Gegenwärtigkeit der Massenmedien, die (im Kontrast zur Kunst oder zur Religion, vgl. unten) durch ihre Konzentration auf die Gegenwart die geschichtliche Erinnerung der Menschheit zerstören und diese durch eine Medienrealität ersetzen, wodurch sie (im Vergleich mit der Kunst oder mit der Religion) die Möglichkeit einer historischen Kontinuität verhindern, dadurch den „*Tod der Geschichte*“ (PP 171) verursachen und die Indifferenz des diffusen Postmodernismus und der daraus folgenden Posthistoire verbreiten. In diesem Zusammenhang misst Strauß der von ihm ständig erstrebten neuen Ganzheit die Eigenschaften des Untergangs zu.

Was hätte sein sollen und ist es nicht

Im ganzen Band kritisiert der Autor die gegenwärtige Wurzellosigkeit der sozialen Bindungen, den daraus folgenden Mangel des individuellen sowie kollektiven historischen Gedächtnisses, der Überlieferung (darunter auch den Mangel der Überlieferung von Religiosität) und einer verbindlichen Kontinuität und zugleich hebt er die Wichtigkeit dieser Phänomene für die Gegenwart und die Zukunft hervor.

Was hätte nicht sein sollen und ist es

Während seiner antimodernistischen Kritik des gegenwärtigen Lebensstils behandelt Strauß v. a. die Konzentration der Gesellschaft auf einen Moment inmitten eines ständigen Innovationsstrebens sowie die ständige Beschleunigung der technischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung, die ohne Berücksichtigung einer Kontinuität erfolgen und aus denen dem Autor nach die Unmöglichkeit einer entwickelten Form folgt. Zum gegenwärtigen Lebensstil gehört dem Autor nach auch die Technokratie, infolge deren eben diejenigen Werte von den modernen (Kommunikations-)Technologien bedroht werden, denen diese Technologien ursprünglich als Mittel dienen sollten (vgl. Welsch 35). Dagegen fordert Strauß fundamentalistisch die Wiederherstellung der Priorität dieser Werte (vgl. Welsch 35), damit die sozialen Prozesse der Gesellschaft nicht mehr von diesen Technologien gesteuert werden (vgl. PP 193f.), sondern damit die Gesellschaft zum Meister der von ihr erzeugten Instrumente (vgl. Welsch 35) wird.

Wie kann man das lösen

Strauß' Zeit- und Gesellschaftskritik strebt dann zur folgenden Lösung zu: er möchte die Geschichte mit der Gegenwart verknüpfen und dadurch eine verbindliche Kontinuität herstellen. Sich selbst nimmt er übrigens als ein „*Energiekügelchen*“ (G), „*ein völlig versprengtes, kleines Literatur-Potenzial [... wahr], in dem Hergekommenes und Gegenwärtiges (von der Zukunft wollen wir nicht reden) auf engstem Raum zusammengedrängt sind*“ (G).

Seiner Meinung nach bieten sich zur Vermittlung der Kontinuität des historischen Gedächtnisses sogar zwei Möglichkeiten an, beide außerhalb der Rationalität: die Kunst und die Religion.

In einer transzendentalen sensuellen Einbildung, die durch die Kunst (bzw. durch die Religion) hervorgerufen werden kann, offenbart sich nach Strauß die Geschichte, die durch ihre Tradition eine verbindliche Kontinuität auf dem Weg zur avantgardistischen Herausbildung eines neuen Ganzen⁹⁷ vermitteln kann.

Der traditionelle Glaube an Gott, der im ganzen Band oft indirekt thematisiert wird, stellt als das geistesgeschichtliche irrationale Element mit seiner Möglichkeit der Transzendenz die Hoffnung des Menschen auf die Vermittlung der Kontinuität der Geistigkeit in der durch extremistische Ideologien bedrohten, abgestumpften Konsumgesellschaft dar.

⁹⁷ Es ist fraglich, was der Autor unter dieser neuen Ganzheit versteht – betrifft seine Äußerung lediglich die ästhetische Entwicklung oder kann man sie auf das eventuelle neue Ganze (nach / außerhalb) der Postmoderne beziehen?

Diese Möglichkeit behandelt der Autor jedoch im Vergleich mit der zweiten nicht sehr ausführlich.

Neben der Religion ist es dem Autor nach die Kunst – die Architektur, die Malerei oder der Gesang⁹⁸ – die durch ihren Einfluss auf die Steigerung der Sensualität das Erlebnis der Durchbrechung der gegenwärtigen zeitlichen Eindimensionalität, der transzendentalen Vermittlung einer lebendigen Geschichte⁹⁹ und der Entstehung der notwendigen Kontinuität ermöglichen kann (vgl. PP 202ff.).

Die Vermittlung einer verbindlichen zeitlichen Kontinuität anhand der Verknüpfung des (unterschwellig) Geschichtlichen mit dem Gegenwärtigen durch die Tradition und die erst daraus folgende Herausbildung eines neuen Ganzen stellt zugleich das philosophische sowie das poetologische Programm des Autors dar.

Wenn wir den behandelten Band im literarhistorischen Kontext von einigen weiteren kurzprosaistischen Bänden des Autors betrachten, stellen wir Folgendes fest:

Die Titel der Kurzprosasammlung *Wohnen Dämmern Lügen* (1994) variiert, wie wir schon oben erwähnt haben, einerseits den Titel des vierten Teiles des Bandes *Paare, Passanten*, andererseits stellt er zugleich auch eine Variation zum Titel *Bauen Wohnen Denken* (1951) von Martin Heidegger dar.

Im Vergleich mit *Paare, Passanten* ist der Band nicht in mehrere größere Abschnitte gegliedert. Es kommt hier v. a. die Gattung der Kurzerzählung vor, die Überschriften der einzelnen Kurzerzählungen tauchen, ähnlich wie in *Paare, Passanten* nicht auf.

Inhaltlich handelt es sich eher um eine Schilderung von seltsamen, süchtigen sozialen Wesen als um eine Zeit- oder Kulturkritik, wie es in *Paare, Passanten* der Fall war.

Der Titel des Bandes *Mikado* (2006) stellt wiederum eine Anspielung dar, dieses Mal auf das ursprünglich japanische Spiel mit den 41 Stäbchen, das eben „das Mikado“ heißt. Ebenfalls der Band enthält insgesamt 41 fantasievolle Geschichten. Das „*Spiel ist nach dem Stäbchen mit dem höchsten Zahlenwert benannt*“¹⁰⁰ – bezüglich des Bandes ist es fraglich, ob der Autor die Geschichte mit der Überschrift *Mikado* (M 5ff.) auch für die wertvollste hält oder ob für ihn vielleicht der ganze Band den höchsten Wert darstellt.

