Eleonora Pascu
Temeswar

Ein Text mag noch so komplex durchdacht und kontrolliert worden sein,
die Form,
die ihm den Abschluß gewährt,
gießt eine abenteuerliche Unschuld über das Ganze.
(Paare, Passanten: *117)*

Botho Strauß' poetologisches Programm am Beispiel des Dramas *Der Park*

Poetik der Endzeit, Selbstreflexivität im Schreib- und Darstellungsprozess, ästhetische Konstruktionen von Reflexionsmodellen, Vergegenwärtigung von Mythen, Lust am Spiel mit den Zeichen stellen wesentliche Elemente dar, die in den Werken von Botho Strauß anzutreffen sind. Der Autor bedient sich mit Vorliebe der vorgegebenen tradierten Modelle der abendländischen Literatur und überformt sie ästhetisch in komplizierte, vielschichtige Texte. Seine poetologischen Reflexionen, die auf theoretischen Texten der Zeit basieren, verweben sich in seinen literarischen Produktionen, unabhängig davon ob Essay, Prosa oder Drama. Als theoretischer Ausgangsort gelten insbesondere Texte von Adorno und Benjamin, wobei ebenso die Foucault Lektüre oder Auffassungen von Blanchot, Cioran, Derrida, Eliade, Heidegger, Lacan, Steiner, Wittgenstein und vieler (Vor-) Denker erkennbar sind. In die Konstruktion der Straußschen Texte fließen Theorie und Reflexion ein, die in einem komplexen Textgeflecht diskret durchschimmern, denn es geht dem Schriftsteller vordergründig um das ästhetische Medium Kunst.

> Die Dichotomie des Allgemeinen und des Besonderen, wie schon Goethe formulierte, ist in jeden eingepflanzt. Aber sie ist kaum zu beschreiben. Ich kann lediglich sagen, daß ich ein völlig versprengtes, kleines Literatur-Potenzial bin, in dem Hergekommenes und Gegenwärtiges (von der Zukunft wollen wir nicht reden) auf engstem Raum zusammengedrängt sind. Ein Energiekügelchen. […] 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. […] Ich versuche hin und

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

> wieder, verdeckte Quellen zu öffnen, die nicht den allgemeinen Literatur-Mustern entsprechen. Ich möchte beglaubigen, daß man aus vielen Stimmen heraus lebt. Das ist eine Frage der persönlichen Vorlieben und der Resonanz (Strauß 2000: 56).

Die verschiedensten Text-Welten summieren sich zu einem unendlichen Text als Zentrum des Gesagten und Geschriebenen, verwoben in einem Archiv als Gewebe aller Zitate. Der Intertext erscheint als ein sich unbewusst, automatisch bewegender Text, dessen rätselhafter Ursprung dem Bewusstsein oft verborgen bleibt. Die Erkenntnis, dass das Bewusstsein Text eines archivierten Gedankengutes ist, das unbewusst Strukturen wiederholt, beschäftigt Botho Strauß und auch seine erzählten Erzähler, die sich als „Kopisten" empfinden:

> Ich habe nicht einen einzigen selbständigen Satz zuwege gebracht. Ich bin der unbeholfenste Schriftsteller aller Zeiten, ein ahnungsloser Abschreiber, ein Kopist! Was für ein hinterhältiges, gemeines Gedächtnis beherrscht micht! Löscht in mir aus, flüstert mir ein, was immer gefällt. Was für eine böse, böse Maschine! Und ich, ich, diese Null-Person, diese Durchgangsstation aller möglichen Literatur, ich bin einfach nicht lebenedig genug, um diese teuflische Maschine zu stürmen und zu zerschlagen (**TD**: 85).

Botho Strauß erweist sich als ein dichtender, ständig theoretisierender und reflektierender Schriftsteller, der das ästhetische Paradoxon moderner Kunstpraxis auf seine Art zu umkreisen versucht, in seiner Prosa und Dramatik. Er durchschreitet den Kosmos der literarischen Vergangenheit auf der Suche nach Vorbildern und Verbündeten, wobei ihm das Schreiben eine Art Séance bedeutet. Auf der abenteurlichen Reise des Schreibens kommt er als Autor mit Stimmen und Geistern in innigster Weise in Verbindung. Der Bezug auf die von Schreibtraditionen durchtränkte Literatur führt zur Diskussion des kollektiven Gedächtnisses, das als ein großes Archiv auftaucht. Der Vorgang des Schreibens, ob Prosa oder Drama, steht im Falle von Botho Strauß unter dem Einfluss der archivierenden Erinnerung, d.h. der Tradition, die neue Ausdrucksformen und zugleich neue ästhetische Überlegungen generiert.

> Die Sprache ist ein großes kulturelles Feld, in das man sich versuchsweise hineinbewegt. Wieso arbeite ich stundenlang an einem Satz? Das ist doch nicht mein eigenes subjektives Empfinden von Perfektion! Es muß doch noch ein tieferes Urbild des Satzes geben, das nicht allein aus meiner Subjektivität kommt, sondern von anderswoher: aus der Summe von Literatur, die ich kenne oder die überhaupt existiert. [...] Aber ich glaube fest dran – sonst hätte ich gar nichts, woran ich glaube: Das ist das große Archiv (**SeS**: 195).

Dem Credo von Strauß entsprechend soll Literatur „Bild und Reflexion" zusammenbringen, ästhetische mit naturwissenschaftlichen Wahrnehmungen

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

verbinden. Die verschlungenen Pfade seiner Lektüren, ob naturwissenschaftliche Fachliteratur von Philosophie über Physik und Medizin, oder belletristische Texte, führen durch Traum- und Architekturwelten, die er in literarische Welten übersetzt. Auf das Theater bezogen träumt der Dramatiker von einem vielschichtigen Drama, das an das romantische Universalwerk erinnert, mit dem Wunsch, dass es auch dementsprechend rezipiert wird.

> Ich wünschte, es würde einmal jemand sehen, aus wievielen Substanzen so ein Stück zusammengesetzt ist. Es gibt Passagen, die von einem höheren literarischen Wollen durchtränkt sind, und andere von absoluter Plattheit. Es gibt komische und es gibt einsame Stellen. Das interessiert mich: das alles zu bündeln! Der Form nach ist das immer Dispersion und Stimmung (**SeS**: 200).

