

Frank Müller (Hg.)

Jenseits der Apokalypse
Hinweise zu Ulrich Horstmann

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Abbildung auf dem Umschlag:

Ulrich Horstmann. Foto: Helene Horstmann.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Für die Menschen.

Für Westfalen-Lippe.

Redaktion: Sylvia Kokot

© Aisthesis-Verlag, Bielefeld 2015
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN: 978-3-89528-917-0

www.aisthesis.de

Wolfgang Schröder

Menschenzoo und Menschenleere:

Wahrnehmungen der Katastrophe in Ulrich Horstmanns Theater

1. *Alles wartet*

»Alles wartet, wobei die Insassen den Eindruck von Geistesgestörten und Schwachsinnigen vermitteln.«¹

»Wir haben sie im Griff, unsere Katastrophe«² sagt zynisch der Regisseur in Samuel Becketts Stück mit dem Titel *Katastrophe*, das von einer Theaterprobe handelt, bei der versucht wird, dem Entsetzen kostümierte Gestalt zu geben, es durch Gestik und mittels Beleuchtung zu evozieren und durch reduzierte Effekte auf ein Publikum zu übertragen. Die erste Regieanweisung des Autors ist von lakonischer Poesie der Katastrophenaneignung: »Man legt letzte Hand ans letzte Bild. Leere Bühne.«³

Viele Szenen im Theater Ulrich Horstmanns sind solche ›letzten Bilder‹, Ansichten der ›letzten Untiere‹ und des *Großen Umsonst*.⁴ Die Personen fungieren als Sprechmasken finalen und postfinalen Befindens, oft wie Schatten ihrer selbst. Hierbei ist es in verallgemeinernder Betrachtung nicht unwesentlich, darauf hinzuweisen, dass Rollen, Charaktere allein nicht schon das jeweilige Stück ausmachen, wie auch Momente von *action* nicht schon *plot*, nicht Handlung, nicht Struktur bedeuten. Nach

1 Ulrich Horstmann: *Terrarium. Einführung in die Menschenhaltung*, in: Ders.: *Beschwörung Schattenreich. Theaterstücke und Hörspiele 1978 bis 1990*. Paderborn 1996, S. 48 (im Orig. kursiv).

2 Samuel Beckett: *Katastrophe*, in: Rudolf Rach (Hg.): *Theater heute*. Frankfurt a.M. 1985, S. 13-20, hier S. 20.

3 Ebd., S. 15.

4 Ulrich Horstmann: *Die Kunst des Großen Umsonst. Melancholie als ästhetische Produktivkraft*, in: Ders./Wolfgang Zach (Hg.): *Kunstgriffe. Festschrift für Herbert Mainusch*. Frankfurt a.M. 1989, S. 127-138; Ulrich Horstmann: *Ansichten vom Großen Umsonst. Essays*. Gütersloh 1991, S. 49-64.

Aristoteles gehören die Charaktere gar nicht zu den unerlässlichen Voraussetzungen des Dramas. »Eine Tragödie«, schreibt er, »ist sehr wohl ohne Charaktere vorstellbar, nicht aber ohne Handlung.«⁵ Das heißt: Wichtiger als das Personal ist der Mythos, was sich wohl auch auf die Komödie anwenden lässt. Die moderne/postmoderne Zuspitzung der Idee einer Handlung ohne Charaktere wäre die Szenerie einer Welt, worin es keine Menschen mehr gibt. Die Entsprechung zum Strukturideal einer Tragödie ohne individuelle Helden, eines Mythos ohne Leute – also reinen Schicksals – wäre die Konzeption einer Komödie ohne Protagonisten, einer dramatischen Handlung ohne *dramatis personae*. In Horstmanns *Silo* ist die Bewegung des Teleskop-Arms einer unbemannten Sonde, die auf dem Saturnmond Titan eine Bodenprobe entnimmt,⁶ ein absurder Vorgang, weil der Kontext der Handlung des Stücks wissen lässt, dass keine Subjekte mehr leben, die die Probe und das darin manifestierte Sein beziehungsweise Gewesensein analysieren würden.

Bilder von der Absenz des Menschen – dies trifft zum Beispiel auch auf bestimmte Gemälde Caspar David Friedrichs zu, ebenso auf die Gemälde einer leeren Erde des von Horstmann geschätzten Wolfgang Sinwel⁷ – erzeugen einen Sog der Besinnung. Für Horstmann ist die Menschenleere der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Gläubigkeit an den Fortschritt. Die »anthropofugale Perspektive«⁸ hinterlässt im antizipierten Rückblick Wesen und Figuren, die man als ›charakter-los‹ bezeichnen könnte. Hierzu gehören auch zügellose Menschenmassen oder Gruppen wie zum Beispiel in *Ufo*:

»Eine Gruppe bis an die Zähne bewaffneter Freischärler in Kampfanzügen stürmt die Düne herunter. Der Eisverkäufer wird niedergemacht, der Barmann, der ihnen mit der Flasche entgegenläuft, erschossen.«⁹

5 Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 21.

6 Ulrich Horstmann: *Silo. Ein Essay in Brutpflege*, in: Ders.: *Beschwörung* (Anm. 1), S. 119f.

7 Ulrich Horstmann: Referat *Der unverwandte Blick. Wider die humanistische Gängelung der Kunst*. Wuppertal 1990. (<http://www.sinwel.com/inhalt/kommentare/horstmann01.html> [Stand: 12.06.2014]).

8 Ulrich Horstmann: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Warendorf 2004 [Wien und Berlin 1983; Frankfurt a.M. 1985], S. 8 (Herv. im Original).

9 Ulrich Horstmann: *Ufo oder Der dritte Strand. Eine leicht versandete Komödie*, in: Ders.: *Beschwörung* (Anm. 1), S. 173 (Herv. im Original).

Die auftretenden Personen des Stücks *Terrarium* sind keine autonomen Subjekte des Handelns, sondern Exemplare einer verzweifelten »Virtuosität des Abwartens«,¹⁰ Insassen eines Lagers der Entfremdung, eines interstellaren Menschenzoo: »*Alles wartet, wobei die Insassen den Eindruck von Geistesgestörten und Schwachsinnigen vermitteln.*«¹¹

Das Motiv des Abwartens erzeugt nicht nur Spannung, sondern spiegelt die *conditio humana* mit Merkmalen des Überdrusses unter Bedingungen in Frage gestellter Hoffnung. Zum Medium der Komik und satirisch-melancholischen Grotteske in der Nachgeschichte wird dabei die Sprache der Abwartenden, die ihr Los reflektieren. Horstmanns zynische Dialoge und Dialogfetzen sind Relikte sinnverstehenden Sprechens, demontierte und ins Saloppe, ins zynisch Beiläufige abdriftende Sentenzen: »Ich habe noch nicht herausgefunden«, heißt es in *Ufo* aus der Sicht eines Außerirdischen, »ob dieser Planet ein Irrenhaus oder eine Mördergrube ist, aber ich gehe hier jedenfalls vor die Hunde, soviel ist sicher.«¹² Der misanthrope Humor durchzieht viele Szenen und drastische Passagen der Stücke *Wurm* (1982), *Terrarium* (1982), *Silo* (1987) und *Ufo* (1990).