⁹⁸ Der Gesang als ein stellvertretendes Motiv des Irrationalen / des Transzendenten wird bereits vom ersten Teil des Bandes akzentuiert und kommt z. B. auch in *Mikado* (vgl. M 32f.) vor.

⁹⁹ Bei dieser Gelegenheit bekennt sich der Autor offen zu seiner (früheren?) Inspiration durch die Philosophie von Th. W. Adorno, indem er die Persönlichkeit von Adorno als eine Revelation der Geschichte, als „eine alte, abgedrängte Ahnung, [...] die] sich als ein Körperwesen [zeigt], das es gar nicht gibt“ (PP 205), erscheinen lässt.

¹⁰⁰ *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM].

Die einzelnen Kurzerzählungen sind dieses Mal mit den Überschriften versehen und in einem nicht mehr so komplizierten Sprachstil wie die vorigen Bände verfasst, wodurch der Eindruck einer erfrischenden Leichtigkeit der Texte entsteht. Trotzdem bleibt der Schreibstil stark ängstlich, ebenfalls die Mehrfachstruktur bleibt bewahrt und der Grad an Abstraktheit dieser parabolischen / allegorischen Texte ist in *Mikado* sogar am höchsten. Der Autor versucht dabei, wie in *Paare, Passanten* die geschilderten Erscheinungen von einer anderen Seite zu zeigen. Wie in *Paare, Passanten* oder *Wohnen Dämmern Lügen* kommt jedoch auch hier meistens keine Zuhörerfigur vor. Der Ton der Kurzerzählungen ist hier im Kontrast zu den vorigen kurzprosaischen Sammlungen nicht mehr so kritisch, sondern überraschend versöhnlich. Im Vergleich mit *Paare, Passanten* taucht in diesem Band sogar eine feine Selbstironie (z. B. M 93f.) auf.

In *Mikado* thematisiert der Autor wiederum eher das Soziale als eine Zeit-, Gesellschafts- oder Kulturkritik. In den Geschichten kommen wieder wenige Figuren vor, an *Paare, Passanten* erinnern uns z. B. das Motiv des Paares (z. B. M 5ff., 10ff.), des Gesangs (z. B. M 32f.) oder die Reflexionen über die Sprache (z. B. M 99ff.), die auch in diesem Band bewahrt bleiben.

Ein interessantes Phänomen der Kurzprosa von Botho Strauß stellt die bereits im Rahmen der Untersuchung des Bandes *Paare, Passanten* erwähnte Variation der Texte dar, die in den folgenden Bänden in einem höheren Maße auftaucht. Im Falle von *Wohnen Dämmern Lügen* und *Mikado* handelt es sich z. B. um eine Variation der Kurzerzählung, die in *Mikado* unter dem Titel *Das Werk* (M 90ff.) erscheint und die den schöpferischen Prozess des Schreibens und der folgenden Deutung eines literarischen Werks reflektiert, wobei der Autor feststellt, dass das Werk den Verfasser übergreifen kann und dass es vom Leser sogar besser verstanden werden kann als vom Autor des Werks selbst. Diese Kurzerzählung kommt fast unverändert ebenfalls in *Wohnen Dämmern Lügen* (WDL 65ff.) vor.

Im Rahmen eines breiteren literarhistorischen Kontextes wollen wir den Band *Paare, Passanten* mit denen ihm formal sowie motivisch verwandten Werken von Th. W. Adorno (*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*), E. Canetti (*Aufzeichnungen 1973-1984*), P. Handke (*Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)*) und E. Jünger (*Strahlungen I. Gärten und Straßen. Das erste Pariser Tagebuch. Kaukasische Aufzeichnungen* sowie *Strahlungen II. Das zweite Pariser Tagebuch. Kirchhorster Blätter. Die Hütte im Weinberg*) vergleichen.

Der philosophische Band *Minima Moralia* (1951) von Adorno stellt wiederum eine Variation eines Titels dar, dieses Mal des philosophisch-ethischen Werks *Magna Moralia* bzw. *Ethika megala*,¹⁰¹ das traditionell Aristoteles zugeschrieben wird.

Der Schreibstil von Adorno scheint uns philosophischer zu sein als derjenige von Strauß, ebenfalls taucht der essayistische Stil, der beiden Autoren gemeinsam ist, bei Adorno häufiger auf. Im Vergleich mit Strauß sind Adornos knappe philosophische Essays aber vielleicht fragmentarischer als die essayistischen Texte von Strauß. Die reine Gattung des Aphorismus, z. B. im Kapitel 29 vertreten, taucht bei Adorno ungefähr so selten wie bei Strauß auf. Die bei Adorno erscheinende Nummerierung der Texte wirkt unserer Meinung nach unüblich.

Beide Schriftsteller verwenden eine komplizierte Sprache, in der u. a. Anglizismen auftauchen – bei Adorno kommen die Anglizismen aufgrund seiner USA-Emigration vor, bei Strauß einerseits wahrscheinlich aufgrund der Nachahmung des Schreibstils seines Vorbilds Adorno, andererseits vielleicht wegen der Vorführung des Einflusses der gegenwärtigen technokratischen Gesellschaft, deren soziale Prozesse inklusive der Kommunikation durch die Computer gesteuert werden (vgl. PP 193f.).

Adorno sowie Strauß beschäftigen sich in ihrem Werk mit den Phänomenen, die ihr Leben bestimmt haben: während es sich bei Adorno um das Phänomen des Kriegs, der Emigration und des Bürgertums handelt, widmet sich Strauß den extremistischen Ideologien, der ökologischen Bedrohung und dem Phänomen eines Medienbürgers. Den gemeinsamen Zug von Adorno und Strauß bildet daher die Aktualität der behandelten Themen. Ein aktuelles Phänomen stellt für beide Autoren ebenfalls die Bedrohung der Werte durch den modernistischen Lebensstil (v. a. durch die Technokratie oder durch die Massenmedien (einschließlich der Werbung)) dar, die dann beide heftig kritisieren.

Die zeitlosen Themen, die ihnen gemeinsam sind, repräsentiert z. B. die richtige Existenz eines Intellektuellen, die Psychologie des Einzelnen sowie der Masse, die Mythologie, die Gesellschaft, das Zusammenleben im Paar und die Sozialkritik. Beide fühlen sich auch durch die Möglichkeit eines Krieges bedroht und heben dagegen die Wichtigkeit der sozialen Bindungen hervor – Adorno durch die Akzentuierung der Familie, Strauß durch die Hervorhebung des Zusammenlebens der Menschen in einer größeren Gemeinschaft.

