

Rücken und Gesichter in Botho Strauß *Trilogie des Wiedersehens*

Kommen und Gehen

Das Stück beginnt mit einer der Handlung vorausgeschickten Szene: in einem Ausstellungsraum „kommen und gehen“ die Besucher. Dieses Kommen und Gehen ist eine das ganze Stück durchziehende Bewegung. Ein ausdrucksstarkes Bild für das Nebeneinander. „Ich habe einfach nur nach einem Ort gesucht, an dem ein natürliches Kommen und Gehen auf der Bühne möglich ist. Die Atmosphäre einer Ausstellung ist doch merkwürdig: die Menschen gehen aneinander vorbei, treffen und trennen sich.“ – sagte Botho Strauß in einem Gespräch.¹

Die meisten Bühnenbilder zeigen uns Menschen, die sich einander nähern und voneinander entfernen. In einem einzigen, geschlossenen Lebensraum. Allein und einsam; zeitweilig paarweise und auch dann doch einsam. Unausweichlich treffen sie einander – und/oder sich selber? – in diesem Raum.² Wie dieses Treffen vor sich geht und ob ein wirkliches Treffen und Sich-Finden zustandekommt oder nur ein Aneinander-Vorbeigehen – lauter existentielle Fragen für die Personen des Stückes.

Der Ort, an dem diese Begegnungen stattfinden sollen, ist bezeichnenderweise ein Ausstellungsraum. Ein Raum also, wo etwas zur Schau gestellt wird. Diesmal sind es jedoch nicht nur Bilder, die gezeigt werden. Auch Menschen stellen sich zur Schau. Auffallend ist gleich am Anfang ein Bild, das eigentlich als einziges der Sammlung genau erkennbar wird: „Eine flache norddeutsche Landschaft mit einer darin laufenden und sich verlaufenden Landstraße“. Erst im Laufe des Stückes wird dem Publikum die Parallele immer drängender: Strauß zeigt lauter Lebenswege, die sich verlaufen. Menschen – die nebeneinander leben, die sich im gleichen Lebensraum bewegen – entfernen sich voneinander, trotz Annäherungsversuchen. Was es am Ende des Stückes gibt: einzelne Lebenswege. Menschen, die allmählich in die Ferne verschwinden.

Das Verschwinden oder „die sich verlaufende Landstraße“

An dieses Bild mit dem sich verlaufenden Weg knüpft sich wohl im Stück das Motiv des Verschwindens. Eine bekannte „Technik“ von Strauß: In seinem Stück *„Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle“* ließ er die „neue“ Doris (die erträumte?) unter Stefan, der sich auf sie legte, verschwinden. Eine recht wirkungsvolle Szene. Hier geht es jedoch nicht um die pure Wiederholung dieses „Fanges“: das Verschwinden der Figuren in diesem Stück hat einen anderen Kontext. Plötzlich, ohne Begründung, läßt Strauß auch hier Personen verschwinden – nicht jedoch gespensterhaft-varieté-nummer-artig.³ Den direkten Übergang in Traumsequenzen gibt es in diesem Stück nicht. Nach einigen Blenden – der Autor arbeitet mit der filmischen Blende-Technik⁴ – hat man das Gefühl, eine mögliche Variation der gleichen Szene zu sehen oder eine mögliche Fortsetzung. Auf jeden Fall verstärkt sich durch die Blenden der Eindruck: so könnte die Szene auch ablaufen. Genauer: man hat dies und das zugleich. Das Sich-Nähern und Sich-Entfernen in einem Atemzug. Ein Bühnenbild, das diese Doppelexistenz paraphrasiert: Susanne und Answald „stehen einen Augenblick leicht aneinander geschmiegt“, im nächsten Moment jedoch, nach der Blende, sitzt Answald allein auf der Bank. Was ist wirklich, was ist wahr? Das Miteinander, das Nebeneinander oder das Alleinsein? Oder alle als Möglichkeiten. Alle als Wirklichkeiten. Zugleich.

Wie Menschen verschwinden, so verschwinden auch Gegenstände: der Stuhl des Wärters und Kläuschens Filmkassette. An sich Bagatellen, bekommen sie in diesem Kontext doch eine Bedeutung. Auch eine Filmkassette, auch die „verewigte“ Wirklichkeit, (die Erinnerung?) kann also verschwinden. Nicht einmal die ist sicher. Der Stuhl des Wärters – sein einziges festes Requisit. Etwas, was ganz sicher nur für ihn gedacht ist. „Praktisch kann jeder darauf sitzen, sollte es aber nicht. [...] Alles was recht ist: man kann mir doch nicht einfach meinen Stuhl fortschleppen!“ Ein Gegenstand, der im Gegensatz zu den Menschen sich sicherlich nicht entfernt. Eine Stütze. Und doch verschwindet bei Strauß sogar der Stuhl, sei es noch so unwahrscheinlich. „Das gibt’s doch gar nicht! Ich hänge doch auch niemandem ein Bild vor der Nase ab, wenn er sich gerade diese Bilder da anschaut.“ Es geht ja nicht nur um den Stuhl. Es geht darum, was man einem wegnimmt. Wie man dann allein zurückbleibt.