Die Konfrontation von Gegenwart und Mythos, die in seiner poetischen Prosa und den Dramen vollzogen wird, bringt eigentümliche Metamorphosen mit sich und sinnbildhafte Einbrüche. Der Rekurs auf den Mythos dient als ästhetisches Spiel einer Dialektik des Verbergens und Entbergens, der (Re-)Konstruktion und Dekonstruktion, die den rätselhaften Charakter der Texte ausmacht. Alte und neue Mythen prallen aufeinander und führen ad absurdum oder schließen sich sogar gegenseitig aus. Diese Schreibstrategie deckt sich mit dem poetologischen Programm von Botho Strauß, das der synchronen Vernetzung eine diachrone Verwurzelung entgegenhalten will. Mythos und Theater werden als zwei ineinander übersetzbare Kategorien vorgestellt, davon ausgehend, dass die Erzählstrukturen des Mythos in enge Berührung mit den Repräsentationsfunktionen des Theaters kommen. Der Raum der Bühne erlaubt die Entfaltung der Mythen in ihrem Verwandlungsprozess, da innerhalb des Schau-Spiels der Vorgang der „Verstellung“ funktioniert. Bei Strauß ist jedenfalls eine „Arbeit am Mythos“ feststellbar, da aufwendige Transformationen stattfinden. Die Figuren nähern sich den mythischen Gestalten, aber sie markieren zugleich neue Lesarten, die auf Rezeptionsvorgängen fußen. In der Anverwandlung der literarischen Modelle vollzieht sich zugleich ein Einspruch gegen die depravierte gesellschaftliche Wirklichkeit. Strauß postuliert die Notwendigkeit eines „mythischen Wiederbeginns“ und spricht über das Schwinden der „Hüllen des Vergessens“, wobei sein Theater die Funktion einer korrektiven Institution übernimmt, in der die künstlerische Sprache gegen die kommunikativen Prozesse gesetzt wird, in denen das degeneriert Wirkliche bloß erscheint.

> Viel anwesender ist das Theater dort, wo es zum Schauplatz seines eigenen Gedächtnisses, seiner originalen Mehrzeitigkeit wird. Dem Autor aber käme es zu, ihm jetzt ein neues Imaginarium zu entdecken. […] Es ist gleichsam selbst als ein Kunstwerk anzusehen, das, wie in einem Mythos, nur existieren kann, wenn es zu jener Zeit von Berufenen aufs neue vollendet wird, andernfalls bildet es sich

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

> zurück, verkümmert zum grauen, radikalen Werkstatt-Entwurf oder degeneriert zum Warenhaus, zur Modeschau (Strauß 1994: 137-138).

Inmitten der universellen Kommunikation und global vernetzten Welt bleibt die Kunst zuständig für das „Unvermittelte“, für den unterbrochenen Kontakt und für die Fremdheit, als Versuch das Vergessene wiederzubeleben. Bewegung und Stillstand sind Momente der Wiederholung und der Berührung von etwas, das als zeitlos gedacht wird, das sich in erhabenen Augenblicken offenbart, auch als Erinnerung von Kunstformen. Die Kunst knüpft dort an, wo der Prozess der literarischen Überlieferung unterbrochen zu sein scheint, führt die tradierten Modelle weiter und generiert intertextuell neue Kunstwerke, die als ästhetische „Übertreibungsversuche“ gelten.

Der Park

Das Schauspiel **Der Park** bringt eine Schreibart, die das Gefühl des Einbruchs des Außer-Ordentlichen vermittelt, das sich dem Nivellierungsprozess der Konsumgesellschaft entgegenstellt, indem der dramatische Vorgang die Konfrontation des Alltäglich-Banalen mit dem Mythisch-Bedeutenden koppelt.
Die Uraufführung fand am 5.10.1984 in der Regie von Dieter Bitterli am Freiburger Theater statt, nachdem die geplante Uraufführung an der Berliner Schaubühne verschoben werden musste. Erst die im November desselben Jahres darauffolgende Bühnenfassung von Dieter Dorn an den Münchner Kammerspielen und Peter Steins Berliner Inszenierung an der Schaubühne brachten die massiven Reaktionen der Kritiker. Die Stein’sche Bearbeitung mit namhaften Schauspielern wie Jutta Lampe und Bruno Ganz gilt heute noch als die „wahre Uraufführung”. Dieses Stück wurde erfolgreich an zwanzig deutschsprachigen Bühnen gespielt - 180 Vorstellungen in der Spielzeit 1984/1985. Auch in anderen Ländern, unter anderen Holland, Frankreich, Belgien, Schweden, Norwegen, England, USA, Portugal, Brasilien, damaliges Jugoslawien und Rumänien (Regie Tudor Ţepeneag, Bukarester Nationaltheater, 1996) erfreute sich **Der Park** einer Reihe von Inszenierungen.
Eine Vorarbeit zu dem dramatischen Werk **Der Park** in Form von Dialogskizze mit dem Titel **Jeannine**, die im Botho-Strauß-Band von **Text+Kritik** (Januar 1984) erscheint, verweist auf eines der Themen, die im dramatischen Text zur Diskussion gestellt werden – der alltägliche Wahnwitz der gegenwärtigen Menschen. Dieses Textfragment ist jedoch in der endgültigen Dramafassung nicht aufgenommen, aber es bildet einen Beweis, dass der Dramatiker an sämtlichen Textvarianten in manieristischem Stil gefeilt haben muss, bis das ästhetische Endprodukt in Druckfassung an den Leser weitergegeben wurde.