In den folgenden Ausführungen sollen einige kennzeichnende Aspekte der Theaterwelt Ulrich Horstmanns im Kontext seines Werks beleuchtet werden: allgemein das Szenarium der Katastrophe und der Verheerung, insbesondere das Bild der Absenz des Menschen, also der leeren Bühne, im Grundsätzlichen die Skepsis gegenüber dem Humanismus in der Menschendarstellung, wobei das Spielarrangement des Menschenzooos besonders auffällig ist, ferner die Form und die Signifikanz der Verfremdung und schließlich die kritische epochale Perspektive mit Blick auf Zusammenhänge von Geschichtspessimismus und Theaterästhetik.

2. *Wie auf dem Mond*

»Eine bizarre Kraterlandschaft wie auf dem Mond oder Mars. Keine Spur pflanzlichen, tierischen oder gar menschlichen Lebens.«¹³

»Sturmwind erhebt sich, heller Glanz bricht aus; dann vergeht beides schnell [...]. Die Bühne bleibt leer. Morgendämmerung.«¹⁴ Richard

10 Ulrich Horstmann: *Infernodrom. Programm-Mitschnitte aus dreizehn Jahren*. Paderborn 1994, S. 91.

11 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 48 (Herv. im Original).

12 Horstmann: *Ufo* (Anm. 9), S. 177.

13 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 91 (Herv. im Original).

Wagners Regieanweisung verdeutlicht, dass die theatralische Gestaltungsform der leeren Bühne eine Vielfalt visueller, affektiver und kognitiver Wirkungen birgt. Wie die zu hörende Stille ist die zu betrachtende Leere kein undefinierbares Nichts, sondern Inszenierung, die zur Interpretation reizt:

»Der Weltenbrand als schwelender Müllberg [...]. Die Götter bleiben ihrer Dämmerung fern, einzig Brünnhilde ist zum Schluss noch auf der Bühne, ekstatisch tanzend zwischen den Trümmern, die sich langsam entfernen. Zu Wagners harfengetränktem Erlösungsschluss ist die Bühne wieder leer, bereit für eine neue Zivilisation. Hat sie bessere Chancen?«¹⁵

Was auch immer eine leere Bühne an Assoziationen freisetzen mag – als Ende oder als Anfang, als dramaturgisches Spannungsmittel oder als Ausdruck des Respekts vor der Unabbildbarkeit des Seins, als Ruhe vor dem Sturm großer Aktionen oder als Stilleben in finaler/postfinaler Erstarrung – es eignet ihr eine tiefe Affinität zu Nachdenklichkeit, Andacht und Reflexion. Dabei mag es geschehen, dass die sichtbare Offenheit die Gewohnheiten des Geschmacks enttäuscht oder in Mitleidenschaft zieht. Dies war gewiss intendiert, als Kurt Schwitters die Präsentation einer leeren Bühne als dadaistischen Einfall, als provozierendes Theaterereignis von unbestimmter, aber tiefgreifender Wirkung vorschlug. »Oder«, schrieb er 1924 über diese dramaturgische Alternative,

»man lasse die Bühne leer, ziehe den Vorhang auf und lasse das Publikum vor der leeren Bühne sitzen. Die Wirkung wird außerordentlich sein und Manchem [sic!] Anregung geben.«¹⁶

Die Anschauung der Leere ist nicht offenen Auges blind, sondern kann die aufgehobene Fülle als signifikant begreifen: Verneinung des Überflüssigen, höherführende Entgrenzung, Vergegenwärtigung des Möglichen in der Absenz. Diese Dialektik der Entrümpelung, des befreienden Blicks in die Offenheit ist auf Gestaltung, Kreativität hin gerichtet. So sagt Peter Brook: »Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine

14 Richard Wagner: *Siegfried*. London o.J. (Edition Eulenburg Nr. 909), S. 521f., 528 [II. Aufzug, 1. Szene]; Ders.: *Die Musikdramen*. Hamburg 1971, S. 697.

15 o.A.: *Das Prinzip Zerstörung*, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 23.10.2004 (<http://www.ksta.de/kultur/das-prinzip-zerstoerung,15189520,13989216.html>, [Stand: 13.06.2014]).

16 Kurt Schwitters: *Dada complet Nr. 2*, in: *Merz 7* (1924), Jan., S. 67.

nackte Bühne nennen.«¹⁷ Eine kontemplative Ästhetik der leeren Theaterbühne könnte sich durch Rainer Maria Rilke bestätigt fühlen:

»Hier. Ich bin davor.
Wenn auch die Lampen ausgehn, wenn mir auch
gesagt wird: Nichts
mehr –, wenn auch von der Bühne
das Leere herkommt mit dem grauen Luftzug [...]:
Ich bleibe dennoch. Es giebt immer Zuschau.«¹⁸

Die fortgesetzte Sinnerwartung nach beendeter Vorstellung würde freilich sistiert durch ein Bild radikaler Verheerung, das die genießerische Haltung des Zuschauers in Frage stellt – wie zum Beispiel in Becketts *Breath*, einem Stück ohne Akteure, dessen Bühne eine Müllhalde ist.¹⁹

Die Formidee der leeren Bühne als Schauplatz einer Welt ohne Menschen nutzt Horstmann explizit in *Silo*. Kurz und bündig formuliert er die Szenenbeschreibung für die Hälfte der achtzehn Szenen des Stücks: »Eine bizarre Kraterlandschaft wie auf dem Mond oder Mars. Keine Spur pflanzlichen, tierischen oder gar menschlichen Lebens.«²⁰ Der Autor kommentiert, dass es »von größter Bedeutung« sei, diese Szenen gegenüber den anderen, die in einem Raketensilo spielen, »als prinzipiell gleichwertig und gleichgewichtig« zu behandeln – »auch wenn hier menschliche Protagonisten fehlen«. Und er fügt hinzu:

»Eben deshalb müssen sie mit besonderer Sorgfalt und Geduld inszeniert werden, damit überhaupt etwas von der grandiosen Langmut des Elementaren den Zuschauer erreicht.«²¹

Die Szenen I, IV, VI, VIII, X, XII, XIV, XVI, XVIII sind Bühnenbilder ohne Protagonisten. Die einzelnen Variationen der »Krater«-Szenerie werden in den einleitenden Regieanweisungen knapp umschrieben. Zuerst erinnert die Bühnenpoesie der Menschenleere noch an romantische Seelenlandschaft:

17 Peter Brook: *Der leere Raum*. Hamburg 1969, S. 27.

18 Rainer Maria Rilke: *Die vierte Elegie*, in: Ders., *Werke in drei Bänden*. Erster Band. Frankfurt a.M. 1966, S. 454.

19 Vgl. Samuel Beckett: *Breath and other shorts*. London 1971.

20 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 91 (Herv. im Original, ebenso die folgenden Regieanweisungen aus *Silo*).

21 Ebd. (Offenbar durch ein Versehen wird hier die Szene XVI vom Autor nicht genannt, obwohl sie eine der »Krater«-Szenen ist.)

I.

»Es ist Nacht. Über der Einöde ein prachtvoller Sternenhimmel.
Sanfte elektronische Musik.«²²

Das anorganische Niemandsland – schön wie »des Schrecklichen Anfang«²³ – verführt zu genießender Betrachtung:

IV.

»Kraterlandschaft in der Morgendämmerung.
Die Vielfarbigkeit des Gesteins wird sichtbar.
Musik.«²⁴

Ein Zuviel des Schönen aber lässt es beinahe verderben:

VI.