Da ist Moritz, der an Bildern hängt „wie andere Menschen an Menschen“. Wo die Unmöglichkeit fester, sicherer menschlicher Bindungen erfahren ist, gibt es nur noch Gegenstände, an denen man hängt. Der wirr-unsicheren „Innenwelt“, die sich exakt sowieso nicht fassen läßt – die meisten machen sich daher gar keine Mühe, sie zu begreifen – wird die sichtbare und faßbare Gegenstandswelt gegenübergestellt. In dieser Hinsicht sind die beiden erwähnten Gegenstände auch von Relevanz: sie verkörpern die Gegenstandswelt und

deuten zugleich auf die Anhänglichkeit des Menschen an diese äußerliche Welt. Strauß' Figuren müssen jedoch erfahren, daß sie auch in dieser Gegenstandswelt dem Unsicheren und Unverständlichen ausgeliefert sind.

Ob die Gegenstände denn auch weggenommen werden können – ähnlich wie ein Mensch einem anderen? Ja und nein. Dem Wärter sein Stuhl, ja. Moritz seine Bilder eigentlich nie. Sie können lediglich abgeräumt werden, in gewissem Sinne bleiben sie doch für Moritz da. Er braucht doch die Bilder „zum Sehen, wie andere Leute die Brille“. Sinn und Funktion der Kunst? Wenn man sein Gedächtnis nicht ausmerzen läßt, gibt es etwas, was bleibt. Was nicht verschwinden darf.

Während des ganzen Stückes hat man das Gefühl, daß da Menschen aufeinander zugehen, einander dann komischerweise doch nicht finden. Verdoppelt wird diese gescheitert-verzweifelte Suche nach dem anderen durch die parallele Suche nach dem eigenen Ich. Besonders ausgeprägt finden wir dieses Versteck- und Suchspiel durch Moritz und Susanne dargestellt. Im ersten Teil des Stückes sucht Moritz Susanne „überall“, obwohl es recht unwahrscheinlich ist, daß er sie in diesem betont begrenzten und durchschaubaren Raum aus den Augen verlieren konnte. Auch sonst hängt die Frage in der Luft. Sie steht völlig zusammenhanglos im Kontext. Nun scheint Susanne verschwunden zu sein. Das Unheimliche an diesem Verschwinden wird noch durch eine weitere Szene markiert: während Moritz und Answald über Bilder und Kunst sprechen (Moritz zugleich noch immer Susanne vermißt), kommt Peter hinzu. Nach einer Blende setzen sie das Gespräch fort, bemerken auch Peters Anwesenheit, überhören jedoch seine Frage, die er sogar zweimal stellt: „Wo ist Susanne?“. Eigentlich verschwand Moritz genauso unheimlich vorher, als Susanne zu ihm sprach. Moritz war unterdessen mal anwesend, mal verschwunden. Ist der erste Teil vom Moment der Suche nach Susanne durchdrungen, so finden wir einen Rollentausch im zweiten Teil: diesmal wird nach Moritz gesucht. Er wird in erster Linie natürlich von Susanne vermißt. Die ewige Rhythmusstörung, die kein Miteinander zuläßt. Die Phasenverspätung. Man wagt erst dann den höchsten Einsatz, wenn der andere sich bereits entfernt hat und umgekehrt.

Während jedoch Susannes Verschwinden eher rätselhaft-verschwommen, frauenhaft-geheimnisvoll war und auch als ein Bild über ihr Wesen aufgefaßt werden konnte, ist Moritz' Verschwinden konkret. „Es scheint, als habe sich Susanne in Luft aufgelöst“, Moritz dagegen ging zum Bundesbahnhof und wollte sich mit einer anderen Frau, mit Ruth, davonmachen. Susannes Verschwinden kann auch bloß als Sinnbild für „ihre Neigung, die Verlorengegangene zu spielen“ interpretiert werden. „Eines schönen Tages wird sie spurlos verschwunden sein“, heißt es über sie noch in diesem Zusammenhang. Damit kommen wir einerseits zu dem Bild mit der sich verlaufenden Landstraße zurück, andererseits aber auch zum Problem der Erinnerung bzw. des Gedächtnisses.