Canettis *Aufzeichnungen 1973-1984* (1999) sind nach ihrem Entstehungsjahr in zwölf Abschnitte gegliedert und nach der in diesem Werk vorkommenden Gattung betitelt, die aus der Mischung des Tagebuchs (was den (scheinbar?) persönlichen Inhalt betrifft) und des

¹⁰¹ Kindlers neues Literaturlexikon. Net World Vision GmbH 2000. [CD-ROM].

Aphorismus (bezüglich des Stils, v. a. der rhetorischen Mittel und der knappen Form) besteht. Diese Mischform, die auch bei Strauß oft vorkommt, ist allerdings bei Canetti viel knapper und zugleich lockerer als bei Strauß.

Canettis Schreibstil ist auch reflexiv, phantasievoll und manchmal humorvoll, nicht aber so ängstlich wie derjenige von Strauß. Beiden Autoren ist der häufig offene, dem Leser zum Nachdenken überlassene Sinn der Aufzeichnungen gemeinsam, wobei dieser offene Schluss öfter bei Canetti vorkommt. Im Vergleich mit der meistens pessimistischen Kurzprosa von Strauß aus den Achtziger- und Anfang Neunzigerjahren des 20. Jhs. weist der Ton von Canettis *Aufzeichnungen* eine ziemlich optimistische Grundhaltung auf. Canetti sowie Strauß stehen in der ständigen Opposition zur äußeren Welt. Während aber Canetti gegenüber der äußeren Welt die Position des Fragens einnimmt, teilt Strauß dem Leser seine Auffassung einer möglichen Lösung mit.

Thematisch sind diese Autoren auch verwandt. Beide beschäftigen sich mit der Literatur, dem Schreiben, der Aufgabe des Schriftstellers in der gegenwärtigen Gesellschaft und mit den Möglichkeiten des Denkens. Beide teilen auch ein vertrautes Verhältnis zu den Büchern. Strauß sowie Canetti reflektieren in ihren Aufzeichnungen den Tod, die Substanz der Erinnerung, die damit zusammenhängende Mythologie und beschäftigen sich mit dem Thema der Religion und des Gottes. Ein gemeinsames Thema stellen auch die Massenphänomene des gesellschaftlichen Systems dar.

Handkes *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)*, das 1977 erschienen ist, verrät bereits in der die verwendete Methode erklärenden Einführung des Autors den (Selbst)Zweck bzw. die Unabsichtlichkeit der Entstehung dieser Aufzeichnungen, die dem Autor nach ursprünglich einen Zusammenhang einer Geschichte oder eines stummen Theaterstücks haben bilden sollen (vgl. H 7).

Am Anfang kommen tatsächlich einige sog. „stumme Theaterstücke“ vor, die die Gesten aufzeichnen und im Vergleich mit den folgenden Aufzeichnungen noch eine ziemlich durchdachte Form haben, wobei Handkes Formulierung „stummes Theaterstück“ unserer Meinung nach passend wirkt.

Auf den nächsten Seiten kommen eher Mischformen vor – z. B. sofortige Aufzeichnungen der Eindrücke, Erlebnisse und „*Bewusstseins-Ereignisse*“ (H 7), die als ein Experiment des Autors entstanden sind, „*auf alles, was [... ihm] zustieß, sofort mit Sprache zu reagieren*“ (H 7). Das entspricht zwar seiner ursprünglichen Absicht eines Zusammenhangs nicht mehr (und dessen ist sich der Autor auch bewusst (vgl. H 7)), auf der anderen Seite kommt es dadurch seiner Meinung nach zu einer Belebung der Sprache. In dieser Tatsache

findet er also einen Vorteil, indem er eine „*Befreiung von gegebenen literarischen Formen*“ (H 7) und eine so entstandene neue Freiheit der literarischen Möglichkeit (vgl. H 7) entdeckt.

Seine Aufzeichnungen nimmt er als ein Tagebuch wahr (vgl. H 8), das jedoch nicht äußere Ereignisse behandelt, sondern eine unmittelbare, simultane Reportage von seinem Bewusstsein (keine Erzählung davon) (vgl. H 8) gewährt.

Wenn wir diesen Autor mit Strauß vergleichen, stellen wir vielleicht mehrere Unterschiede als gemeinsame Merkmale fest.

Erstens sind die Prosastücke von Strauß kaum unabsichtlich entstanden – sie weisen eine durchdachte, komponierte Form auf. Einige strukturierte stumme Theaterstücke können uns jedoch an die v. a. im Teil *Paare* des Bandes *Paare, Passanten* vorkommenden Momentaufnahmen von Strauß erinnern, mit denen sie eine entwickelte szenische Fantasie gemeinsam haben.

Zweitens muss die Befreiung von gegebenen literarischen Formen nicht unbedingt in einer chaotischen Seichtheit enden, was Strauß im Vergleich zu Handke unserer Meinung nach überzeugend bewiesen hat. Die Tatsache, dass solche Aufzeichnungen der Beliebigkeit wie diejenigen von Handke als ein Buch erschienen sind, weist nur darauf hin, wie unübersichtlich und schwierig die Lage der vom diffusen Postmodernismus bedrohten postmodernen Literatur ist (vgl. Welsch 46-49).

Drittens handelt es sich bei Strauß nicht um ein Tagebuch seines Bewusstseins, wie es bei Handke der Fall ist, sondern um ein entwickeltes zeit-, gesellschafts- und kulturkritisches Werk. Die Aufzeichnungen von Handke weisen dagegen eine viel lockrere und knappere Form auf als die Texte von Strauß. Vielleicht als ein Merkmal dessen, dass ein Tagebuch „*kein Ende haben kann*“ (H 8), steht bei Handke am Ende von jeder Aufzeichnung konsequent kein Punkt.

Viertens und schließlich kommen wir zu einem gemeinsamen Merkmal von beiden Autoren – zu ihrer motivischen Verwandtheit. Die gemeinsamen Hauptmotive sind folgende: menschliche (v. a. die Mann-Frau-)Beziehungen und Gefühle, der daraus folgende lockere Übergang zwischen der menschlichen Distanz und der Nähe, das Gesicht, daneben die Stadt und der Verkehr als Kulisse der geschilderten Handlung, der Konsum und seine Begleiterscheinungen (z. B. die Werbung) und nicht zuletzt auch die Sprache.

Die *Strahlungen I. / II.*, die 1942-1949-1958¹⁰² erschienen sind, verfasste Jünger als sechs literarisch stilisierte Tagebücher, die dann, wie wir schon oben erwähnt haben, in einer absichtlich unverkürzten, umfangreichen Form veröffentlicht wurden (vgl. J 20). Seine

¹⁰² Vgl. *Kindlers neues Literaturlexikon*. Net World Vision GmbH 2000. [CD-ROM].