»Die Kraterszenerie im grellen Sonnenlicht.
Die Kristalle glitzern; die Farben fast kitschig in ihrer Intensität.
Musik.«²⁵

Der redundanten Liturgie der wohlgefälligen Stille ist, damit sie sich einprägt, auch in der Regieanweisung die Wortkargheit wesentlich:

VIII.

»Abenddämmerung über den Kratern.
Musik.«²⁶

Wenn die Musik aussetzt, nimmt das Bedrohende zu. Man kann es sehen und hören:

X.

»Nacht über der Einöde.
Nach einiger Zeit taucht am Sternenhimmel ein neuer Lichtpunkt auf, der an Brillanz und Größe ständig zunimmt.
Keine Musik, sondern ein entferntes Grollen.«²⁷

Durch etwas Mechanisches, Technisches, das sich genähert hat, wird die kosmische Ruhe gestört:

XII.

»Morgendämmerung.

22 Ebd.
23 Rilke: *Die erste Elegie* (Anm. 18), S. 441.
24 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 97.
25 Ebd., S. 100.
26 Ebd., S. 102.
27 Ebd., S. 105.

*Die Szenerie ist hinter einem brodelnden Qualm- und Staubschleier verborgen.
Zischen wie von unter Druck entweichendem Wasserdampf und das unregelmäßige Knacken auskühlenden Metalls.«²⁸*

Dann kehrt die Geräuschlosigkeit wieder. Dafür muss es in der Menschenleere nicht Nacht sein:

XIV.
»Tag.
*Die gelandete Raumsonde im Sonnenlicht.
Der bei der Landung aufgewirbelte Staub hat sich gesetzt.
Pastorale Stille.«²⁹*

Dann fährt die Automatik voller Respekt vor der Dramaturgie jener Langmut der Verzögerung, aus welcher noch Spannung entsteht, hoch. Technologie reckt sich:

XVI.
»Abenddämmerung.
*Das rote Licht der untergehenden Sonne auf dem Gestein und den spiegelnden Metallflächen der Sonde. Immobilität und Stille.
Nach geraumer Zeit das Surren eines Elektroaggregats. Die Parabolantenne des Raumfahrzeugs schwenkt nach oben und richtet sich auf das einprogrammierte Ziel am Himmel aus.«³⁰*

Hiernach entfaltet die Handlung ohne Charaktere, die programmierte Suche nach Spuren gewesenen Lebens ihr absurdes Finale. Das Roboterprogramm läuft ab; die Erstarrung im Amorphen, das am Anfang war, ist das Ziel. Man sieht es. Die einsetzende Musik mag Erlösung in der Entropie bedeuten:

XVIII.
»Nacht.
*Die Sonde bewegungslos am bekannten Platz.
Später Surren und Klicken.
Ein Scheinwerfer auf dem Sondendach schaltet sich ein und beleuchtet ein paar Handbreit Boden.
Im Sondenrumpf öffnet eine Klappe. Ein hydraulischer Teleskop-Arm wird ausgefahren, an dessen Ende eine kleine Schaufel befestigt ist. Der Roboter beginnt, den Boden aufzukratzen, um eine Probe zu entnehmen, die schließlich zusammen mit dem Arm im Innern der Sonde verschwindet.*

28 Ebd., S. 109.

29 Ebd., S. 112.

30 Ebd., S. 116.

Während des Arbeitsvorgangs Einsetzen elektronischer Musik, die auch dann noch andauert, als die Operation abgeschlossen ist, der Scheinwerfer erlischt und alles wieder in Bewegungslosigkeit erstarnt.»³¹

Der Greifarm hat etwas Boden genommen. Aber am Ende des Stücks tritt kein begreifendes Subjekt mehr auf. Der Kratzer, die Probe, die Spur ergeben weder Erkenntnis noch Sinn. Keine Erinnerung wird hier greifen.

3. *Gegen uns selbst*

»Gegen uns selbst und unser verkommenes Einverstandensein.«³²

Literatur kann sich vom pragmatischen oder parteilichen Diskurs durch Verfremdung befreien. Zwar kommen Verfremdungsphänomene auch der diskursiven Erkenntnisvermittlung – dem *docere* – zunutze; aber die Dichtung, so Heinrich Lausberg, »sucht eine ihr gattungsmäßig entsprechende eigene spielerische [...] Verfremdung.«³³ Der Begriff der Verfremdung ist allerdings vieldeutig. Die romantische Sicht fasst zum Beispiel Novalis in dem Satz zusammen: »Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.«³⁴ Die russischen Formalisten verstanden die Verfremdung – die ›Ostranenie‹ – als Prinzip künstlerischer Autonomie. »Denn in der Kunst«, schreibt Viktor Šklowskij, »ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden.«³⁵ Bertolt Brecht sieht in der Verfremdung das Zusammenspiel von Nachahmung und Analyse, worin »die Demonstration gesellschaftlich praktische Bedeutung hat«,³⁶ ihn interessiert »der veränderliche und verändernde Mensch.«³⁷ Brechts ›Antipode‹ Samuel Beckett verfremdet durch sein gesamtes Werk, durch jeden Satz, jedes Detail die *conditio humana* – »strange pain, strange sin«³⁸ –, damit man ein Einsehen habe

31 Ebd., S. 119f.

32 Horstmann: *Infernodrom* (Anm. 10), S. 10.

33 Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München 1967, S. 40.

34 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel, Bd. 3. 2. Aufl. Stuttgart 1960ff., S. 685 (Herv. im Original).

35 Viktor Šklowskij: *Theorie der Prosa*. Frankfurt a.M. 1966, S. 14.

36 Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt a.M. 1957, S. 93.

37 Ebd., S. 20.

38 Samuel Beckett: *Molly, Malone Dies, The Unnamable*. London 1959, S. 418.

ins ewige Leid. Horstmann verweist auf die archaische Qualität extremer Menschenbild-Verfremdungen. Was die apokalyptische Anstößigkeit betrifft, so sei »dieser Impuls [...] in der Kunst uralte, das habe ich doch nicht entdeckt.«³⁹ Die konsequent anthropofugale Sicht kann man als denkperspektivische Verfremdung fassen, als Wagnis einer formalistischen Überspannung selbst- und gattungsbezogener Negation, als artistisches Experiment im Denktheater: »Wie weit kann ich eigentlich im Kopf mich von meinesgleichen entfernen? Also, wie unverwandt kann ich mir zugucken?«⁴⁰

Diese methodisch und kunstprogrammatisch gemeinte Fragestellung kann eine Rückfrage hervorrufen: Ist das »Absehen vom Menschen«⁴¹ vielleicht ein besonderes, ein unerschrockenes Hinsehen? Ist die Verfremdung durch die »anthropofugale Perspektivik«⁴² dann also doch eine Annäherung an den Menschen, ein dialektisch raffiniertes Nahe-Bringen? Das Wort »unverwandt«, üblicherweise im Sinne von »anhaltend«, »hingewandt«, »ohne sich abzuwenden« gebraucht, bedeutet im obigen Zitat aus einem Interview mit Horstmann auch »nicht zur Verwandtschaft, d.h. zur Gattung, zur Menschengattung gehörig«. Die Menschenflucht ist zwar, trotz der Verfremdung der Perspektive, selbst noch menschenbezogen, aber der Bezug ist ein negativer, sich entfernender.⁴³

Horstmann hebt diese Sicht mehrmals hervor; sie kennzeichnet seine Ästhetik und sein Theater in sehr wesentlichem Maße. Man wird zu sagen haben, dass der »unverwandte Blick« Horstmanns eigenen Begriff der Verfremdung darstellt. Es ist »dieser von allem Berechnenden freie, ungebundene Blick«, der im Kopf die »tröstliche Abwesenheit des Untiers« ermöglicht.⁴⁴ Horstmann spricht davon, dass unser Kopf »den unverwandten Blick einüben«⁴⁵ kann, »daß der Literat seine soziale Umwelt

39 *Humanism sucks. Ulrich Horstmann im Gespräch mit Fritz Ostermayer.* Interview aus der Reihe »Im Sumpf« für den österreichischen Radiosender FM4. Januar 1999. Transkript von René Kaiser http://www.untier.de/lesen_ungereimtes_humanismsucks.php, (Stand: 06.06.2014).