Gegen die Ausmerzung des Gedächtnisses

Es gibt Wege in diesem Stück. Wege, die von jemandem begangen wurden, und nun sieht ein anderer hin und versucht, Spuren zu finden. Versucht sich zu erinnern:

[...] da beugen wir tagelang den Nacken über dieselbe Erinnerung. Zu Tränen betäubt, wenn wir den Fußstapfen finden, nicht die ganze Erinnerung [...]

Denn unser „stures Gedächtnis“ trifft die Wahl. Und Susanne erinnert sich auch, wie Moritz die Mühe lobte. Die erhöhte Lebensmühe. Sie erinnert sich und Moritz an diese Worte, wenn es gilt, Moritz' Ausstellung und ihn selbst zu verteidigen. Ihre Worte helfen aber wenig: nachher wird Moritz mit Ruth verschwinden. Offensichtlich gedachte sie, mit dieser Erinnerung sich Moritz zu nähern. Komischerweise folgen in beiden Fällen Entfernungen. Um sich jedoch erinnern zu können, braucht man die Erfahrung des Erlebnisses. Richard, die Figur mit dem ausgemerztem Gedächtnis, ist nun so weit, nicht mehr erleben zu können. Nicht nur, daß ihm bereits Erfahrenes aus dem Gedächtnis verschwindet. Das Schrecklichste ist, daß er selbst was ihm „auf den Nägeln brennt“, nicht zu bewahren fähig ist. Was er liest, „fällt ins Leere“. Es gibt in ihm keinen festen Punkt mehr, an dem seine Erfahrungen haften könnten. Wie es sich im Falle Moritz und Susanne auf einer anderen Ebene abspielt, in einer anderen Variante.

Denn die müssen doch ein Stück gemeinsame Vergangenheit besitzen, auch wenn es ihnen offenbar noch nie gelang, den teuflischen Kreis ihrer sich einander nähernden und zugleich entfernenden Schritte zu durchbrechen. Susanne meint, sie kämen nur langsam voran, da man nicht richtig wisse, was man voneinander merken könne. Diese Bemerkung zeigt einerseits ihre unbeholfene Erinnerung, wo sie sich – trotz eines gemeinsamen Gedächtnisses mit Moritz – nicht an ihn fesseln kann (war etwa nicht das Richtige von dem anderen gemerkt?). Andererseits nimmt später auch Moritz diesen Faden auf, obwohl er als Adressat Susannes Reflexion gar nicht zuhörte. Doch erinnert er sich und Susanne an Elfriedes und Peters Gedanken über die Erinnerung: „Sich zu erinnern [müsse] so früh wie möglich im Leben beginnen“ und: „man müsse das Gedächtnis einer Begierde besitzen, einer behinderten Begierde ...“.

Die behinderte Begierde

Die Figuren des Stückes bleiben bei der Begierde, der behinderten Begierde. Moritz und Susanne verabschieden sich am Ende in dem gleichen Zustand, in dem sie am Anfang einander wiedertrafen. Es kam zu keiner Berührung zwischen den beiden. Susanne hofft zwar auf ein „Treffen“:

Am Anfang ist immer der Abschied [...] dann kommt ein Wiedersehen [...] Zwischen Kommen und Gehen die Wende, dort treffen wir uns.

Ob diese Wende einmal kommt, ob es gar zu einem Treffen kommen kann in dieser Konstellation der Bewegungen, die an die Planetenbewegungen erinnern? Nicht von uns gelenkt scheinen die eigenen Bewegungen zu sein; als ob man ohne eigenes Zutun einander das Gesicht und dann wieder den Rücken zuwandte. Und wenn schon, ist dies nicht bloß Zufall und rare Ausnahme? Susannes „Begrüßungsworte“ an Moritz: „Fassen Sie mich nicht an! Ksch! Finger weg!“ erhalten im nachhinein einen tieferen Sinn. Nicht nur, daß Susanne eigentlich zweimal noch dieses „Verschieben“ des anderen wiederholt (mit Felix und Answald: ihr hartnäckiges Nicht-näher-Lassen, ihr ausharrendes Abwarten des Ergebnisses der Mühe hält die Wärme der anderen von ihr fern, bis sie sich selber in „Eis und Asche“ verwandelt.