Tagebuchaufzeichnungen weisen im Vergleich mit den Prosastücken von Strauß einen stark autobiografischen Tagebuchcharakter auf, jede Aufzeichnung enthält ebenfalls eine konsequente Datums- und Ortsangabe. Im Rahmen der Tagebuchaufzeichnungen erscheinen hier viele Alltagsbeobachtungen, Reflexionen und Erinnerungen, nicht zuletzt auch die aus einem Zitat und einer knappen Reflexion über das Gelesene bestehenden Mischformen. Die genannten Gattungen sind zwar auch für Strauß charakteristisch, in seinem Falle handelt es sich jedoch nicht um sein Tagebuch, sodass auch der strenge Tagebuchcharakter bei Strauß abwesend ist, sondern um (scheinbar) persönlich wirkende Aufzeichnungen.

Der Schreibstil von Jünger ist konkreter, sachlicher und deskriptiver als derjenige von Strauß, die traumhafte Atmosphäre der Schilderung kommt im Vergleich zu Strauß' Texten meistens nicht vor. Manchmal drückt sich Jünger aber doch reflexiv und parabolisch / allegorisch, jedenfalls ängstlich aus (vgl. J 282), was dem Leser anhand der Mehrdeutigkeit des Geschilderten breite Interpretationsmöglichkeiten anbietet. Daneben kommen auch einige teilweise humorvolle Aufzeichnungen vor. Durch die Mehrfachstruktur sowie durch humorvolle Töne nähert sich sein Schreibstil demjenigen von Strauß.

In Themen seiner Tagebücher spiegelt sich Jüngers höchst komplexes Denken wider. In einer Tagebuchaufzeichnung kommen meistens verschiedene Themen vor, typischerweise zwei oder drei, die systematisch geordnet werden und in denen Jünger meistens so disparate Erscheinungen wie seine Arbeit im Garten, die Literatur und das Phänomen des Kriegs als gleichberechtigte Themen behandelt.

Im Rahmen der reflexiven Betrachtungen über die Literatur beschäftigt sich Jünger mit den Themen wie (eigenes oder fremdes) literarisches Schaffen, Schreibstil, Sprache, Lektüre, Botschaft des Buchs und Schaffensbedingungen des Schriftstellers in der modernen Gesellschaft. Die Thematisierung der Literatur hat er mit Strauß gemeinsam.

Einen weiteren mit Strauß gemeinsamen Themenbereich stellen die Reflexionen Jüngers über das Soziale in der modernistisch ausgerichteten Gesellschaft dar, d. h. über die in einer Großstadt lebende Gesellschaft, über ihre Mythologie, Historie und ihr Funktionieren, über das Phänomen der Macht, daneben über die menschlichen Beziehungen und Gefühle, den Charakter und die Seele des Menschen und auch über das menschliche Gesicht.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Botho Strauß, der berühmte zeitgenössische deutsche Dramatiker, schafft neben seinen Theaterstücken auch viele prosaische Werke, v. a. die Kurzprosasammlungen, zu denen auch der von uns analysierte Band gehört.

Der Band *Paare, Passanten* ist in sechs größere Teile gegliedert (*Paare, Verkehrsfluß, Schrieb, Dämmer, Einzelne* und *Der Gegenwartsnarr*), deren Kurzprosastücke meistens in der Form von Mischgattungen vorkommen.

Diese Mischgattungen bestehen in den meisten Fällen aus knappen reflexiven, philosophischen oder persönlichen, manchmal beinahe tagebuchartigen Aufzeichnungen, fantasievollen Kurzerzählungen, Momentaufnahmen und Skizzen, die gleichzeitig in einem aphoristischen oder essayistischen Schreibstil verfasst werden und häufig zugleich einige Züge der Kurzgeschichte aufweisen. Die einzelnen Gattungen gehen locker, oft unauffällig ineinander über.

Zum charakteristischen Schaffensparadox des Bandes gehört, dass hier der Autor gerade das kritisiert, was er oft zugleich (absichtlich veranschaulichend?) vorführt. Diese Tatsache stellt z. B. schon die Diskrepanz zwischen der Form und dem Inhalt der Texte dar: während er auf der einen Seite die Vergänglichkeit menschlicher Beziehungen, die Gegenwärtigkeit des Menschen und den daraus folgenden Mangel an Kontinuität kritisch behandelt, führt er auf der anderen Seite diese Kritik mittels der Kurzprosaformen, z. B. der Momentaufnahmen durch, die nur locker aneinander anknüpfen.

Obwohl aber diese Texte ziemlich locker aneinander thematisch, motivisch oder formal anknüpfen, ist ihre Reihung im Rahmen des ganzen Bandes vom Autor durchdacht komponiert.

In der Erzählstruktur der Prosastücke tauchen mehrere Erzählformen auf, wobei es sich wahrscheinlich nur um mehrere grammatische Masken für einen Erzähler handelt. Die am häufigsten vorkommenden Erzählformen sind zwei: die unpersönliche übergeordnete Wir-Form und die persönlicher wirkende, sich in die geschilderte Handlung teilnahmsvoll einfühlende Ich-Form – wir können bemerken, dass mit den gewählten Erzählformen oft auch deren charakteristische Attribute verknüpft werden. Während der Wir-Erzähler die Position eines distanzierten Beobachters einnimmt, dessen Aussagen einen apodiktischen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, scheint der Ich-Erzähler manchmal fast sentimental zu sein.

Der Schreibstil des Autors ist stark ängstlich, fantasievoll, oft allegorisch, zugleich jedoch aphoristisch treffend. Ein typisches Merkmal der postmodernen Texte von Botho Strauß stellt v. a. ihre Mehrfachstruktur dar (vgl. Welsch 26), die dem Leser eine große

Variabilität der möglichen Deutungen von allegorisch verschlüsselten abstrakten Phänomenen anbietet, die man jedoch nicht immer mit Sicherheit auch klar entschlüsseln kann, sodass der Inhalt dieser Texte dann eher vom Bewusstseinsinhalt des Lesers abhängig ist, was wir im Rahmen unserer Analyse mehrmals vorgeführt haben. Damit korrespondiert auch Strauß' Aussage aus dem Jahre 2003: „*Mich interessieren fast nur noch die Phänomene. Man kann sie aber nicht immer entschlüsseln.*“ (G) – diese Erfahrung vermittelt der Autor auch seinem Leser. Ebenfalls die Skala der vom Autor verwendeten Töne ist ziemlich breit – neben den pessimistischen tauchen auch humorvolle Töne der Schilderung auf.