40 Ebd.

41 Ulrich Horstmann: *Über die atomare Teleologie und die Geschichte – oder: Ein Bericht für eine Akademie*, in: *Kürbiskern* 1 (1980), S. 39 (Herv. im Original).

42 Ebd.

43 Vgl. Horstmann: *Der unverwandte Blick* (Anm. 7).

44 Ebd.

45 Ebd.

oder die gesamte Gattung in den unverwandten, ohnmenschlichen Blick nimmt«, nicht minder sich selbst, weil »das anthropofugale Distanzgebot [...] seinen Advokaten notwendig einholt«, wobei konzediert wird, dass »diese Folgerichtigkeit in Selbstdistanz und Werterosion« mündet.⁴⁶ Es handelt sich um den Blick eines »Eskapismus«,⁴⁷ der keine Selbststretzung bezweckt, sondern eine transpersonale Utopie des »Entronnenseins«⁴⁸ antizipiert.

Der »ungebundene Blick« der Unverwandtheit kann Befreiung durch kosmische Öffnung verheißen. Das »unverwandte«, unerschrockene Hinsehen kann aber auch Beklemmung und Entsetzen bewirken: Abkehr vom Menschlichen aus Bestürzung. Horstmann erinnert unter anderem daran, dass »zum Beispiel Shakespeare schon im ›Timon von Athen‹ oder im ›Titus Andronicus‹ die menschenabgewandte Seite der Literatur gezeigt und die anthropofugale Imagination »durchexerziert« habe.⁴⁹

In den Wahrnehmungen der Katastrophe in Horstmanns Theater ist der ›Menschenbegriff‹ des ›Untiers‹ für die Gestaltung der theatralischen Rollen konstitutiv. Mit diesem Begriff ist nicht gemeint, dass der Mensch kein Tier sei, sondern dass im Menschen vielmehr ein bestialisches Monstrum steckt und dass es die besondere ›Bestialität‹ des Menschen ist, die ihn vom Tier unterscheidet. Dies kann als Prämisse der anti-humanistischen Theatralik mit ihren oft ›charakterlosen Charakteren‹ gelten. Die Bühnen-›Untiere‹ Horstmanns präsentieren sich als ›sub-animalische‹, ›bestialische‹ Unwesen, Verkörperungen des Misslichen,

46 Ulrich Horstmann: *Jeffers-Meditationen oder Die Poesie der Abwendungskunst*. Heidelberg 1998, S. 127.

47 Horstmann: *Der unverwandte Blick* (Anm. 7).

48 Ebd.: »Mit diesem Blick sieht sich Sinwel um. [...] Die tröstliche Abwesenheit des Untiers, der Dornenkrone der Schöpfung, liegt über fast allen Arbeiten Egbert von der Mehrs, Anna Reckers und Wolfgang Sinwels, und zwar selbst da, wo noch Menschen dargestellt werden. Der Eskapismus dieser Maler zeugt von der Gnade des Entronnenseins.«

49 *Humanism sucks* (Anm. 49). – Vgl. Ulrich Horstmann: *Kritik der Wahrnehmung. William Shakespeares »Timon of Athens«*, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 4 (1979) H. 1, S. 53-60. Horstmann liest Shakespeares *Timon* als Schaustück einer Ästhetik, deren intentionaler Dimension, nämlich der Apologie des Negativen, moderne Brisanz zukommt. Zumal in Timons Ende, das als »Endpunkt eines universalen Verschwindens und Verschwindenmachens« (ebd., S. 58) gedeutet wird, zeige Shakespeare eine Affirmation der Auslöschung.

das der Mensch ist. Zugleich sieht Horstmann das Spiegelbild des ›bestialischen Menschen‹ im ›bestialischen Tier‹:

»Beim weißen Hai frißt der am weitesten entwickelte Embryo schon in der Gebärmutter seine Geschwister und wird schließlich als eineinhalb Meter langer fertiger Raubfisch geboren. Die Wissenschaft nennt dieses Fitness-Training ›intra-uterinen Kannibalismus‹, aber in ihrer bekannten Objektivität sollte sie lieber ›welthaltige Kinderstube‹ dazu sagen.«⁵⁰

Der ›unverwandte Blick‹ meint auch das verlorene Vertrauen ins Kreatürliche, was sich zum Beispiel im folgenden Aphorismus über das unzumutbare Einverständnis mit dem Entsetzlichen und der Bestialität widerspiegelt:

»Diese tiefe Empörung eines Kindes beim Anblick des Raubtiers, das seine Beute reißt und – womöglich bei lebendigem und zuckendem Leibe – zu verschlingen beginnt. Wir aber machen uns von höherer Warte zum Fürsprecher der Natur und liefern unser ›So ist das nun einmal in der Welt!‹ oder ›Fressen und Gefressenwerden, das ist nicht zu ändern!‹ ab. Und das Menschenjunge versteht nicht – weder den bestialischen Stoffwechsel, dessen Zeuge es ist, noch unsere nicht minder bestialische Gleichgültigkeit –, und es starrt und kämpft mit den Tränen. Und erst jetzt, plötzlich, steigt für einen Augenblick auch in uns die uralte Wut auf gegen das Teufelswerk der Schöpfung, gegen uns selbst und unser verkommenes Einverständnis, dreht uns die Revolte den Magen um, könnten wir im Affekt einen Planeten kurz und klein schlagen, auf dem die fassungslosen Kinder bis in alle Ewigkeit recht behalten werden.«⁵¹

Die hier geschilderte Fassungslosigkeit, aus der verschärft die Weltverneinung eines Schopenhauer spricht, variiert Horstmann in etlichen Szenen seiner Endspiele. Es geht darin um die letzten Dinge, um die »uralte Wut« gegen Menschen-Irrsinn und tierische Qual, um fortwährendes Versagen und einen verzweifelten Protest »gegen uns selbst«. Erschütternd wirkt die Frage nach der Barmherzigkeit, empörend der Tritt gegen sie:

»BEERBAUM (*nach einer Weile*): Was tun wir eigentlich noch hier? Wozu die Quälerei? [...] Wir sind die Letzten, die Letzten, die ausgehalten haben; aber jetzt geht es nicht mehr weiter. Und ich verlange, dass Barmherzigkeit geübt wird nach allem, was ...