Bezeichnenderweise ist sie die einzige, die keinen duzt. Answalds Versuch, in ihre Nähe zu kommen, gelingt auch nur für eine kurze Zeit, obwohl er für das sonst übliche Duzen auch eine Prüfung zu überstehen bereit war. Sein „Privilegium“ wird doch bald zurückgenommen, gleich als er nach seiner ihm weggelaufenen Geliebten, Elfi, sucht. Answald redet Susanne im bereits erworbenen vertrauten Ton an: „Susanne! ... Susanne! ... Johanna sagt, du hättest vorhin in der Stadt Elfi gesehen, stimmt das?“. Aber Susanne, die sich gerade wie Answald verlassen und verloren fühlt, da Moritz mit Ruth weg war („bin ein abgekämpftes Mensch, ein abgeschlagener Kopf ... ich kann nicht mehr“), hat kein Erbarmen mit Answald. Sie schlägt eiskalt zu (wäre es die Rache?), indem sie ihr mühsam erworbenes gegenseitiges Vertrautsein mit einem „Sie“ kaltblütig zerschlägt: „Elfi ... Sind Sie wahnsinnig? [...] Ksch! Ksch! Verschwinden Sie! Zum Teufel mit Ihrer Pingpongfee!“ Es ist Answald, der über seine Elfi die Worte aussagt, die gerade für Susanne zutreffen:

Eine Gestalt [...] die du nicht fassen kannst, die sich biegt und dehnt wie Wasser, und gradeso lockend träge bereit, da zur Berührung wie Wasser.

Merkwürdig ist dabei, wie Botho Strauß seine Figuren gestaltet: in einem jeden haben wir eine Art Fragment. Keine Figur scheint mit dem Anspruch einer Ganzheit gezeichnet zu sein. Die Fragmente – wenn sie auch nicht in

einer Ganzheit zusammenstehen – lassen sich jedoch aufeinander beziehen. Über Elfi erfahren wir fast nichts mehr, als zitiert worden ist. Durch ihre Charakteristik erfährt man aber etwas Wesentliches über Susanne – und weiterleiten läßt es sich noch.⁵

Die Unmöglichkeit der Berührung und das „Fünkchen Beteiligung“

„Trilogie des Wiedersehens“ ist ein Stück, in dem man einander nur selten das Gesicht zu zeigen wagt. Das wahre Gesicht. Das es vielleicht gar nicht gibt. Existieren mehrere wahre Gesichter zugleich? Was soll und was kann man denn in diesem Fall einander zeigen? Die Rücken. Susannes und Moritz' Geschichte ist die einer Fast-Berührung. Würde Moritz einmal Susannes Gesicht „erkennen“, so würden sie einander gehören. Nicht einmal Susanne kann jedoch ihr Gesicht sehen:

Wenn ich in den Spiegel sehe, finde ich nichts, was nicht auch in tausend anderen Gesichtern zu finden ist.

Moritz kann also Susannes Gesicht nicht sehen, weil sie selber ihr Gesicht nicht sieht. Sie leidet unter „Ich-Schwäche“⁶. Es passierte ihr schon, daß sie ihren Mädchennamen plötzlich nicht mehr wußte. Erschreckend ist es, anstelle der eigenen Identität, des eigenen Gesichts nur noch die Leere zu erblicken. Auch umgekehrt kann man jedoch diese Sache auslegen: Weil Moritz Susannes Gesicht nicht sieht, kann sie sich nicht erkennen. Weil Moritz sie noch nie gefragt hat, wie sie mit ihrem richtigen Namen heiße, ist es möglich, ihn zu vergessen. Erst durch den anderen wird unser Ich, unsere Existenz bestätigt. Susanne formuliert ihre Not: „Du gibst mir kein Gefühl für mich.“ In diese Richtung zeigt auch, wie noch andere Personen des Stückes die Achtung/Bestätigung ihrer Existenz durch die anderen ersehnen. Nachdem Ruth mit Moritz weggegangen ist, mit Susannes Moritz, kommt es zu einem Gespräch zwischen den beiden Frauen. Ruth zögert, Susannes Verzweiflungsrede zu unterbrechen und sie über ihren Irrtum aufzuklären (da Moritz Ruth nicht aus Liebe, nur aus Verzweiflung mitgebracht und nach wenigen Minuten weggeschickt hat), weil sie sich endlich einmal beachtet fühlt:

Das ist ja überhaupt das Beste an dem kleinen Zwischenfall, daß einem hinterher doch der eine oder andere ein gewisses Mehr an Beachtung schenkt.

Ein Gespräch zwischen zwei Männern (Richard und Felix) ist ebenfalls darauf ausgerichtet, ein wenig Beachtung von dem anderen zu bekommen. Richard geht es nicht nur darum, was ihm „auf den Nägeln brennt“, Felix zu erzählen. Was er tief ersehnt, während er über ein Buch spricht, ist die Achtung des anderen:

Sie hätten mir ruhig einmal eine Zwischenfrage stellen können [...] ein flüchtiger Einwurf, der ein wenig Interesse bezeugt [...] ein kleines 'Aha' oder 'Wieso' oder 'Sieh an' [...] ein Fünkchen Beteiligung.