Das zentrale Thema des Bandes stellt die seitens des Autors empfundene Notwendigkeit der Herausbildung einer neuen Ganzheit dar und die sich (bezüglich der Vermittlung der Kontinuität auf diesem Weg zum neuen Ganzen) dazu beziehenden gegenwärtigen Möglichkeiten der Phänomene der Literatur, Sprache, Religion, Kunst sowie des Schriftstellers. Im Rahmen dessen werden dann geistige Haltungen des Autors zu vielen zeit-, gesellschafts- und kulturkritischen Themen behandelt. Diese Themen variieren im Verlaufe des ganzen Bandes und werden durch Zitate verschiedener Theoretiker und Philosophen (v. a. Adorno, Heidegger, Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, Baudrillard) fundiert.

Die Entstehung einer neuen Ganzheit aus dem Ungleichartigen veranschaulicht der Autor allegorisch anhand des Sexuellen. Falls jedoch die neue Ganzheit anhand der bloßen Verwischung der Unterschiede und der daraus folgenden Vereinigung des Gleichartigen bzw. des Verwandten entsteht, folgt daraus lediglich die Indifferenz.

Im Kontrast zur Möglichkeit der Entstehung einer neuen Ganzheit erscheinen die Gegenwartigkeit der Massenmedien und der (dadurch verursachte) Mangel an (v. a. diachronen) Sozialen, die dem Autor nach die Möglichkeit der Vermittlung einer Kontinuität durch die geschichtliche Erinnerung der Menschheit auf dem Weg zur Entstehung einer neuen Ganzheit (im Kontrast zur Kunst oder zur Religion) verhindern.

Durch die Überinformiertheit des Bewusstseins, die die Medien verbreiten und die nicht nur durch die Überfülle der Informationen verursacht wird, sondern auch durch die den medialen Informationen zugemessene gleiche Relevanz, entsteht nämlich lediglich die Indifferenz eines diffusen Durcheinanders (vgl. Welsch 47f.), die die Gefahr der Pluralität darstellt und kaum für die vom Autor erstrebte neue Ganzheit gehalten werden kann. Im Zusammenhang mit den Medien beschäftigt sich der Autor mit der Gefahr der Posthistoire (vgl. Welsch 27).

In einem Zustand des diffusen Durcheinanders befindet sich dem Autor nach auch die gegenwärtige Philosophie, sodass Strauß während seiner Sehnsucht nach einer Ganzheit

ebenfalls Kritik an einer fehlenden intellektuellen Autorität übt, die für ihn ein Philosoph wie Adorno (vgl. PP 115) darstellt.

Im Rahmen der Sozialkritik akzentuiert der Autor statt des Lebens in der gegenwärtigen überzivilisierten „westlichen“ Konsumgesellschaft das Zusammenleben in einer größeren lebendigen Gemeinschaft, die kontinuierlich Traditionen pflegt.

Die Möglichkeit der gegenwärtigen Sprache bezüglich der Vermittlung der Kontinuität auf dem Weg zur neuen Ganzheit wird vom Autor angesichts des Einflusses von Massenmedien relativiert. Zwar hebt er die Wichtigkeit der Floskeln und Sprüche hervor, die seiner Meinung nach die Möglichkeit darstellen, den „Überlieferungsstrom [...] der kollektiven Erinnerung“ (PP 87) zu stärken, auf der anderen Seite kommt es aber gegenwärtig zum allmählichen Nachlassen der Verwendung von Redensarten, was zum Vorteil der Sprüche aus den Massenmedien, v. a. aus der TV-Werbung gereicht, sodass die Möglichkeit der Sprache bezüglich der Vermittlung einer geschichtlichen Kontinuität für die Herausbildung einer neuen Ganzheit dem Autor nach eher gering ist.

Ebenfalls die Möglichkeiten einer neuen Literatur der Gegenwart hält der Autor angesichts der Vermittlung einer Kontinuität für gering. Er fordert die Absage der Literatur an die Konsumierbarkeit, woraus dann ggf. eine neue Strömung entstehen könnte; eine solche Tätigkeit findet er jedoch unsinnig, weil seiner Meinung nach die ganze Literatur untergeht – und das betrifft in der ersten Reihe eben die Möglichkeit der Wirkung eines traditionalistischen „Außenseiter[s] in der Literatur“ (PP 106), der die Kontinuität vermitteln und dabei eine neue Strömung der Literatur entwickeln könnte. Dadurch verkündet der Autor auch seine Haltung zur Möglichkeit der Wirkung von sich selbst. Das höchste Ziel der im Untergang sich befindenden Dichtung (vgl. PP 119) stellt für Strauß „die hymnische Schönheit“ (PP 119), z. B. der Rilkeschen Elegien (vgl. PP 119), dar. Auch in diesem Zusammenhang beschäftigt sich der Autor mit der Gefahr der Posthistoire (vgl. Welsch 27).

Die Aufgabe eines Schriftstellers heute (auch diejenige von Strauß) besteht dem Autor nach darin, sich von der gegenwärtigen, durch die Massenmedien vermittelten äußeren Welt künstlich zu distanzieren, um eine neue und zugleich entwickelte Form hervorbringen zu können; dadurch, bei aller Unmöglichkeit einer solchen Tätigkeit, das kaum Mitzuteilende durch die Sprache auszudrücken und so seinen geistigen Auftrag zu erfüllen (vgl. PP 154).

Ein idealer Schriftsteller, der in der Gegenwart nur selten vorkommt, ist dem Autor nach ein Traditionalist, zugleich ein pathetischer Manierist, der das Ungleichartige zu einer neuen Einheit verbindet und, wahrscheinlich eben anhand seines Strebens nach einer Einheit,

auch ein Erbe der (neuzeitlichen) Moderne, der allerdings in der gegenwärtigen Massen- und Konsumgesellschaft kaum eine Geltung findet.

Die Möglichkeiten der Sprache, der Literatur sowie des Schriftstellers sind also angesichts der Vermittlung von Kontinuität für die avantgardistische Herausbildung einer neuen Ganzheit gering. Eine wesentliche Rolle spielen dabei aber die Religion und die Kunst.

Die erste Möglichkeit der Vermittlung von Kontinuität des historischen Gedächtnisses in der abgestumpften Konsumgesellschaft der Gegenwart stellt die Überlieferung der Geistigkeit mittels der Religion dar.

Die zweite Möglichkeit bildet neben der Religion die Kunst – Architektur, Malerei oder Gesang, die durch ihren Einfluss auf die Steigerung der Sensualität „*das produktive Gedächtnis*“ (PP 110) dem Menschen schenken kann und dadurch die notwendige Kontinuität für die Herausbildung einer neuen Ganzheit vermitteln kann (vgl. PP 202ff.).