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Versuche den **Park**-Text zu deuten führen in die verschiedensten Interpretationsrichtungen-Richtungen und Lesarten – Ursula Kapitza erkennt Elemente eines postmodernen Dramas und bemüht sich, Zusammenhänge zwischen Massengesellschaft und Verantwortungslosigkeit offenzulegen (Kapitza 1987); Henriette Herwig bietet eine akribisch geleistete Forschungsarbeit der symbolischen Tiefenschicht des Dramas (Herwig 1986); Bernd Graff geht den Spuren der biblischen Motivik im dramatischen Text nach und hebt die ironische Dekonstruktion dieser Motive hervor (Graff 1994); Helga Kaußen sieht im zeit- und mythokritischen Schauspiel die Botschaft der Revitalisierung der in der Mediengesellschaft verendenden Kunst durch den Mythos, unter der Prämisse seiner Reflexion (Kaußen 1991); Katrin Kazubko bezieht sich auf die Spielbezogenheit des dramatischen Textes (Kazubko 1990); Peter Schütze nähert sich dem Drama über den Weg der Motivuntersuchung (Schütze 1995); Brigitte Brüster gibt den metadramatischen Aspekten Vorrang (Brüster 1993); Stefan Wille untersucht das Stück aus der Perspektive der Mythosverwandlung (Wille 2000); Sigrid Berka liest den dramatischen Text aus der Perspektive des postmodernen Denkens (Berka 1991); Ulrich Broich weist darauf hin, dass die Zitation des Shakespeareschen Textes bei Strauß selbst zum Thema wird (Broich 1988); Bernhard Greiner steht zu der Untersuchung der Mythentransformation (Greiner 1986); Andreas Engelhart sieht im **Park** ein postmodernes Textgewebe aus Mythensplitter und Gegenwartstext (Engelhart 2000). Die Vielfalt der Interpretationsansätze seitens der Literaturwissenschaftler und die Lesarten der Theatermacher, d.h. der Regisseure, die in Theseus-Manier das Labyrinth des dramatischen Textes durchforschen, um ihren Ariadneschen Ideenstrang dem Rezipienten anzubieten, soll den Ausgangspunkt der Betrachtungen innerhalb dieser Untersuchung darstellen. Dazu sei gesagt, dass der Dramatiker als Erwartung auf einen kompetenten Leser baut, der eine so vielfältige Lektüre vertritt wie der Schriftsteller selbst.

> Ich bin kein Event. Deswegen auch mein Zweifel, ob ich Wirkung suche, denn das müßte ich anders anstellen. 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. 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. Ich meine sogar, die Literatur besteht nur für Literaten, für literarisch tingierte Menschen. Mein Leser ist mir zum Verwechseln ähnlich. Er ist nicht die Frau des Vorstandvorsitzenden. Er gehört nicht zur Elite. Es wird jemand sein, der völlig spiegelbildlich dem Autor entspricht. Einsamkeit plus Einsamkeit (Strauß 2000: 56).

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Diese bekenntnishafte poetologische Ansicht wirkt programmatisch und verweist zugleich auf die Schwierigkeit, dem Autor auf den „verschlungenen“ Pfaden zu folgen, mit denen der Rezipient beim Betreten des Gedankenlabyrinths konfontiert wird.

Der Park ist als Bearbeitung von Shakespeares **Midsummer-Night‘s Dream** angelegt und greift immer wieder auf das Vorbild zurück, auf die eingebetteten Mythen bis zum wörtlichen Zitat. Die Zitation des Vorgängertextes gehört zur Hauptthematik des gegenwärtigen dramatischen Textes, der auf zwei Rezeptionsebenen operiert, nämlich auf der literarischen und der mythologischen Bearbeitung. Dadurch, dass im **Sommernachtstraum** eine Vielzahl von Myhten aus Ovids **Metamorphosen** übernommen worden sind, und diese somit im **Park** erneut erscheinen, wenn auch verfremdet oder umgewandelt, entstehen Spannungen. Dies erklärt sich durch die doppelte Rezeption und der Tatsache, dass die übernommenen Mythen oft als Störungsfaktor fungieren, die das artifizielle Gefüge des neuen Kunstwerkes hervorheben.

Die Grundstruktur des **Sommernachtstraums** bleibt erhalten, wobei die Verwirrung aus der Shakespeareschen Elfenwelt im **Park** potenziert erscheint, indem Strauß die mythische Welt der Komödienkonstellation in den Alltag der gegenwärtigen Achtzigerjahre transferiert. Die Frage nach der Wirkung der Kunst bildet im gegenwärtigen Drama ein zentrales Thema, das mehrmals von den dramatischen Figuren angesprochen wird und auch sonst als metatheatrale Ebene im gesamten Dramenkomplex vorhanden ist. Oberons Frage, ob Verwirrung in der heutigen Zeit noch möglich sei, betrifft die Wirksamkeit seiner eigenen Zauberkraft und auch die Thematisierung des Aspekts, ob die „heutige“ Dichtung bzw. Kunst in ihrer Auswirkung weiterhin Zauber auslösen könne. Die funktionale Ersetzung der Magie durch Kunst wird auch durch den Bildhauer Cyprian signalisiert, der die Rolle des Kobolds Puck übernimmt. Der Künstler spielt im Gefüge des dramatischen Werkes eine wichtige Rolle. Seine erotische Glücklosigkeit zeigt die Einbuße, die in der Transformation des chaotischen Zaubers zur symbolischen Ordnung des Kunstwerks liegt. Er ist aber auch daran beteiligt, diese Ordnung wiederum auf die chaotischen Zustände des Mythos hin zu öffnen. Der Dramatiker baut jedoch erst gar keine Ordnung auf, obwohl er in seinem Kunstwerk dem Shakespeare’schen Modell folgt, bis zum Höhepunkt der Verwirrung. In seiner dramatischen Fassung besteht er auf die Irreversibilität der Verstrickungen, wobei der Dreischritt von der Ordnung in die Traumwelt zurück in die Ordnung nicht mehr vollzogen wird.