LEIBNIZ: Jetzt reicht's aber! Barmherzigkeit, Barmherzigkeit. Sind die denn barmherzig gewesen, die hier alles in Schutt und Asche gelegt ha-

50 Horstmann: *Infernodrom* (Anm. 10), S. 78.

51 Ebd., S. 10f.

ben? Kannst du den Staub streicheln, der einmal die Haut deiner Frau war oder ihr Haar? Und was ist mit unseren Kindern, Beerbaum? Haben diese Bestien auch nur einen Knochen übriggelassen, den wir mit Anstand begraben könnten? Nein, nichts, nichts davon! Barmherzigkeit, großer Gott!«⁵²

Manchmal wird im Zoo der letzten Menschen die Sinnfrage unter besonderer Berücksichtigung auffälliger Gattungseigenschaften diskutiert. Dann geht es dort zu wie im Einführungskurs zur praktischen Überlebensphilosophie:⁵³

»STEINTAL: [...] Es geht um das Fortleben der Gattung, nicht um die überflüssige Vermehrung von ein paar Eingekerkerten [...].

ROSCHIM: Augenblick. Das ist alles ganz schön und gut. Aber was nützt uns das, wenn wir eine neue Generation in die Welt setzen, die diesen Käfig bevölkert und die wieder Kinder zeugt und, wenn sie besonders fleißig war, vielleicht noch andere Zoos mit Menschen versorgt. [...]

PINSEL: Paß auf. Daß unsere ... also »Gastgeber«, sagen wir mal, intelligent sind, steht doch wohl außer Frage, oder?

GRILL: Meinetwegen.

PINSEL: Also werden sie intelligentes Leben auf die Dauer auch als solches erkennen, also werden sie einsehen, daß wir ihresgleichen sind, also werden sie uns über kurz oder lang als gleichwertige und gleichberechtigte Lebensform anerkennen und uns freilassen, damit wir in Frieden koexistieren können.

GRILL: Und warum seid ihr dann nicht schon längst raus hier? [...]

STEINTAL: Weil wir uns in der Vergangenheit alles andere als intelligent verhalten haben, nämlich wie eine Affenhorde, die sich gegenseitig behackt und zerfleischt.

GRILL (*spöttisch*): Aber das wird jetzt anders.«⁵⁴

Wird es anders? Die »Untiere« spekulieren, decken anthropologische Defizitsmerkmale wie Spielkarten auf, spotten ihrer Schwächen, tragen

52 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 107f.

53 Das Stück *Terrarium* wurde im Juni 1998 am Gymnasium der Stadt Warstein unter der Spielleitung von Egon Uennigmann mit Schülern aufgeführt. (Vgl. hierzu Wolfgang Schröder in der dort lieferbaren Schulzeitschrift *Neun* Nr. 1, Feb. 1999, S. 4f.) Bei der Schüleraufführung fiel ein »typisch« primanerhafter Ton in Horstmans Dialogen auf.

54 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 77.

die Ketten befleckter Selbstbefangenheit. Nachdem der erwähnte Steintal einen ›positiven‹, ›schöpferischen‹ Ausgang durch den geschlechtsgetriebenen Ruf: »Wir dezimieren uns nicht mehr; wir vermehren uns«⁵⁵ postuliert und mit Partnerin Grill in Angriff genommen hat, ereignet sich der Schluss mit den letzten Worten eines ›durchgetickten‹ Tickmann, der Karikatur des Naturwissenschaftlers und Technikers, der die finale, global destruktive Tathandlung beschreibt, beziehungsweise schwärmerisch halluziniert:

»Ich hab's. Ich hab's. Meine Fresse! [...] Wir haben Luft, und wir haben Wasser. Wasser ist die Lösung. [...] Wißt ihr, was das heißt, Wasserstoff, Hydrogenium? Jawohl. Die Bombe. Wir bauen die Bombe. [...] Ans Werk, wir haben die Wasserstoffbombe. [...] Wir lassen die Sonne aufgehen auf diesem drittklassigen Planeten. [...] So seht doch, wie es glüht und brennt – die Morgenröte, die Morgenröte der Menschheit.«⁵⁶

Das Ende nach dem Ende, als simpler bombentechnischer Einfall hergeleitet und als sinnerfüllter, verallgemeinerbarer Zweck gedeutet, wird – wie die Komplementärmaßnahme der Kopulation – ohne Charakterbewährung gespielt, »nicht aber ohne Handlung«.

Durchgängig auffallend sind in Horstmanns Theater der dezidiert schwarzgallige, melancholische Blick auf die Geschichte der Menschheit, eine anspielungsreiche Sprache, eine ebenso oft akademische wie antiakademische Diktion und nicht zuletzt ein Ton der intelligenten ›Respektlosigkeit«⁵⁷ vor ›humanistischer‹ Überlieferung. Offenbar ist der Mensch nicht nur dasjenige Wesen, das über die Fähigkeit verfügt, sein eigenes Sein zu reflektieren, sondern auch derjenige, dem es gegeben ist, Schockierendes über seinesgleichen ›unverwandt‹ festzuhalten:

»Der Verkehr mit der eigenen Art bleibt anstrengend und ohne Gewinn. Deshalb ist es hilfreich und der humanistischen Etikette förderlich, sich während des üblichen Gezänks von Zeit zu Zeit vor Augen zu halten, daß man es mit letzten Menschen zu tun hat, mit Todgeweihten, mit dem Kanonenfutter eines planetarischen Ausrottungskrieges. Die Vorstellung, mit jener Tiergattung tagtäglich Umgang zu pflegen, für deren exotische Restexemplare ein galaktischer Zoo in wenigen Jahren Unsummen bieten müßte, stimmt dabei sogleich milde und verleiht selbst banalsten Konflik-

55 Ebd., S. 87.

56 Ebd., S. 88.

57 Vgl. Ulrich Horstmann: *Bastelei und respektloses Interesse. Für einen unpräzisen Literaturunterricht*, in: *Diskussion Deutsch* 45 (1979), S. 68-73.

ten für Augenblicke den Glanz eines unerhörten und abenteuerlichen Privilegs.«⁵⁸

Das humane Typenarsenal ist bei der konsequent dargebotenen Sichtweise der Distanz zum Menschen, also im Blick »gegen uns selbst« wenig schmeichelhaft. Das »Untier« wird in den Theaterstücken mit unterschiedlichen Namen belegt. Es heißt »Höllenhund«,⁵⁹ »Teufelsbraten«⁶⁰ oder »Atomschwein«.⁶¹ In einem Aphorismus muss der Mensch als Vertreter seiner Gattung sich sagen lassen, er sei »der altböse Feind«,⁶² »dieser Schandfleck der Schöpfung, die planetarische Mißgeburt, der Hirnhund und Stelzenläufer, dieser Hantierer, Lippendiener, der Auschwitz-Primat«.⁶³ Die Gattung hinterlasse zwar – infolge der Inflation von Pseudo-Humanisten – den Eindruck, sie sei »ein Panoptikum der Menschlichkeit geworden«,⁶⁴ aber das ist zynisch zu verstehen und ein Hohn, »als begännen die Menschenjungen nicht schon im Sandkasten mit dem Wüten, Schleifen und Marodieren«.⁶⁵ So muss von menschlichen »Bestien«⁶⁶ geredet werden.⁶⁷ Personen in den Stücken werden als »widerliche Charaktere«⁶⁸ oder »diese hirnerbrannten Trottel«⁶⁹ beschimpft. Ein Elendsbild der Kreatur im Atomzeitalter ist die »wandelnde Strahlungsquelle«.⁷⁰ Zu den ebenso erbärmlichen wie unfreiwillig komischen Sorten

58 Horstmann: *Infernodrom* (Anm. 10), S. 18f.

59 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 108.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 70.