Das philosophische Programm des Autors besteht also in der Vermittlung der Kontinuität anhand der Verknüpfung des Geschichtlichen mit dem Gegenwärtigen durch die Tradition der Kunst oder der Religion und in der erst daraus folgenden avantgardistischen Herausbildung eines neuen Ganzen.

Das Neue meint er aber nicht im Sinne einer (modernistischen) Innovation (seine Ansichten sind deutlich antimodernistisch), sondern im Sinne der Vermittlung der Kontinuität durch die Tradition (die für die Postmoderne im Vergleich mit der Moderne neu ist, vgl. Welsch 15), die dann eine Grundlage für etwas Neues bilden kann. Damit hängt auch die Kontextabhängigkeit des Schreibens zusammen: „*Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen.*“ (PP 103).

Im Rahmen seiner antimodernistischen Positionen kritisiert Strauß u. a. die Technokratie, infolge deren eben diejenigen Werte von den neuen Technologien bedroht werden, denen diese Technologien ursprünglich als Mittel dienen sollten (vgl. Welsch 35). Ein typisches Beispiel dafür stellt dem Autor nach das Phänomen des Computers dar (vgl. PP 193f.). Strauß fordert fundamentalistisch die Wiederherstellung der Priorität der Werte (vgl. Welsch 35), damit die Gesellschaft nicht mehr von den Technologien gesteuert wird, sondern damit sie zum Meister der von ihr erzeugten Instrumente (vgl. Welsch 35) wird.

Wie wir schon erwähnt haben, bekennt sich Strauß (statt zum erhaltenden Konservatismus) zur „*Aufräumarbeit*“ (G) eines „*geistigen, ästhetischen Fundamentalismus*“ (G), im Rahmen dessen er sich auf das Bestehen auf seinen ideologischen Grundsätzen, Gründen und auf seiner Herkunft konzentriert (vgl. G).

Es bleibt fraglich, was der Autor unter der von ihm erstrebten neuen Ganzheit versteht. Betrifft sein Streben lediglich die ästhetische Entwicklung oder kann man es auf das eventuelle neue Ganze (nach / außerhalb) der Postmoderne beziehen?

Damit hängt auch die Notwendigkeit der Antwort auf die Frage zusammen, wie der Autor angesichts der Ganzheit die Postmoderne wahrnimmt: als eine Epoche pluralistischer Tendenzen (dann könnte das von ihm erstrebte neue Ganze eine neue Ganzheit der Postmoderne, aber auch eine neue Ganzheit nach / außerhalb der Postmoderne darstellen) oder holistisch wie z. B. Jencks – als eine Epoche der neuen Ganzheit (inklusive der Vermittlung der erstrebten Ganzheit durch die Architektur, vgl. Welsch 48) und strebt dann nach einer neuen Ganzheit nach / außerhalb der Ganzheit der Postmoderne?

Jedenfalls stellt aber Botho Strauß, auch falls er sich von der Postmoderne distanziert, u. a. schon aufgrund der Mehrfachstruktur seiner Texte (vgl. Welsch 26) einen Vertreter der Postmoderne dar.

Wenn wir den Band im literarhistorischen Kontext von einigen folgenden Kurzprosasammlungen des Autors betrachten, finden wir in *Wohnen Dämmern Lügen* (1994) im Kontrast zur Zeit-, Gesellschafts- und Kulturkritik des Bandes *Paare, Passanten* eine deutliche Zuwendung des Autors zum Erzählen über die soziale Thematik. Die Kurzerzählungen über die sozialen Themen (statt der Zeit-, Gesellschafts- oder Kulturkritik) erscheinen auch in *Mikado* (2006), wo überdies eine starke Abstraktheit der Texte vorkommt. Der Ton der in *Mikado* auftauchenden Kurzerzählungen ist im Vergleich mit den vorigen kurzprosaistischen Sammlungen überraschend versöhnlich.

Wenn wir Strauß mit anderen ihm verwandten Autoren vergleichen, nähert sich sein Schreibstil eher demjenigen der Autoren Adorno und Canetti, als demjenigen von Handke oder Jünger, wo der Tagebuchcharakter der Texte überwiegt. Im Vergleich mit Adorno ist jedoch Strauß' Kurzprosa nicht so philosophisch; auf der anderen Seite ist sie philosophischer und zugleich ängstlicher, aber auch pessimistischer als die Aufzeichnungen von Canetti.

Im Rahmen einer weiteren Forschung wäre es gut, die oben gestellten Fragen zu beantworten. Daneben wäre es auch interessant, die geistigen zeit-, gesellschafts- und kulturkritischen Haltungen des Autors in seinen folgenden Bänden zu untersuchen, sie zueinander in Beziehung zu setzen und eventuell auch die sich dazu beziehenden Ansichten von anderen Autoren (z. B. diejenigen von Adorno oder Canetti) zu berücksichtigen.

RESUMÉ

Současný slavný německý dramatik Botho Strauß je neméně významným autorem filozofických a aforistických krátkých próz, k nimž se řadí i svazek *Paare, Passanten (Páry, pasanti)*, jenž jsme zkoumali z hlediska formální, motivické a ideové specifičnosti.

Z formálního hlediska se kniha vyznačuje výskytem smíšených literárních druhů, sestávajících především z krátkých reflexivních, filozofických nebo osobních zápisků, vyprávění a momentek, jejichž styl je zároveň aforistický a esejistický. Přechody mezi jednotlivými literárními druhy jsou i v rámci jednoho textu často neostré až nenápadné. Texty na sebe navazují pouze volně; přesto je jejich řazení promyšleně komponováno.

Styl Straußových textů je silně enigmatický, fantazijní a často alegorický. Jejich výrazným rysem je vícenásobná, přinejmenším dvojitá struktura (srv. Welsch 26), která je typická pro literaturu postmoderny a nabízí čtenáři velkou variabilitu výkladu alegoricky zakódovaných abstraktních fenoménů, přičemž obsah těchto textů je z velké části závislý právě na obsahu vědomí čtenáře.

Ústřední téma svazku představuje autorem pociťovaná nutnost zprostředkovat historickou kontinuitu a na jejím základě nechat vzniknout nový celek a k tomu se vztahující současné možnosti literatury, jazyka, spisovatele, náboženství a umění. Přitom autor sděluje čtenáři prostřednictvím propojujícího motivu postavy distancovaného pozorovatele, který kritizuje jevy a děje jím líčené, svoje kulturněkritické a společenskokritické postoje k mnoha fenoménům současnosti.