Auf der Ebene des Personals begründet sich die Übersetzbarkeit von Theater und Mythos im Vorgang der Verwandlung. Dementsprechend werden im bühnentechnischen Vorgang der Verstellung, des Schau-Spiels und der So-tun-als-ob Verschiebungen bzw. Verwandlungen stattfinden. Diese Metamorphosen entsprechen der Theaterpoetik von Botho Strauß, die auf einer Reflexion des

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Spielerischen fußt und somit ein vielfältiges metamorphotisches Potenzial im Mythos findet. Die Übersetzung des Mythos in Schauspiel ist als aufwendige Transformationsarbeit zu verstehen, die keinesfalls unproblematisch vor sich geht. Die dramatischen Figuren nähern sich dem Mythos an, wobei sie aber zugleich Signale der Differenz liefern in Form von Reflexion, Zweifel und Ironie. Eine Bündelung des Transformationskomplexes Mythos wird sogar angestrebt, die auf den Genius eines großen Kunstwerkes fokussiert ist – nämlich William Shakespeares **Sommernachtstraum**.
Strauß versucht eine Archäologie der Zeichen, die einer Spurensuche nach dem ganz anderen im großen Archiv ähnelt. Wenn das Göttliche auf sich selbst als Text im Text trifft, zerstört es den Text des menschlichen anderen, der sich als „Ich" stabilisiert hat. Falls es bei der Begegnung die Identität des Individuums nicht zerstören will, muss es in den fragmentierten Text eingehen und zerstört folglich seine eigene göttliche Einheit. Der Mythos, in dem sich das Göttliche zeigt, wird eindeutig, so dass aus den Spuren des Göttlichen ein „Mythos des Alltags" wird, wie es bei Barthes heißt. Der Dramatiker etabliert sich als Erfinder nervöser, traurig-anmutiger Figuren, insbesondere lachhafter, in ihren Geschäftigkeiten kreisender Männerfiguren. Figuren für das Theater zu konzipieren heißt in seiner Auffassung immer „Strichelung und Andeutung". Der Schauspieler ist der dezisive Faktor, der mit seiner Verkörperung den eigentlichen Rest hinzufügt.

> Meine Schwierigkeit, Charaktere darzustellen, rührt einfach daher, daß ich keinen Begriff vom Individuum habe – was die bürgerlichen Autoren selbstverständlich noch hatten, auch wenn ihnen dieses Individuum in alle möglichen Einzelheiten zerfiel. Das Wahrnehmen von Menschen ist heute anders: Man geht eher von Strukturen aus. Es interessiert mich nicht, wie eine einzelne Figur beschaffen ist, mich interessiert eher das, was transindividuellen Charakter hat (**SeS**: 192-193).

Im **Sommernachtstraum** wird die untreue Titania von Oberon mit einem Liebeszauber bestraft, der sie im Verwirrspiel dazu bringt, dass sie sich in einen Esel verliebt, der wiederum ein verwandelter Handwerker ist, der mit seinen Zunftkollegen im Zauberwald ein laienhaftes Theaterstück einübt. Botho Strauß kontaminiert die komplexe und heitere Zusammenfügung von Metamorphose und Theater mit der mythischen Erzählung von Pasiphaë.
Die profane Aufgabe des „Sommernachtstraumes" im elisabetanischen Drama erhält bei Strauß einen ernsten Charakter. Titania und Oberon handeln im Dienste einer höheren Mission, denn die Menschen haben es verlernt Gefühle zu äußern, zueinander zu sprechen und schließlich zu einem Austausch zu gelangen, auf der Ebene der intimsten Gefühls- und Gedankenwelt.

> OBERON Menschen wissen nichts von Lust. Sie wissen nichts von der Gewalt, mit der auf anderen Sternen andere Wesen zueinander kommen [...] Ihr

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Lustempfinden ist mit unserem so fern verwandt wie dieses Lurchlein dort mit einem Drachen. Nun droht es neuerlich noch mehr zu schwinden und möchte bald ausgegangen sein, wenn wir sie nicht zu neuem Drang beleben.

TITANIA Was willst du tun? Mehr, als dich zur Schau stellen, in plötzlich-ungemilderter Gestalt, vermagst du nicht hierunten. Deine Kräfte sind gebunden. Überirdisch hndeln ist unmöglich. Wir stecken schon zu fest in dieser allzu bodenständigen Mission.

(**P**: 15-16)

Der Mangel, der behoben werden soll, hat andere Ausmaße als die Langeweile, die im englischen Vorbilddrama herrscht. Gott Oberon wird sich über die Impotenz der Liebenden beklagen, die aus ihrem narzißtischen Wahn nicht mehr herausfinden, an Ich-Sucht, Eitelkeit und Gefühlkälte leiden. Strauß konstruiert in seinem Stil Liebespaare, die aber alle in der Liebe scheitern. Auch die auf Erden gekommenen Götter werden nicht geschont: Titania, die Verführerin, erfährt die Ohnmacht vor der Macht der Liebe; der göttliche Oberon, der stets Leidenschaft in der Liebe erwartet, erfährt die Verwandlung in einen normalsterblichen Bürgerlichen; Georg wird zum überrumpelten Drahtzieher; Helma ist nur noch ein vernachlässigter Eckpunkt; Cyprian erscheint als der geistlose Zeitgeist usw.

Die direkte Projektion bzw. der Transfer der Mythen in die Gegenwart führt zur Verfremdung des ursprünglichen mythologischen Kerns, wobei diese Verwandlungen einen leichten, spielerischen Aspekt hervorheben. Zugleich erklingen kritische Töne auf die Gesellschaft bezogen, insbesondere auf ihre Unempfindlichkeit und Gefühlsleere hinweisend.

Oberon verliert im Strauß'schen Drama seine Göttlichkeit in dem Moment, in dem er seine Identität wechselt. Dieses geschieht, als er sich in einen Menschen namens „Mittenzwei" verwandelt – das Spiel selbst ist „mitten zwei" gegangen, wobei damit auf der metatheatralen Ebene ein Bruch signalisiert wird: in den folgenden zwei Akten „passt" das Spiel nicht mehr, nämlich das Verhältnis zur Shakespeare'schen Dramenvorlage. Aus der vergleichsweise geschlossenen Dramaturgie der ersten drei Akte wird eine labyrinthische Szenenfolge, deren Handlungsverlauf nur noch schwer verfolgt werden kann.

Von der Struktur betrachtet, erscheint **Der Park** scheinbar klassisch aufgebaut, in fünf Akten mit Nebenszenen, die eine gewisse Ordnung anstreben. Doch in Wirklichkeit weisen die fünf Akte steigende und fallende Stufen des literarischen Experiments auf. Die einzelnen Szenen, die nach einem assoziativen Kettenprinzip miteinander verflochten sind, zeichnen ein beinah filmisches Bild der wirren, bewusstlos hin und her strudelnden Welt. Zugleich verweist jede Szene motivisch auf die folgenden, jede greift ein früheres Motiv auf und variiert es. Diese Motive verlieren sich dann während des Spiels, werden stets durch neue ersetzt. Dementsprechend gehen die Protagonisten leer aus, in ihrem Versuch das Erlangte festzuhalten, denn das, was sie einst besaßen, entfernt sich immer mehr.