62 Ulrich Horstmann: *Hirschlag. Aphorismen, Abtestate, Berserkasmen*. Göttingen 1984, S. 32.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 52.

65 Ebd., S. 14.

66 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 108.

67 Der Übersetzer Horstmann hat unter anderem den *Seewolf* von Jack London aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen und dabei Eigenschaften des »Untiers« exponiert (Jack London: *Der Seewolf. Roman*. Vollständige Ausgabe. Hg. mit einem Nachwort vers. und unter Mitarbeit von Georg Heinemann und Josef Pesch aus dem Amerikanischen übertr. von Ulrich Horstmann. München 1990, Düsseldorf 2001). Im Nachwort zu dem Roman stellt Horstmann die »Selbstüberhebung Wolf Larsens« heraus, die »auf ganz und gar unheimliche, auf diabolische Weise gelingt.« (Nachwort *Seewolf*, S. 365.)

68 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 65.

69 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 99.

70 Ebd., S. 111.

gehören in Horstmanns Gedankensplittern der »Patridiot«, ⁷¹ ein »Charmeverteter«, ⁷² einer, der »proliglott« ⁷³ war, und nicht zuletzt »ein neuer zukunftsweisender Menschentyp: das Jovialschwein«. ⁷⁴

Bei solchen »Deklassierungen« handelt es sich, folgt man einem Kommentar des Autors, auch um eine epochal – und »strukturell« – zu beobachtende Neigung,

»als ob wir seit längerem der Selbstorganisation einer Imagination beiwohnten, die sich fieberhaft bemüht, den Menschen kleinzuphantasieren, zu verjämmerlichen, ihn auszutreiben und wegzudenken.« ⁷⁵

Nur in der Parodie kann das humane Selbstwertgefühl offenbar noch hervorgehoben werden. In *Terrarium* trägt Tickmann einen Text vor, durch den die Insassen des Menschengeheges der Zoodirektion ihren – vergeblichen – Protest gegen die Anwendung von »Maßnahmen der Tierhaltung« ⁷⁶ artikulieren könnten. Dabei zeigt die militante Drohgebärde peinlich demaskierende Züge. Der Schauspieler rezitiert:

»TICKMANN: [...] Als intelligente Lebensform protestieren wir in aller Schärfe gegen solche Diskriminierung unserer Gattung. Wir fordern Sie nachdrücklich auf, umgehend dafür Sorge zu tragen, daß wir [...] unserem Status gemäß als Geistwesen betrachtet und behandelt [...] werden [...]. Ich warne Sie in aller Form vor unserer Wehrhaftigkeit und der Vernichtungskraft unserer Technologien, von denen sich ein Außenstehender kein Bild machen kann. [...] So ungefähr.« ⁷⁷

Tickmann richtet rhetorisch ein verheerendes Potential – Barbarei und Irrsinn – gegen die herrschende Dehumanisierung. Die Gebärde des Drohens mit technologischer »Vernichtungskraft« offenbart in ihrer Paradoxie zugleich eine poetologische Seite: die Verneinungspotenz der Imagination. Der Widerspruch zwischen der Unmenschlichkeit in der »Menschenhaltung« und der dagegen gerichteten Zerstörungswut ⁷⁸ und

71 Horstmann: *Infernodrom* (Anm. 10), S. 35.

72 Ebd., S. 47.

73 Ebd., S. 67.

74 Ebd., S. 54.

75 Ulrich Horstmann: *Über die Kunst, zur Hölle zu fahren*, in: Ders.: *Beschwörung* (Anm. 1), S. 306.

76 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 58.

77 Ebd.

78 Horstmann schwebt in einem Aphorismus beispielsweise »ein Wüstling des Untergangs« vor (*Infernodrom* [Anm. 10], S. 74).

Unmenschlichkeit zertrümmernder Gewalt scheint sich für den Zuschauer nur im »unverwandten Blick« auf die Absenz des Menschen aufzulösen. Dadurch wird erneut die Menschenleere als apokalyptischer Hintergrund des Menschenzoos in Horstmanns Theater wahrnehmbar.

4. Zoologische Kostbarkeiten

»Aber wir sind Menschen [...] und keine Schimpansen, und wir sind zoologische Kostbarkeiten, wenn wir wirklich die letzten sind.«⁷⁹

Das Personal von *Würm*, *Terrarium* und *Ufo* ist für mitgliederstarke Ensembles geeignet.⁸⁰ Das Personenverzeichnis für *Terrarium* nennt beispielsweise zwölf Namen: Steintal, Alpha, Prokonsul, Tickmann, Pinsel, Gottogott, Roschim, Mamma, Nummer, Emma, Grill, Gamma – wobei der erste Name, Steintal, der Doppelgängerfigur gehört, die das gesamte Werk Ulrich Horstmanns in unterschiedlichen dramaturgischen und poetologischen Funktionen durchzieht. Es sind »sprechende Namen« für Horstmannsche »Untiere« – affenartig in einem Käfig gefangen gehalten, seit Jahren von der Außenwelt isoliert. Zwar haben sie durch irgendeine Rangordnung ihr Überleben scheinbar gesichert, aber keiner der Insassen weiß, wo, wann und warum das *Terrarium*, der Menschenkäfig oder Menschenzoo, existiert, und wie sie in ihn gelangt sind. Die Protagonisten haben das Gefühl, von unsichtbaren Augen hinter verspiegelten Scheiben beobachtet zu werden.

Der Untertitel *Einführung in die Menschenhaltung* ist mehrdeutig: Menschen werden wie Tiere gehalten, Menschen zeigen ihre Haltung, ihr Verhalten, das heißt ihr typisch menschliches Benehmen, und sie bewahren Haltung, wobei sich alles auf die Interpretation reimt, dass sie die letzten Exemplare der menschlichen Gattung nach der globalen Katastrophe sind – die letzten »charakterlosen Charaktere«, die letzten »typischen Untypen«, die letzten Kinder des vermutlich verlorenen Planeten, über den man nicht weiß, ob er »ein Irrenhaus oder eine Mördergrube« ist oder

79 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 87.

80 Zur praktischen Seite dieses Phänomens im Jugendtheater, für welches Horstmanns Theatertexte geeignet sind, vgl. Wolfgang Schröder: *Spiele mit Untieren. Charaktere und Handlung angesichts der Menschenleere am Beispiel der Stücke Ulrich Horstmanns. Eine Anregung für das Schultheater*, in: *Spiel und Theater. Die Zeitschrift für Theater von und mit Jugendlichen* 52 (2000) H. 166, S. 14-16.

gewesen ist. Der anthropologische Verdacht, dass der Mensch eine monströse Bestie sei, schafft sich auf den Brettern der symbolischen Interaktion anschauliche Bestätigung in Szenen der Barbarei, zum Beispiel in dieser:

»Nummer versucht vergeblich, auf die Beine zu kommen.

PROKONSUL (*sich neben ihr aufbauend*): Hoch, los, du Biest! [...] Nummer kauert auf Händen und Knien, ist aber zu kraflos, um sich ganz aufzurichten.