Protiklad k možnosti vzniku nového celku tvoří masmédiá, která svou orientací na současnost zabraňují vzniku kontinuity prostřednictvím historické vzpomínky lidstva a na základě přemíry jimi poskytovaných informací šíří pouze indiferenci, která představuje nebezpečí plurality a nemůže být považována za nový celek, o jehož vznik se autor zasazuje. V souvislosti s masmédií se Strauß zabývá nebezpečím posthistoire.

Možnosti současného jazyka, literatury a spisovatele zprostředkovat historickou kontinuitu pro vznik nového celku považuje autor vzhledem k vlivu masmédií za mizivé. Podstatnou roli při zprostředkování kontinuální historické paměti ale hraje (i) v současné otupělé konzumní společnosti umění a náboženství. Náboženství tak činí svou duchovní tradicí. Umění (z něhož autor výslovně jmenuje architekturu, malířství a zpěv) svým vlivem na stupňování senzuality může člověka obdarovat produktivní pamětí a tím zprostředkovat potřebnou kontinuitu pro vytvoření nového celku.

Filozofie autora tedy spočívá ve spojení historie se současností prostřednictvím tradice umění nebo náboženství a v z toho vyplývající možnosti vytvoření nového celku.

Vytvoření nového celku ale Strauß nemíní ve smyslu modernistické inovace (jeho názory jsou totiž zřetelně antimodernistické), ale ve smyslu zprostředkování kontinuity, která pak může vytvořit základnu pro vznik něčeho nového.

Ze své antimodernistické pozice Strauß kritizuje mimo jiné technokracii, která ohrožuje novými technologiemi právě ty hodnoty, jimž původně měly tyto technologie sloužit. Autor požaduje znovuoobnovení priorit těchto hodnot, akcentuje trvání na svých ideologických principech, základech a původu a otevřeně se hlásí k duchovnímu, estetickému fundamentalismu, kterým se vyhraňuje vůči konzervatismu ustrnule lpícím na tom, co považuje za zachováníhodné.

Nahlédneme-li dílo *Paare, Passanten* v literárněhistorickém kontextu některých Straußových následujících svazků, nacházíme ve *Wohnen Dämmern Lügen (Bydlit Šerit se / Svítat / Dřítat Lhát)* odklon od společenské a kulturní kritiky jevů současnosti, která dominovala svazku *Paare, Passanten* a zároveň příklon autora k vyprávění o sociálních tématech. Totéž se objevuje ve sbírce *Mikado (Mikado)*, kde navíc dochází ke značnému vystupňování abstrakce. Tón krátkých vyprávění svazku *Mikado* je ve srovnání s předchozími Straußovými sbírkami krátké prózy překvapivě smířlivý.

Ve srovnání s jemu příbuznými autory se Straußův styl více přibližuje stylu Adorna a Canettiho než Handkeho a Jüngera, u kterých převažuje rys deníku. Ve srovnání s Adornem je Straußova krátká próza méně filozofická, zatímco v kontrastu s Canettim je filozofičtější, pesimističtější a také záhadnější.

RÉSUMÉ

The famous contemporary German playwright Botho Strauß is also a prominent author of philosophical and aphoristic short prose, among others a volume named *Paare, Passanten* (*Pairs, Passers by*), which has been examined from the standpoints of formal, topical and ideological particularities.

From the formal standpoint, the book is distinguished by occurrence of mixed literary forms dominated by short reflective, philosophical and personal notes, narrations and “portraits of moments”, which bear both aphoristic and essayistic styles. The transitions between individual literary forms are often unclear and inconspicuous, even within an individual text. The texts are loosely connected to each other, yet they form a sophisticatedly composed series.

The style of Strauß’s texts is heavily enigmatic, fantastic and often allegorical. The texts are distinguished by a multilayered, at least dual structure (compare Welsch 26), which is typical for post-modernistic literature and offers to the reader a great variability in interpreting the allegorically encoded abstract phenomena, while the actual contents of these texts mainly depends on the contents of reader’s mind.

The central topic of the volume is the necessity, perceived by the author, to convey a historical continuity, which is to form a basis for creating a new entirety, and related contemporary possibilities of the literature, the language, the author, the profession, and the art. At the same time, the author uses the interconnecting motif of the distant observer character that criticises the phenomena and processes being described by the author, to convey to the reader author’s criticisms of many contemporary phenomena.

The antagonism to the possibility of emergence of the new entirety is formed by the presence-oriented mass media, which prevent the occurrence of continuity by means of humankind’s historical memory. Due to abundance of the information they provide, these media only disseminate indifference, which poses a danger to the concept of plurality and cannot be considered the new entirety, the emergence of which is advocated by the author. In regard of the mass media, Strauß is concerned with the danger of *posthistoire*.

The capabilities of the contemporary language, literature, and author to convey the historical continuity, necessary for creating the new entirety, are considered negligent by the author, due to the influence of the mass media. The art and the profession also play their significant roles in conveying the continuous historical memory to the contemporary apathetic

consumer society. The profession does so by means of its spiritual tradition. The art (namely architecture, painting and singing, as stated by the author) can use its effect on escalating the sensuality to gift the human being with a productive memory, thus conveying the continuity necessary for creating the new entirety.

The author's philosophy thus lies in the connection between history and presence by means of artistic or devotional tradition and the possibility of creating the new entirety, resulting from this connection.

The creation of the new entirety though, is not meant in the sense of modernistic innovation (the author's opinions being distinctly anti-modernistic), but in the sense of conveying the continuity, which can then form a basis for emergence of something new.

From his anti-modernist position, Strauß criticises, among others, the technocracy, which endangers by its technologies the very same values these technologies were originally intended to serve to. The author demands rediscovering the priorities of these values, accentuates maintaining his ideological principles, fundamentals, and origin, and openly declares his adherence to spiritual and aesthetic fundamentalism, by means of which he differentiates himself from the conservatism, which rigidly clings to things considered worth preserving.

Viewing *Paare, Passanten* in literary-historical context of certain successive volumes by Strauß, we find in *Wohnen Dämmern Lügen (To Inhabit To Dim / Brighten / Slumber To Lie)* a deviation from the social and cultural criticism of contemporary phenomena dominating *Paare, Passanten*, and at the same time, a bias to narratives on social topics. The same appears in the compilation *Mikado* where additionally the abstraction is severely escalated. The tone of short narrations in *Mikado* is surprisingly conciliatory, compared to preceding short prose compilations by Strauß.

In comparison with other affinitive authors, Strauß's style is closer to that of Adorno and Canetti than to styles of Handke and Jünger, in whose works the diary style is more preeminent. Compared to Adorno, Strauß's short prose is less philosophical, while it is more philosophical, pessimistic and also enigmatic in comparison to Canetti.