Und Franz, wenn er versucht, über die Liebe etwas Gültiges auszusprechen, fragt sich, ob nicht das „ausgewogene Interesse füreinander“ von ausschlaggebender Bedeutung sei. Und der andere Alte, Martin, versucht seinem Leben „noch einmal ein zentrales Interesse ab[zu]gewinnen“, indem er zu einer Geliebten geht. Und wenn in der zwischen Moritz und Susanne schwebenden Fast-Berührung wahr ist, daß Moritz Susanne „von Mal zu Mal“ wiederfindet, „ohne sich zu irren“, so ist das Gegenteil genauso wahr. Daß Susanne nämlich die „Ununterscheidbare“ ist. Ihre Angst davor, daß Moritz sie vielleicht einmal nicht erkennt, ist genauso wahr.

Moritz und Susanne sind „Rücken an Rücken Vereinte“. Die nicht das Gesicht einander zuzuwenden wagen. Einerseits. Andererseits: immer wieder lesen wir im Stück die Autoreninstruktion 'mit dem Rücken an die Wand gelehnt'. Bereits die erste Szene beginnt mit dem Bild: Susanne kommt „und lehnt sich sofort mit dem Rücken an die Wand, wie nach überstandener Flucht.“ Man läuft voneinander und zueinander. Man flüchtet voneinander. Dieses auf der Bühne immer wieder neu erscheinende Bild mit dem an die Wand angelehnten Rücken deutet auf den Lebenskampf hin. Man lehnt sich an die Wand, wenn man sich angegriffen fühlt. Man will die Sicherheit der Wand. Den Schutz von hinten. Wenn von vorne der Überfall des Unsicheren droht.

Und noch ein Aspekt des Rücken-Komplexes. Den Rücken zeigt man dem anderen, wenn man Abschied nimmt. Wenn man sich trennt. Dies meint Marlies, wenn sie sagt: „Am ganzen Körper bin ich nur noch Rücken, Rücken, kein Gesicht.“ Denn sie – ein Teil des sich immer streitenden Paares –, hat gerade eine Trennung hinter sich. In einem Zustand, wo man nur noch Rücken sieht und sich selber als lauter Rücken erlebt. Mit dem unerträglichen Gefühl des Verlustes des Gesichtes. Der Möglichkeit des Treffens. Daher ist Susannes einzige Hoffnung der gleiche Lauf der Wiederholung. Das gleichzeitige Vorhandensein des Rückens und des Gesichtes. Der Liebe und des Hasses. Nur noch als Rücken zurückzubleiben wäre der Tod.

Das Unheil des Verlassenseins droht den meisten Figuren. Ruth wird von Lothar verlassen, Susanne von Moritz, Answald von Elfie, Marlies von Felix, Elfriede von Kiepert, Johanna von Helmut. Das Verlassensein wird nicht

einmal dem einzigen zusammenbleibenden Paar erspart: obwohl sie im Gegenteil zu dem ewig streitenden Paar das Gleichschritt-Trippelschritt-Paar verkörpern, obwohl ihr Verhältnis weitaus das glücklichste ist unter allen anderen Paaren – am Ende des Stückes läßt uns Botho Strauß erfahren, daß auch Viviane betrogen ist: Martin hat eine Geliebte.

Es gibt in diesem Stück keine unverlässene Frau. Liebe und Haß, Rücken und Gesichter überall. Am Leben bleiben kann man nur, wenn man sich nie ausschließlich dem einen Prinzip zuwendet. „Glückstraurig“ heißt die Wortschöpfung des Autors. Und das Komische und Unbegreifbare an dem ganzen ist, daß der überstandene Schmerz schon als fremd erlebt wird:

Nichts fremder als der überstandene Schmerz, der dich
beinahe die Identität gekostet hätte. Nicht fremder ...

Wie das Glück nur für Minuten gültig sein kann, so ist es auch mit dem Schmerz. Wie das Glück kein fester Punkt ist, so wenig ist es der Schmerz. Es gibt keinen festen Punkt, keine Leiste. Man hängt über dem Abgrund.