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Eine Zäsur manifestiert sich auch auf der Sprachebene: Der Versstil, der in der Schlegel'schen Übersetzung beständig durchschimmerte, endet und geht fast vollständig in Prosa über. Die Elfen verlieren ihre Fähigkeit sich zurückzuverwandeln und somit steht die Fähigkeit zur Metamorphose außerhalb ihrer eigenen Verfügung. Das versöhnliche Märchenfinale, dass der Shakespeare'schen Vorlage einen harmonierenden Schluss gewährt, ist bei Strauß unerreichbar geworden.
Botho Strauß, ein genauer Beobachter der Gegenwart, kreiert glänzende Momentaufnahmen, die in einzelnen Szenen hervorgehoben werden. Eine Fülle von Beobachtungen werden gebündelt, nach einem versteckten Aufbauplan, der scheinbar willkürliche Szenenfolgen schafft, die dem traditionellen Modell nicht mehr entsprechen. Das Thema des Dickichts, in dem die neuzeitliche Seele sich verfangen hat, ist dem unbekümmerten Denken in Formen und Zusammenhängen fremd geworden. Es gibt nur noch ein Aneinandervorbeisprechen, karge Kommunikationsmitttel werden eingesetzt, Minimaldialoge gesprochen. Die Vorliebe für die kleine Form, die Mini- und Mikrostrukturen, erklärt die Zersplitterungsmethode, die sowohl Prosa- als auch Theatertexte generiert und oft von den Figuren thematisiert werden. Die Scharfsichtigkeit des Details, der kleinen und Mikro-Szenen gilt als eine der wichtigsten Schreibprinzipien bei Strauß.
Der dramatische Text ähnelt einem Puzzle aus verschiedenen Stimmlagen und Tonfällen, mit unterschiedlichen Graden von Komik und Ernsthaftigkeit. Die Komik lebt vom Kontrast banaler, nicht durchschauter Existenz und ihrer kuriosen sprachlichen Bewältigung. Der Dramatiker bewegt sich mit einer eleganten Sicherheit im Kommunikationsbereich der bundesdeutschen Wohlständler und Kulturagenten, zugleich auch der Underdogs und Punks. Das Gespür mit dem Botho Strauß den neudeutschen Jargon nachahmt, parodiert und kunstfähig macht, verrät kabarettistisches Talent. Dieses steht in Opposition zu dem intertextuellen Geflecht, vorwiegend Zitate aus der Schlegel'schen Übertragung von Shakespeares **Sommernachtstraum**. Unter den dramatischen Helden, die aus dem Ursprung-Kunstwerk stammen, kommt es zur Suche nach ihren sprachlichen Wurzeln, die sie jedoch durch den Transfer in die Gegenwart verloren haben und nur noch mühsam ins Gedächtnis zurückrufen können. So zum Beispiel sucht Titania im Text, den Oberon selbst initiert hat, nach dem geistigen Ursprung dieses Textes, nach dem verlorenen Ganzen, indem sie die Vergangenheit beschwört. Doch Oberon kann nur noch Fragmente zitieren, die Rekonstruktion einer verlorenen Welt gelingt ihm nicht mehr. Obwohl Oberon den „dichterischen" Originaltext nachspricht, hat dieser seinen Geist / seine Kraft verloren.

TITANIA *probt mit* Ob[eron] Mit[tentzwei]. Ich kenn ein Ufer –
OB/ MIT Ich kenn ein Ufer
TITANIA Wo wilder Thymian –
OB/ MIT Wo wilder Thymian

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

> TITANIA Blüht!
> OB/ MIT Blüht
> TITANIA Wo Primeln leuchten, das Veilchen dunkel glüht
> Wo Geißblatt üppig wölbt den Baldachin
> Mit süßen Malven, Rosen und Jasmin
> Weißt du es denn nicht mehr?
> OB/ MIT Doch.
> TITANIA *lehnt sich an ihn* Ach, mein Herr. So wird es nichts. So kommen wir nie raus aus unserer Haut.
> OB/ MIT Ich weiß ein Ufer, wo Thymian blüht, Primeln. Wo – wo.
> (**P**: 119)

Der ursprüngliche Text lässt sich nicht mehr wieder herstellen – er ist vom kollektiven Gedächtnis übernommen, kann aber nur noch bruchstückhaft durchschimmern. Die Übermacht des Myhtos erscheint in der mythenleeren Gegenwart entmächtigt und manifestiert sich als Ideologie der Gegenwärtigkeit: Gefühllosigkeit und überfrorene Nüchternheit regieren – undurchschaubare Beziehungsmechanismen und Kopfgefühle ersetzten die Leidenschaft.
Die Strauß'schen Figuren sind Projektionen erinnerter „Vorbilder", die ihre festgeschriebenen Rollen spielen sollten, der Shakepeare'schen Vorlage entsprechend. Das Narkotikum des großen Will, den Blumensaft, ersetzt Strauß durch ein Kunstwerk und deutet somit seine Vorlage um, indem die Wirkung der Kunst thematisiert wird. Die Figuren sind Medien der Vergegenwärtigung mythischer Schichten, denn das Mythische wird nicht nur bearbeitet, sondern auch durchlebt. Shakespeares Titania wird zur Strafe ihrer Lüsternheit in die ferne Zeit des Pasiphä-Mythos verbannt, wobei sie in der Strauß'schen Adaption den blutigen Mythos erlebt bzw. durchlebt und überlebt; der Künstler Cyprian überlagert sich mit dem elisabethanischen Vorbild Puck und mit dem griechischen Dädalus, der in dem Euripides Werk als „Figurenmacher" erscheint; Gott Oberon verwandelt sich in den fast tonlosen „Gastarbeiter" mit Verständigungsproblemen namens Mittenzwei, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Figuren sehnen sich nach einer Synthese von Mythos und Moderne, aber dennoch bleiben sie in eine ewige Komödie verbannt.