LITERATURVERZEICHNIS

Siglen

AB = Anschwellender Bocksgesang

B = Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie

FAZ = Frankfurter Allgemeine Zeitung

G = Greiner, Ulrich: Am Rand. Wo sonst. Ein ZEIT-Gespräch mit Botho Strauß

H = Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)

J = Jünger, Ernst: Strahlungen I. Gärten und Straßen. Das erste Pariser Tagebuch.

Kaukasische Aufzeichnungen

M = Mikado

MM = Minima Moralia

O = Oberender, Thomas: Ein nicht ausübender Gesellschaftsmensch. Porträt aus
Versatzstücken

PP = Paare, Passanten

WDL = Wohnen Dämmern Lügen

Primärliteratur

Strauß, Botho: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München / Wien: Carl Hanser, 1992

Strauß, Botho: *Mikado*. München / Wien: Carl Hanser, 2006

Strauß, Botho: *Paare, Passanten*. München: dtv, 1994 (¹1981)

Strauß, Botho: *Wohnen Dämmern Lügen*. München / Wien: Carl Hanser, 1994

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 4. Frankfurt/M: Suhrkamp (st wissenschaft 1704), 2003 (¹1951)

Canetti, Elias: *Aufzeichnungen 1973-1984*. München / Wien: Carl Hanser, 1999

Decker, Gunnar: *Der Ursprungsbildner. Botho Strauß und die Macht der Anfänge*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Botho Strauß, text + kritik*, 81, 2. Aufl. (Neufassung), München: 1998, S. 65-75

Fricke, Harald: *Aphorismus*. Stuttgart: Metzler, 1984

Göttsche, Dirk: *Denkbild und Kulturkritik. Entwicklungen der Kurzprosa bei Botho Strauß*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Botho Strauß, text + kritik*, 81, 2. Aufl. (Neufassung), München: 1998, S. 27-40

Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)*. Frankfurt/M: Suhrkamp (st 500), 1979

Jünger, Ernst: *Strahlungen I. Gärten und Straßen. Das erste Pariser Tagebuch. Kaukasische Aufzeichnungen*. München: dtv, 1988

Jünger, Ernst: *Strahlungen II. Das zweite Pariser Tagebuch. Kirchhorster Blätter. Die Hütte im Weinberg*. München: dtv, 1988

Kaszyński Stefan H., *Identität. Mythisierung. Poetik. Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Seria Filologia Germańska nr 33, 1991

Oberender, Thomas: *Die Wiedererrichtung des Himmels. Die „Wende“ in den Texten von Botho Strauß*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Botho Strauß, text + kritik*, 81, 2. Aufl. (Neufassung), München: 1998, S. 76-99

Rilke Reloaded. Gesammelte Gedichte. Der Reader zum Rilke-Projekt. München: Goldmann, Copyright der deutschsprachigen Ausgabe 2004 (Originalausgabe 3/2004). Zusammengestellt von Professor Dr. Franz Loquai, Universität Heidelberg

Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství, 1994

Vgl. auch <http://books.google.com>

(<http://books.google.com/books?id=yRBFKwS2Q9YC&pg=PP1&dq=Wolfgang%20Welsch:%20%20Unsere%20Postmoderne%20Moderne&hl=sk#v=onepage&q=&f=false>), 30. 6. 2009

Willer, Stefan: *Botho Strauß zur Einführung*. / Stefan Willer. – Hamburg: Junius, 2000

Webseiten

<http://www.faz.net>

(Strauß, Botho: *Man muss wissen, wie die Sonne funktioniert*

<http://www.faz.net/s/RubF7538E273FAA4006925CC36BB8AFE338/Doc~E8B57DA6C55174BC4B96012CC8596F0E3~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 17. 10. 2008

(Strauß, Botho: *Spengler persönlich*

<http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~E1D2C760A8F4A4E5D918F2A307206FBB5~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 4. 8. 2008

(Strauß, Botho: *Was bleibt von Handke?*

<http://www.faz.net/s/RubCF3AEB154CE64960822FA5429A182360/Doc~E920B982940FD43F88F34E383349EEA21~ATpl~Ecommon~Scontent.html>), 5. 10. 2007

Vgl. auch *F.A.Z.*, 01.06.2006, Nr. 126 / Seite 37

<http://www.iee.et.tu-dresden.de>

(Strauß, Botho: *Anschwellender Bocksgesang*

<http://www.iee.et.tu-dresden.de/~graupner/theater/bocksgesang.pdf>), 18. 6. 2008

<http://www.spiegel.de>

(Strauß, Botho: *Der Konflikt*

<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/87/49/dokument.html?id=45889478&top=SPIEGEL&suchbegriff=&quellen=&vl=0>), 18. 10. 2007

Vgl. auch *DER SPIEGEL*, 7/2006, 13.02.2006, S. 120

(Dazu vgl. auch: Woll, Helmut: *Der Konflikt der Kulturen*

http://www.gegenwartsfragen.de/index_html/archive/2006/02/13/der-konflikt-der-kulturen,
18. 10. 2007)

<http://www.theaterderzeit.de>

(Oberender, Thomas: *Ein nicht ausübender Gesellschaftsmensch. Porträt aus Versatzstücken.*

<http://www.theaterderzeit.de/content/theater10a.php>), 24. 10. 2007

www.wikipedia.org

Adorno, Theodor W. (http://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno), 5. 5. 2008

Baudrillard, Jean (http://de.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard), 30. 6. 2009

Canetti, Elias (http://de.wikipedia.org/wiki/Elias_Canetti), 6. 5. 2008

Handke, Peter (http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Handke), 25. 5. 2007

Jünger, Ernst (http://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Jünger), 19. 5. 2008

Simulacrum (<http://de.wikipedia.org/wiki/Simulacrum>), 30. 6. 2009

Strauß, Botho (http://de.wikipedia.org/wiki/Botho_Strauß), 12. 6. 2008

www.zeit.de

(Greiner, Ulrich (Gesprächsführung): *Am Rand. Wo sonst. Ein ZEIT-Gespräch mit Botho*

Strauß. http://www.zeit.de/feuilleton/interview_strauss), 28. 2. 2009

Vgl. auch: *DIE ZEIT* 06/2003

Lexika

Kindlers neues Literaturlexikon. Net World Vision GmbH 2000. [CD-ROM]

Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günter und Irmgard
Schweikle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag,
1990

Wörterbücher

Drosdowski, Günther: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* (Ausg. in 8 Bd.) Bd.6.

Poz –Sik. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverl., 1994

Duden - Das Fremdwörterbuch. 7. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM]

Duden - Deutsches Universalwörterbuch. 4. Aufl. Mannheim 2001. [CD-ROM]