Warten und Aufschub

„Beinahe“ hat der Schmerz die Identität gekostet; fast hat man einander berührt. Die Figuren von Botho Strauß können dieses „fast“ nicht überschreiten. Betrachtet man die Choreographie des sich ewig streitenden Paares, hat man ein komisches „Auf und Ab“ und „Ruck und Riß“. Wohl die Parodie dieses ‚Kommen und Gehen‘-Themas. Die komisch-satirisch übertreibende Paraphrase des das ganze Stück durchziehenden ewigen Sich-Näherns und Sich-Entfernens. Wenn man schon fast in der Nähe ist, schreckt man zurück. Man wartet auf die günstige Gelegenheit. Das für die Botho Strauß-Kenner nicht unbekanntes Bild der Erwartung fehlt auch in diesem Stück nicht: Alle stehen im Raum und beobachten einen Durchgang. Eine Vision der Erwartung beschwört Moritz anhand eines Oelze-Gemäldes herauf:

... so ähnlich stehen wir da in Erwartung und irgend
jemand in unserem Rücken, hinter uns, da wird es immer
jemanden geben, der uns warten sieht. Und dann ist sie
vielleicht sie, auf die wir warten, sie steht in unserem
Rücken und sieht uns still beim Warten zu ...

Während man auf das Unbekannte wartet, während man sein Gesicht dem Nichts zuwendet, versäumt man die im Rücken Stehende, die vielleicht die Erwartete ist. Man müßte sich nur umkehren, die Erwartung jedoch hindert daran. Man schenkt nicht dem die Beachtung, der da steht und sie dringend brauchen würde. Auf die Gegenwart wendet man keinen Blick; der Gegenwart hält man den Rücken hin, das Gesicht ist einer unbekannt-reizenden,

unsicher-hoffnungsvollen Zukunft zugewandt. Selbst der Ort des Stückes steht für ein solches Warten: in dem Ausstellungsraum „ist der Sonntag zuhause. Die Tatenlosigkeit, die Stille, die Erwartung“.

Die Erwartung ist zugleich auch ein Warten. Ein Abwarten. Susanne warnt sich und Moritz, einander zu früh zu begegnen:

Sparen wir uns das Verliebtsein. Vermeiden wir bei Gott jene Zärtlichkeiten, in denen die großen Gefühle allzu leicht Zerstreung finden. Gar Entkräftung.

Woher diese Furcht? Die „Grundausrüstung“ Furcht erwarb sie noch als Kind, dann eine allzu frühe Ehe, „ein halbes Dutzend Mädchenjahre Ehe, die zweite Wiege meiner Schrecken“. Susanne hat die Erfahrung der unerbittlichen Gesetzmäßigkeiten der Herzensgeschichten. Wo das Fortschreiten der Aneinanderfolge von Glück und Unglück durch nichts zu verhindern ist. Und die Angst, daß dieses teuflische Rad am Ende wieder beim Unglück stehen bleibt. Daß man nach all dem als ein „Häufchen Elend“ zurückbleibt. So gerät Susanne in die paradoxe Situation: sie wartet, um diesmal nicht alle Gefühle so rasch zu verschwenden. Das Zurückhalten der Tränen jetzt soll dann später einmal umso intensivere Freude möglich machen. Hat sie früher alles sofort ausgelebt, versucht sie diesmal alles zurückzuhalten – alles zum Zwecke Glück. Und doch ahnt sie, daß auch diese 'Methode' kein Garant einer glücklichen Zukunft ist. Fanden früher die ungehemmt freigelassenen Gefühle Zerstreung, so drückt sie diesmal die Last der angesammelten Gefühle: „Unter diesem harten Aufschub“ ist sie krumm geworden. „Aufrechtgehen, in Erwartung, tut [ihr] weh“. Susanne hofft durch Aufschub ihr Glück zu finden. Das „glückliche“ Paar, Martin und Vivian, geht den entgegengesetzten Weg, wenn es sagt: „Die Jahre sind kurz, die Stunden verrinnen/ Woll'n wir noch reisen, so laßt uns beginnen!“

Das Wagnis der großen Erregungen oder die natürliche Dunkelzone

Vivian ist also die einzige Frau im Stück, die sich neben ihrem Mann in Sicherheit fühlen kann – da sie nicht verlassen ist und vom Betrug nichts ahnt. Dieses Paar gilt für die Außenwelt als „das glückliche Paar“, als Inbild der Harmonie. Neidisch-hänselnd bemerkt Ruth, die Verlassene: „Die mit ihrem senilen Glück, Arm in Arm im gleichen Trippelschritt“. Ruth ist grausam, wenn sie sagt: „warte nur, bald hat sich's ausgepaart.“ Und doch hat diese Aussage auch ihre Wahrheit: weiß man sich durch seinen Partner in Sicherheit – glaubt man also doch einen festen Punkt gefunden zu haben –, wird man trotzdem nicht vor dem Abgrund gerettet. Denn der Tod kennt keinen Aufschub. Vivian ist sterbenskrank.