> Ich würde gern das Durchscheinen von Mythologischem im Alltäglichen aufzeigen. Ich habe das immer wieder versucht. Das klingt sehr grobmaschig: Aber da liegt für mich eine tiefe Anziehungskraft (**SeS**: 192).

Im **Park** ist neu, dass Strauß den Mythos offen ins Theater einbezieht und nicht mehr in Anspielungen verbirgt. In der vorher zitierten prologhaften Einleitung weist der Dramatiker explizit auf seine Hauptquelle hin und bekennt sich zum literarischen Experiment mit dem Werk seines weltberühmten Vorgängers.

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

> „Die Heutigen begegnen ihm in Gestalt literarischer Verkörperungen, Wiedergeburten aus William Shakespeares „Midsummer-Night's Dream", ja, sie sind selber solche Ableger. Strauß arrangiert dieses Zusammentreffen als ein soziales, psychologisches und dichterisches Experiment: was geschieht, verwandelte sich ein Ensemble von Zeitgenossen für eine Weile in Figuren, die von Shakespeares Geist regiert werden? Durch dieses Verfahren ist „Der Park" zu einem literarischen Bekenntnis des Autors geworden, der deutlicher als zuvor im Vexierspiel seiner Stücke erkennbar wird" (Schütze: 284-285).

Die Zurechnung zur Postmoderne kann berechtigt sein, wenn man der Argumentation von Frederic Jameson folgt, dass „post-modernism" eine Kunst der Imitation darstellt, aus der das Original verschwunden ist. Bei Strauß kann gerade die Aufzeichnung dieses Verlustprozesses nachvollzogen werden, exemplarisch an seiner Arbeit am Shakespeare Drama **A Midsummer's Nightdream**.
Der Grundgedanke des dramatischen Textes wird in der prologhaften Einleitung verlautet und steuert somit einen möglichen Rezeptionsweg.

> Man stelle sich vor: eine tüchtige Gesellschaft, beinahe gleich weit entfernt von den heiligen Dingen wie vom zeitlosen Gedicht (und ein wenig ermüdet schon), erläge statt einem Mythos oder einer Ideologie dem Genius eines großen Kunstwerks. So gesehen sind die Figuren und ist die Handlung dieses neuen Stücks besetzt und bewegt, erhoben und genarrt durch den *Geist* von Shakespeares >Sommernachtstraum<. Und so wie keiner von uns sein *eigenes* Leben führen kann, sondern immer nur eines, das tausenderlei übergeordneten und untergründigen Vorbedingungen, >Strukturen<, Überlieferungen gehorcht, sind auch jene Zeitgenossen, die hier auftreten. Abhängige und Ideologen unter der zauberischen Herrschaft einer alten, unergründlichen Komödie. Gleich wie der Blumensaft, den Puck und Oberon den Schläfern im Athenerwald verabreichen, ist nun ein Kunstwerk selbst dem hiesigen Personal, zu seiner Beirrung, in die Sinne geträufelt worden. Jedoch Verwandlungen vollziehen sich und wälzen Menschen, Geister, Handlungen um – der >Sommernachtstraum< geht immer weiter, und niemand da, der wach geblieben wäre und jenes gute Gegenmittel brächte, um alle von ihrem Irrtum zu befreien (**P**: 7).

Diese Passage erläutert die wesentlichen „metadramatischen" Aspekte des dramatischen Textes, der in seiner Konstruktion einen labyrinthischen Charakter aufweist. Botho Strauß bietet mittels seiner Anleitungen den Ariadnefaden, der das Durchschreiten der Spielfelder erleichtern soll. Die angedeuteten Analogien zwischen Mythos, Ideologie und Kunst lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten vom Anfang an auf einen bedeutungsrelevanten Aspekt, den der stätigen Verwandlungen.
Der Schauplatz der angekündigten theatralischen Verwandlungen ist ein Stadtpark – Durchzugsgelände, Treffpunkt, Kreuzung von Wegen, Gelegenheitsaufenthalt, Zwischenbereich. Der Park liegt im Niemandsland zwischen Theater und

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Wirklichkeit. Die fiktive Welt des Theaters trifft die reale Welt als eine weitere Ausprägungsform einer anderen Realität, einem Spiegel ähnelnd, der den Dingen einen Raum außerhalb ihrer selbst gibt, der die Identitäten vervielfacht und die Differenzen an einem bestimmten Ort verquickt, wo sie keiner mehr entwirren kann. Das theatrale Gelände ist kein Paradis, keine wilde, naturbelassene Szene, sondern Ergebnis des Versuchs innerhalb der Zivilisation eine künstliche Natursphäre zu schaffen. Der in sich abgeschlossene Raum wird ein Ort der Grenzerfahrungen an der Schnittstelle von Traum und Wirklichkeit.
Die Gegenüberstellung Zauberwald - gegenwärtiger Park und Zirkuswelt entspricht den zwei Text-Welten, die miteinander verbunden sind aber zugleich sich durch Differenzen unterscheiden. Im Shakespeare'schen Original ist der Wald der Ort, an dem das Gesetz Athens nicht mehr gilt, dafür von Feen und Kobolden beherrscht wird – er vertritt den Ort der anderen Vernunft. Im Strauß'schen Park gelten keine Gesetze mehr, die auf Zeit und Raum bezogen sind. Zeit und Raum sind in einem Textspeicher der Posthistoire zusammengezogen, in dem die mythische, kreisförmige Zeit die lineare trifft und im unendlichen Text als gesamte Raum-Zeit gilt.
Der Park stellt eigentlich ein Paradoxon dar – er ist einerseits das Natürliche, andererseits das Künstliche, ausgehend von seiner Beschaffenheit. Die Parkwelt und auch der Zirkus fungieren als mentale Räume, als Innen und Außen, als Bewusstsein bzw. Unterbewusstsein in Text-Form. Der Nebentext des ersten Aktes markiert in der akribischen Beschreibung des Schauplatzes eine verwüstete Atmosphäre des real wirkenden Raumes – doch es sind nur Scheinwelten, die sich überlappen: Park, Bühne und Zirkus. Der Zuschauer sieht auf der Bühne die Zustände seiner gegenwärtigen „verrotenden" Welt fokussiert, aufgehellt durch das Licht eines Scheinwerfers.