PROKONSUL: Wie ein Tier, ekelhaft! Wir sind Zweibeiner. Der Mensch geht auf zwei Beinen, den Blick zu den Sternen. Also los, rei dich zusammen. ... Nummer will Mensch werden ... eins, zwei, drei! Nummer verharrt in ihrer Stellung, der Kopf baumelt.«⁸¹

Die Szene endet in einer Situation vor der »Luke« vom Menschenkfig zum Freigelände, wo »sich ein Pulk drngelnder und schubsender Menschen bildet.«⁸² Nummer ist immer noch schwach, so dass Pinsel, der Maler, der keine Bilder mehr malt, »sie von der anderen Seite an den Armen durch die Öffnung ziehen muß.«⁸³ Die mitmenschlichen Motive sind entstellt, die subjektive Kontrolle scheint verloren, Sozialverhalten und Rollenverhalten verkrampten sich im Durcheinander, die Demaskierung des Menschen entfesselt Irrsinn.

Die letzten Untiere und Protagonisten der postfinalen Lage spielen und spiegeln sich Menschliches und Bestialisches vor – durch Sentezen, Gesten, Situationen. Zum Zeitvertreib spielen sie auch Theater, ein ›Stück im Stück‹. Man gibt ein ›Anspiel‹ über einen Hund. »Er ist tot, gestorben, verreckt.«⁸⁴ Eine Spielerin spricht im Monolog einen höhnischen Nachruf; eine andere verkörpert den Hund. Das Tier, dem anthropogene Geschichte widerfahren ist, hatte charakterliche Stärken und Schwächen:

»GAMMA: [...] Der hat genau gewußt, daß es ihn erwischt hatte, und was ihm bevorstand – das Fieber, die Geschwüre, der Eiter und alles. Mußte den ganzen Schlamassel schließlich oft genug mit ansehen in den letzten Jahren, genau wie unsereiner. [...] Wird sich dann wohl irgendwo die volle Dosis eingefangen haben, der Idiot, beim Rumstbern in den Ruinen

81 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 60, (Herv. im Original).

82 Ebd., S. 61, (Herv. im Original).

83 Ebd., (Herv. im Original).

84 Ebd., S. 79.

oder was. War ja nicht mehr zu halten in den letzten Wochen. Weiß der Teufel, was in ihn gefahren war.«⁸⁵

Während das Tier offensichtlich seinem ›allzumenschlichen Wesen‹ zum Opfer gefallen ist, verhalten die Menschen sich ›wie Tiere‹. Die Unverwandtschaft verstärkt die Distanz in der Nähe. Durch den Tiervergleich kommt die verkehrte Welt in den Blick: »Bei Zoobesuchen gelangen die wahren Liebhaber des Exotischen nicht über das Selbstbedienungsrestaurant gleich hinter dem Eingang hinaus.«⁸⁶ Die Wende des Blicks vom Tier zum Untier bringt zum Beispiel das Gedicht mit dem Titel *Zoo* zum Ausdruck:

»Derselbe Beton
Blicke wie an Bushaltestellen
dieselben Pendler
dieselben gekachelten Bedürfnisanstalten
samt Graffiti
Achtung Löwe spritzt durchs Gitter
dasselbe Gitter
in der Drehtür am Ausgang
zum Primatenfreigelände«⁸⁷

Die einander spiegelnden Zonen – Tiergehege und »Primatenfreigelände« – lassen sich kaum unterscheiden. Was Realität und Bild, Bild und Abbild, Abbild und Urbild miteinander verbindet, ist »dasselbe Gitter«. Die Zwangsformen überdecken sich. An anderer Stelle schreibt Horstmann:

»Die einzige Möglichkeit, die Lebenserwartung wilder Tiere sprunghaft zu steigern, ist der Zoo. Im Gegensatz zu ihnen haben wir uns unsere Freigehege selbst gebaut und nennen sie Städte. Die Spiegelbildlichkeit der beiden künstlichen Habitate ist erschreckend. Selbstredend wollen wir das nicht wahrhaben.«⁸⁸

In der *Terrarium*-Szenerie gibt es die Stadt nur noch als verstrahlte Großruine. Horstmann arbeitet dabei mit ›heimatkundlichen‹ Anspielungen auf Münster und das Münsterland. Die paradigmatische Kreatur in der Nachgeschichtswelt ist der erwähnte Hund. Gamma monologisiert:

85 Ebd., S. 80.

86 Horstmann: *Hirnschlag* (Anm. 62), S. 9; Horstmann: *Infernodrom* (Anm. 10), S. 6.

87 Ulrich Horstmann: *Schwedentrunk. Gedichte*. Frankfurt a.M. 1989, S. 62.

88 Ulrich Horstmann: *Sisyphus im weißen Kittel*, in: *Der Spiegel*, Nr. 16 (1999) S. 182.

»Dabei hab ich ihm tausendmal gesagt, treib dich nicht rum in Nienberge; Nienberge ist heiß; und der Domplatz und Lamberti und überhaupt diese ganze verfluchte Innenstadt. Halt dich raus aus den Fallout-Feldern, ein Schäferhundfell ist kein Schutzanzug, hab ich gesagt.«⁸⁹

Der zoologische Blick macht deutlich, dass nichts besser wäre, wenn die Menschen natürliche Haie wären, und ein gewöhnlicher Fehlschluss würde sich etablieren, wenn man sagte, dass sie so sein sollen, weil sie gewöhnlich so sind. Die reine Ebenbildlichkeit ist beim Menschen anscheinend etwas, das er erfolgreich zu verfehlen geneigt ist. Weder angesichts seiner selbst und seinesgleichen noch im Vergleich mit dem Tier findet er ein gutes Porträt: »Tiere bringen es eben noch bis zur Bösigkeit. Das Boshafte stellt sich auf die Hinterbeine.«⁹⁰ Gamma spiegelt das Los der letzten Untiere in der Charakterisierung des toten Hundes wie folgt:

»GAMMA (*den Monolog fortsetzend*): [...] Sieben Tage hat er noch gemacht und adiós. ... Und mich läßt er hier sitzen auf diesem Schutthaufen, meldet sich ab, und ich soll zusehen, wie ich über den Winter komme. [...] Was glaubt der denn, weshalb wir zwanzig waren vor drei Jahren und dann ein Dutzend, dann vier, drei ...? Weil die nichts mehr gefunden haben ... ist doch alles geplündert [...] und der macht den Maulwurf ... und der läßt mich im Stich ... der Hund der ... läßt mich ... läßt mich hier verhungern und verrecken ... dieses Untier ... in dieser Trümmerwüste ... diesem Bombentrichter ... dieser Stadtgruft ... diesem Monsterland ...«⁹¹

Aus der gebrochenen Schilderung der Katastrophe holt der Wortwitz noch letzte Komik durch eine regionale Anspielung hervor. Auch das Wort »Untier« lässt im Kontext des Werks aufhorchen. Dann spielt Mitakteurin Grill »wölfische« Verzweiflung:

»Grill läßt die Hand sinken. Hebt den Kopf – mit nach wie vor geschlossenen Augen –, richtet ihn weiter und weiter auf, bis er schließlich in den Nacken kippt, und stößt dabei ein durchdringendes Wolfsgeheul aus.«⁹²

Und immer wieder philosophieren die kosmisch Entwurzelten über sich selbst, über die irritierenden Befindlichkeiten des »Untiers«. Steintal sagt: »Für galaktische Maßstäbe sind wir das, was die sibirischen Tiger und

89 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 80.