Selbst die Harmonie und Ruhe des „glücklichen Paares“ erweist sich als Lüge. Denn Martin hat keinen Frieden gefunden. Es ist nicht Martin, sondern der andere Alte, Franz, der über die Aussöhnung „der letzten Widersprüche“ redet: „Es scheint, seit einigen Jahren haben sich auch die letzten Widersprüche in mir glücklich miteinander ausgesöhnt.“ Auch dieser Behauptung kann jedoch kein absoluter Wahrheitsgehalt zugesprochen werden, wenn man an Franz' Eile und ernste Bemühungen denkt, mit Elfriede eine Verabredung zu treffen. In seinem aufgeregten Zustand begeht er sogar dem eigenen Sohn gegenüber eine Taktlosigkeit: am Geburtstag seines in einer Lebenskrise stekenden Sohnes (Answald) hat er vor, die Vorstellung, den Auftritt des Sohnes zu schwänzen. Sein unbedachtes Wort: „Dann werde ich jetzt Elfi Bescheid sagen –“ [Hervorh. vom Verfasser], verrät, wie wenig er an die Not des von seiner Elfi verlassenen Sohnes denkt. Umso mehr an die neue mögliche Bekanntschaft mit Elfriede. Auch mit seinem eigenem Blute, mit dem Sohn, gibt es kein Miteinander. Immer steht man bloß daneben. Und Franz' „Ausgeglichenheit“ bedeutet keinesfalls Glück. Wenn er daran denkt, „daß diese Ausgeglichenheit jetzt sozusagen [sein] letztes beherrschendes Lebensgefühl ist“, ist er eher erschrocken als glücklich.

Denn diese innere Ruhe ist genauso langweilig wie die Ordnung der Bilder. Als die Freunde nach dem Verbot der Ausstellung die Gemälde neu ordnen, findet es Moritz „langweilig“. Er verteidigt seine Ausstellung, die nicht-langweilige, mit seinen Gefühlen. Ein letztes Argument, das sicher keinen Vereinsvorstand beeindruckt. Doch leugnet Moritz keinen Augenblick, daß sein einziges ordnendes Prinzip ein höchst subjektives ist: Bilder, die er liebt, stellt er immer wieder aus. Die Bilder sind doch da, um sie „fühlen“ zu dürfen und zu können:

[...] wir hängen alle, auch wenn wir einmal nur im Vorübergehen hinschielen, mit ganzem Herzen an unseren Bildern. Oft sehen wir ja, ohne zu sehen, nur um zu fühlen [...].

Das Aneinandervorbeigehen- und -vorbeireden, dieses ewige Kommen und Gehen bedeutet bei Botho Strauß nicht Kälte und Gleichgestimmtheit. Die „gemischten Gefühle“ werfen die Figuren zu- und voneinander, treiben sie in den Zustand der Erwartung.

Was die ganze Not dieser Figuren ausmacht: die Verkümmern der Genuß- und Leidensfähigkeiten des Menschen. Die Aufklärung, „die Erscheinung des Geistes“ kann dem Menschen kein Glück bringen. Eine Chance zum Leben könnte nur noch das „Wagnis der Gefühle“ bedeuten. Ganz im Gegensatz zu Susannes sorgfältigem Sparen-Sammeln-Hüten-Aufbewahren ihrer Gefühle, hofft Peter, der Schriftsteller, gerade von der „Verausgabung der Gefühle“, von dem Wagnis der „gewaltsame[n] Erregung“ sein Glück. Wobei Susanne eigentlich auch zu diesem Zwecke ihre Gefühle vorläufig zu-

rückhält. Was Moritz vorschwebt: der „höchste Einsatz“. Errungenschaftigen Tag für Tag. Die „erhöhte Lebensmühe“ – statt einer „Fülle achtloser Gewohnheiten“. Wie Moritz' Vorbild, der Taubblinde, sich jeden Tag erneut Mühe geben soll, morgens beim Frühstück den eigenen Vater zu erkennen. So sollte man sich jeden Tag darum bemühen, die alltäglichsten Dinge nicht bloß als Selbstverständlichkeit zu erleben. Sich nicht ergeben. Sich nicht abfinden. Sondern wagen. Immer wieder erneut den höchsten Einsatz wagen. Und weshalb das Wort Wagnis? Weil man sich dadurch nicht nur dem größten Glück, sondern zugleich dem größten Unglück aussetzt. Läßt man sein Herz zucken, tut es weh, wenn es mit dem Rasiermesser aufgeschnitten wird.⁷ Noch schlimmer ist es jedoch, wenn das Herz gar nicht zuckt.