> Im Stadtpark. Rechts vorn ein mannshohes Holundergebüsch. Die roten Zweige stehen kahl wie im Winter. Etlicher Unrat ist darin hängengeblieben: Papier, Bierdosen, Strumpfhose, Schuh, das flatternde Band einer zerstörten Recorderkasette etc. Während die Bühne noch dunkel ist, streift ein Scheinwerfer über die Hecke und den Fries der Reste hin. Geräusche von Tieren in ihren Zirkuskäfigen. Dann fällt ein mattes Licht über die gesamte Bühne. Auf der linken Seite ein flacher Kasten mit verdrecktem Sand. Dahinter ein dunkelroter geteilter Vorhang. Durch die Öffnung fällt ein starkes Licht. Ein leeres Trapez schwingt hin und her (**P**: 9).

Die räumliche Wahrnehmung bestimmt die Zeitvorstellung, die sich vor und außerhalb der historiographisch beschreibbaren Geschichte bewegt, wobei die Theaterzeit und auch die mythische Zeit räumlich repräsentiert werden. Der Dramatiker wendet sich dem Bereich des Mythos zu, dem unerschöpflichen Reservoir von Geschichten, den er mit den Repräsentationsfunktionen des Theaters

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

koppelt. Diesen Gedanken finden wir auch in einem seiner vorhergehend geschriebenen Dramen, in **Kalldewey**, **Farce**: „Diese Zeit, die sammelt viele Zeiten ein; da gibt's ein Riesensammelsurium" (**KF**: 11,47).
Die Widmung an den Regisseur Peter Stein indiziert die Verbundenheit des Dramatikers mit den Theatermachern - einerseits dem Kunstliebhaber, der Theatertexte für die Bühne durchforscht und seiner Phantasie entsprechend inszeniert, andererseits dem Schöpfer verpflichtet, der diese Theater-Welt erschaffen hat.

Bei dem Stück **Der Park**

> […] schien mir für die Bühne ein formaler Zusammenhang gefunden, die Einzelelemente der dramatischen und szenischen Welt, wie sie sich Botho Strauß' Herz und Kopf geordnet hatten, zur Geltung zu bringen. Elemente, die mir als ganz besondere und in einer gewissen Weise auch, wie es fürs Theater sein muß, als unausschöpfliche erschienen. Die Technik der Bildperspektive, die Technik der Motivreihung, durch die man sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft Grundmotive des Theaters, des menschlichen Empfindens und des menschlichen Bewußtseins projizieren kann, schien mir dort am besten ausgearbeitet und am frappantesten zu sein. Die Wahl, als Ausgangspunkt Shakespeare zu nehmen, ist natürlich auch sehr gut, weil Shakespeare in der Tat einen eigentümlichen Scharniercharakter zwischen uralten und ganz neuzeitlichen Dingen besitzt. Das hat Botho Strauß sehr schön gesehen, und ich finde vor allem die Tatscahe, wie zurückhaltend und wenig liebedienerisch Shakespeare gegenüber er die verschiedenen Motive, die er sich dort herausgesucht hat, benutzt – vorbildlich.
> Denn das Theater ist nun einmal ein Ort, der mit den immer gleichen Grundmustern und Grundbildern, Grundsituationen und Grundempfindungen arbeitet. In immer wieder neuer Weise. Theater ohne die Perspektive nach hinten und ohne Perspektive nach vorne ist eigentlich gar keines. Es ist dann allenfalls ein punktueller Jux oder eine Pflichtveranstaltung, aber kein Spiel (Stein 1987a: 182-183).

Der ewige Vorwurf der Unmachbarkeit bzw. Unaufführbarkeit der gegenwärtigen anspruchsvollen Theaterstücke, der auch für die dramatischen Produktionen von Peter Handke, Heiner Müller und Thomas Bernhard gilt, erklingt auch im Fall des untersuchten Dramas **Der Park**. Der Bühnenerfolg jedoch ist ein Beweis, dass die Ansprüche des Dramatikers dennoch von großen Regisseuren und Theaterliebhabern wie Peter Stein und Luc Bondy geschätzt und auch als ein Challenge betrachtet werden. Die Experimentierlust, das Sprengen der tradierten Formen, die spielerische Textur, die überraschenden Transformationen der bekannten Mythen, die akribische Wiedergabe des „Heute" in einer Bündelung von Denkstrukturen und Verhaltensmustern reizen die Regisseure von Kaliber, die sich ins Experiment der Inszenierung eines als „versperrt" geltenden dramatischen

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Textes wagen. Der Weg von der dramatischen Text-Welt in die szenische Inszenierungs-Welt führt über die sensible Wahrnehmung aller Facetten des Kunstwerkes, das sich im Kopf und im Herzen des jeweiligen Theatermachers als Realisierung einer Theatermetapher entfaltet.
Botho Strauß ist ein genauer Beobachter des fragmentierten Alltags und wiedergibt diese Welt wie ein Diarist, wie er sich selber bezeichnet. Seine Theatertexte sind das Resultat seines Versuchs, die kursierenden Thesen aus dem philosophischen, literaturtheoretischen und naturwissenschaftlichen Raum zu sammeln, zu filtern und in seine Texte zu übertragen. Er „kopiert" aus der Fülle der überlieferbaren, kommunizierten Texte diejenigen, die sich seiner Sicht fügen .

> Botho Strauß ist ein Eklektiker. Er geht von der Philosophie bis zum Comic-Strip und mischt das noch. Ich glaube, das sind wirkliche Experimente, die er macht. Es ist wichtig, sie im Theater und in der Sprache zu machen. [...] Die Modernität gerade auch in der Sprache besteht darin, daß seine Welt tausend Welten sind, und keine im plastischen Sinn *eine* Welt bildet (Bondy 1987: 51).