Deshalb kündigt Peter die Notwendigkeit der „Wiedergewinnung der Tränen, des verschollenen Lachens, der Schmelzflüsse von Lust und Trauer“ an. Denn nichts schlimmer, als am Ende wie „das erloschene Antlitz eines aufgeklärten Fernsehmoderators“ zurückzubleiben. Dann lieber „heute Trennungsstrich, morgen Bindestrich“⁸. Wozu denn die Existenz unserer geheimen „natürliche[n] Dunkelzone“ verleugnen. Auch wenn man sie abstreitet, gibt es sie. „Dort brodeln und zischt ein alter ego“. Umsonst wäre die Lüge der Aussöhnung der letzten Widersprüche. Wenn schon der Mensch als ein Wesen mit letzten Widersprüchen kreierte ist, hat man keine andere Wahl, als damit leben zu lernen. Zwar bringen die Herzensgeschichten „ein furchtbares Durcheinander mit sich“, lassen aber zugleich „die ganze Persönlichkeit aufleben“. „Das Leben verliert an Interesse, wenn man nicht den höchsten Einsatz wagt“, wird im Drama ständig neu formuliert. Und will man Moritz' Ausstellung neu ordnen, hat man nichts davon begriffen. Denn er weiß über dieses „furchtbare Durcheinander“ Bescheid. Er weiß, daß die Zusammenhänge Lüge sind. Daß die Aufklärung Lüge ist. Es gibt keine Erklärung für die Dunkelzone, keine Erklärung für unsere „gemischten Gefühle“, die im Galopp wechseln. Keine Erklärung für die Glückstrauer. Und daher kann es kein endgültiges Nebeneinander-Miteinander geben. Nur ein Sich-Nähern, worauf ein Sich-Entfernen folgen muß. Wie es nur „verbissene Einzelkämpfer“ gibt: „ein heroisches Ich neben dem anderen“. Ein Ich neben dem anderen. Und nie mit.

Anmerkungen

¹ KAZUBKO, K.: *Der alltägliche Wahnsinn. Zur „Trilogie des Wiedersehens“*. In: Text + Kritik. H. 81 (Jan. 1984) S. 20.

² „Der Fluchtort ist Treffpunkt“ – unter diesem Titel veröffentlichte Peter Iden seinen Beitrag zur Analyse des Stückes. Überzeugend ist seine Darstellung des Treffpunkt-Charakters dieses Ortes, wobei er das Moment der Selbstbegegnung hervorhebt: „Die Menschen treffen auf sich selber; es ist, als trügen sie ihre Gefühle in das Museum, um sie dort wie die fremden Objekte einer fremden Einbildung, wie Bilder, zu erleben.“ – IDEN, P.: *Der Fluchtort ist Treffpunkt. Trilogie des Wiedersehens*. In: Frankfurter Rundschau. 14. 6. 1977

- ³ siehe dazu: „Strauss springt aus dem Detail-Realismus immer wieder in Variete-Nummern, in Traumsequenzen ab“. – HENSEL, G.: *Capriccio mit tiefgekühlter Leiche*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. 9. 1975
- ⁴ Der häufige rasche Lichtwechsel bzw. die kurzen Verdunkelungen verleihen dem Stück die Atmosphäre des Fragmentarischen einerseits, andererseits bewirken sie die „Ausstellung“ der Figuren und der Handlung: einzelne Bilder und Personen, Augenblicke und sogar Textstellen werden nach kurzen Blenden betont beleuchtet und zur Schau gestellt.
- ⁵ siehe dazu Dietrich Gronaus allgemeine Bemerkung in bezug auf Strauss' erste vier Stücke: „Empfindungen und Redensarten aber bilden das Charakteristische der gesamten Textmasse. Sie sind auf verschiedene Figuren verteilt, die sich zur Übertragung der Wahrnehmungen des Autors Strauss alle nur teilweise eignen, da sie wenig Eigenleben entwickeln und zusammengekommen als Bündel das Bündel an Nerven und Aussagen bilden, das in Botho Strauss das Talentreservoir ausmacht“. – GRONAU, D.: *Gemischte Gefühle. Über den Autor Botho Strauss und seine Stücke*. In: Bühne und Parkett. 2 (1980)
- ⁶ Zu der Problematik der „Ich-Schwäche“ siehe: KAZUBKO, K. *Der alltägliche Wahnsinn. Zur „Trilogie des Wiedersehens“*. In: Text + Kritik. H. 81 (Jan. 1984). S. 20-30.
- ⁷ „Wenn mir einer das zuckende Herz mit dem Rasiermesser aufschneidet, dann ist es eben vorbei.“ – sagt Susanne, nachdem Moritz mit Ruth weggegangen ist.
- ⁸ FELIX: Weil zwischen uns nie etwas so gemeint ist, wie es gesagt wird. Und die Meinungen selber wechseln im Galopp. Heute Beschuldigung, morgen Entschuldigung. Heute Zusage, morgen Absage. Heute Trennungsstrich, morgen Bindestrich. Fazit:
Marlies: Liebe