Die Befreiung vom Irrturm des Sommernachtstraums findet nicht statt – auch hier scheitert der Genius eines Kunstwerkes am profanen Geisteszustand der modernen Zeitgenossen, die zwischen endlosem Traum und vermeinter Wirklichkeit keinen Unterschied mehr sehen – alles ist bloße Simulation. Der Sommernachtstraum geht immer weiter und niemand, absolut niemand kann sich oder die anderen aus dem Irrtum befreien – diese pessimistische Haltung des Dramatikers ist dem Dramenschluss zu entnehmen, der auf die Grundstimmung einer gefühls- und sinnentleerten überzivilisierten Welt hinweist. Die tiefsinnige Mischung von Mythos und Weltliteratur mit typisierten Alltagsfragmenten bündeln sich in einer phantastischen Welt von Kopfgeburten, die sich mittels der agierenden Figuren in Theater-Welten verwandeln.

> Die Technik der Bildperspektive, die Technik der Motivreihungen, durch die man sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft Grundmotive des Theaters, des menschlichen Empfindens und des menschlichen Bewußtseins projizieren kann, schien mir dort am besten ausgearbeitet und am frappantesten zu sein. Die Wahl als Ausgangspunkt Shakespeare zu nehmen, ist natürlich gut, weil Shakespeare in der Tat einen eigentümlichen Scharniercharakter zwischen uralten und ganz neuzeitlichen Dingen besitzt. Das hat Botho Strauß sehr schön gesehen, und ich finde die Tatsache, wie zurückhaltend und wenig liebdienerisch Shakespeare gegenüber er die verschiedenen Motive, die er sich dort herausgesucht hat, benutzt – vorbildlich. Denn das Theater ist nun einmal der Ort, der mit den immer gleichen Grundmustern und Grundbildern, Grundsituationen und Grundempfindungen arbeitet (Stein 1987b: 49).

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Die vielen Facetten des dramatischen Textes bieten keine eindeutige Interpretation, sondern nur Ansätze von Lesarten und somit geht jeder Rezipient seinen „einsamen" Weg durch dieses Labyrinth des vielschichtigen Sprachgebildes, auf der Suche nach einer eigenen Deutung der vorgespielten Welt.

Primärtexte von Botho Strauß (mit Siglen):

Der Park. Schauspiel, München: Carl Hanser, 1983 (**P**).
Kalldewey, Farce, München: Carl Hanser, 1982.
Theorie der Drohung, München: Carl Hanser, 1975 (**TD**).
Die Erde - ein Kopf. Büchner-Preis-Rede 1989. In: **Büchner-Preis-Reden**. 1984-1994. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Stuttgart 1994.
Gespräch mit Ulrich Greiner, **FAZ**, 31. März 2000.

Schreiben ist eine Seance. In: Michael Radix (Hrsg.): **Strauß lesen**, München/Wien 1987 (**SeS**).

Sekundärliteratur:

Berka, Sigrid (1991): **Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß**, Wien.
Botho Strauß. Text und Kritik, H.81, München 1984.
Bondy, Luc (1987): „Phantasmagorischer Realist". In: **Theater heute**, Heft 9/1987.
Broich, Ulrich (1988): *Oberon und Titania im Stadtpark. Der Zauber fremder Texte als Thema von Botho Strauß „Der Park"*. In: Ilse Nolting-Hauff/ Joachim Schulze (Hrsg.): **Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten**, Amsterdam.
Brüster, Brigitte (1993): *„Der Park"*. In: dies.: **Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre**, Frankfurt am Main.
Damm, Steffen (1998): **Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbegriff und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß**, Opladen.
Engelhart, Andreas (2000): **Im Labyrinth des unendlichen Textes. Botho Strauß Theaterstücke 1972-1996**, Tübingen.
Faber, Marlene (1994): **Stilisierung und Collage. Sprachpragmatische Untersuchungen zum dramatischen Werk von Botho Strauß**, Frankfurt am Main.
Bernd Graff (1994): **Das Geheimnis der Oberfläche**, Tübingen.
Greiner, Gerhard (1986): „Das Theater im Rücken. Botho Strauß Drama *Der Park*". In: **Deutschunterricht**, Heft 38.

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)

Grieshop, Herbert (1998): **Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß**, Würzburg.
Herwig, Henriette (1986): **Verwünschte Beziehungen, verwebte Bezüge. Zerfall und Verwandlung des Dialogs bei Botho Strauß**, Tübingen.
Herzinger, Richard (2000): *Botho Strauß*. In: Alo Allkemper/ Norbert Otto Eke (Hrsg.): **Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts**, Berlin.
Kaußen, Helga (1991): **Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß**, Aachen.
Kapitza, Ursula (1987): **Bewußtseinsspiele. Drama und Dramaturgie bei Botho Strauß**, Frankfurt am Main.
Kazubo, Katrin (1990): **Spielformen des Dramas bei Botho Strauß**, Hildesheim.
Mennemeier, Franz Norbert (1998): **Brennpunkte. Von der frühromantischen Literaturrevolution bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauß**, Frankfurt am Main.
Müller-Michaels, Harro (Hrsg.) (^{3}1996) **Deutsche Dramen. Interpretationen Band 2 Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß**, Weinheim.
Radix, Michael (Hrsg.) (1987): **Strauß lesen**, München.
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (2002): *Antimodernismus und Erneuerung der poetischen Sprache: Peter Handke und Botho Strauß als Dramatiker*. In: Peter Wiesinger (Hrsg.) **„Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert". Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000**, Band 7, Bern.
Schütze, Peter (^{2}1995)*: Heruntergekommene Wildnis. Das Schauspiel „Der Park" von Botho Strauß*. In: Winfried Freund (Hrsg.): **Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart**, München.
Stein, Peter (1987a): *Schreiben ist eine Seance. Begegnungen mit Botho Strauß*. In: Michael Radix (Hrsg.): **Strauß lesen**, München/Wien.
Stein, Peter (1987b): „Spökenkieker, von einer Furie gejagt". In: **Theater heute**, Heft 9/1987.
Steinmann, Siegfried (1986): **Sprache, Handlung, Wirklichkeit im deutschen Gegenwartsdrama**, Frankfurt am Main.
Strindberg, August (1965): **Dramen**, übersetzt von Willi Reich, Band 3, München/Wien, 23.
Willer, Stefan (2000): **Botho Strauß zur Einführung**, Hamburg.

BDD-A13163 © 2006 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:01:43 UTC)