90 Ulrich Horstmann: *Hoffnungsträger. Späte Aphorismen und ein Entlassungspapier aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Münster 2006, S. 121.

91 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 81 (Herv. im Original).

92 Ebd. (Herv. im Original).

Pottwale für irdische waren: eine vom Aussterben bedrohte Tierart.«⁹³ Grill hält dagegen den Gattungsbegriff des Menschen aufrecht. Doch dessen ›Würde‹ bleibt durch die ›zoologische Sicht‹ ironisiert und verfremdet: »Aber wir sind Menschen [...] und keine Schimpansen, und wir sind zoologische Kostbarkeiten, wenn wir wirklich die letzten sind.«⁹⁴

5. Zerborstene Welt

»Wir reisen durch eine zerborstene Welt [...], und abends, wenn die Sonne untergeht, werden wir Rast machen in den Kraterfeldern und zurückdenken an die anderen, die zu fremden Monden fliegen.«⁹⁵

Wenn die Bühne eine arrangierte Innenwelt darstellt, dann liegt die Außenwelt ›hinter den Kulissen‹ und jenseits der Auftritte und Dialoge. Sie ist das Nicht-Arrangierte im Off und kommt durch visuelle Details oder verbale Anspielungen nur indirekt ›ins Bild‹: »Ein Weltkrieg ist kein Zuckerschlecken, Leibniz. Manche sind eben nicht sensibel genug für die bizarren Schönheiten der neuen Welt und entziehen sich der Reizüberflutung.«⁹⁶ Hier dämmert nicht nur der Weltuntergang, sondern auch die Parodie einer poetisierenden Wahrnehmung.

Adorno sagt im *Versuch, das Endspiel zu verstehen* mit Blick auf Becketts Dramaturgie der Katastrophe, deren poetische ›Abstraktheit‹ er gegen historisierende Darstellung verteidigt:

»Jenes vermeintliche Drama des Atomzeitalters wäre Hohn auf sich selbst, allein schon, weil seine Fabel das historische Grauen der Anonymität, indem sie es in Charaktere und Handlungen von Menschen hineinschiebt, tröstlich verfälscht und womöglich die Prominenten anstaunt, die darüber befinden, ob auf den Knopf gedrückt wird. Die Gewalt des Unsäglichem wird nachgeahmt von der Scheu, es zu erwähnen. [...] Es ist zum totalen Apriori geworden, so daß das zerbombte Bewußtsein keinen Ort mehr hat, von dem aus es darauf sich besinnen könnte.«⁹⁷

Hier sind ein paar vergleichende Aspekte von Interesse. Während Adorno gleichsam ein Bildnisverbot vor dem Grauen zu intendieren scheint, fasst

93 Ebd., S. 73.

94 Ebd., S. 87.

95 Horstmann: *Ufo* (Anm. 9), S. 116.

96 Ebd., S. 96.

97 Theodor W. Adorno: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: Ders.: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a.M. 1969, S. 194.

Horstmann die »zerborstene Welt«⁹⁸ in anschauliche Worte. Er sagt nicht bloß »nichts«, sondern »Weltkrieg«. Er lässt eine Person in *Terrarium* betonen: »ich rede vom Donnerwetter, vom großen Abwasch, vom letzten Krieg, Weltkrieg III.«⁹⁹ Entsprechend spezifiziert er die Zeit der Handlung von *Würm*: »Nachkrieg III.«¹⁰⁰ Er imaginiert ein Unleben »in den Kraterfeldern« und umschreibt die Katastrophe als Glückswende, die den Heimatplaneten – »ihr eigenes Zuhause« – »in einen Mond verwandelt«¹⁰¹ hat. Er führt auch vor, wie Menschen darüber befinden, ob der finale Handgriff – hier: das Drehen zweier Schlüssel durch zwei Beauftragte – geschehen soll und wie er zu erpresserischen Zwecken genutzt werden kann:

»BEERBAUM: Nur eins kommt dir abhanden, wenn du mich über den Haufen schießt: jemand, der den Zweitschlüssel dreht, der simultan durchschließt mit dir und ...

LEIBNIZ: Du bist ein kluger Junge, Beerbaum, ein scheißkluger Junge bist du.

BEERBAUM: Nicht wahr, Leibniz. [...] Die letzte Sperre, die allerletzte Sicherung vor dem Abschluß ist nicht zu überlisten. Nur wenn zwei Leute zur gleichen Zeit die passenden Schlüssel drehen ...

LEIBNIZ: Ja, ja, in Dreiteufels Namen ...«¹⁰²

Während Adorno aus Becketts Stück herausliest, dass »das zerbombte Bewußtsein keinen Ort mehr hat, von dem aus es darauf sich besinnen könnte«, erscheint das »Unsägliche« bei Horstmann als Nachgeschichte, die imaginiert und gespielt werden kann und von der aus sich Deutung und Anschauung ergeben. Dabei beschwören die Untiere in Anbetracht ihrer entwurzelten Situation nicht ohne Ernst die Science-Fiction-Variante des außenstehenden Beobachters und Kontrollgeists. Steintal ist sich sicher: »Der forschende Blick außerirdischer Intelligenz ruht auf uns.«¹⁰³ Gleichwohl bleibt es offen, ob die Supervision durch eine »extra-

98 Horstmann: *Ufo* (Anm. 9), S. 116.

99 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 71.

100 Ulrich Horstmann: *Würm. Ein Spektakel*, in: Ders.: *Beschwörung* (Anm. 1), S. 7 (Herv. im Original).

101 Horstmann: *Ufo* (Anm. 9), S. 116.

102 Ebd., S. 114.

103 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 85.

terrestrische Instanz« vernünftig und unterstützenswert sei. Außerdem irritiert die Frage, ob man sich den intergalaktischen Zoo nur einbildet:

»GRILL: [...] Wenn das ein Zoo wäre, würde man nicht zulassen, daß wir uns gegenseitig umbringen. Die Wärter würden einschreiten, uns zur Raison bringen. [...]

STEINTAL: [...] Ein Tierpfleger hat viele Aufgaben, und er hat mehrere Käfige zu versorgen. Da passiert so was eben. Außerdem ist es tierpsychologisch kurzsichtig, in das soziale Gefüge einer Horde einzugreifen.«¹⁰⁴

Horstmann erläutert im eigenen Endspiel-Aufsatz,¹⁰⁵ einer Beilage zur Frankfurter Buchmesse 1989, die nekrologische Perspektive als »Rückblick aus der Menschenleere und dem Land Nimmermehr«.¹⁰⁶ Dieser »Rückblick« erlaubt nicht nur ein Bild epochalen Schreckens, sondern stellt eine Bedingung der Möglichkeit zur Vorausschau bereit. Wie Caspar David Friedrich im Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) vom Gegenständlichen der Landschaft abstrahiert und das Sehen ins Weite und das Sehnen über den Horizont hinaus ›formal‹ sichtbar macht, so bedeutet die Rückschau aus der vollendeten Zukunft nicht nur einen unerschrockenen und ›gegenständlichen‹ Blick aufs »historische Grauen«, sondern ein »Gedankengemälde«,¹⁰⁷ Konstrukt einer transzendentalen, postfinalen Perspektivik.¹⁰⁸ Diese hat unter anderem auch Peter Sloterdijk umschrieben und eine »prophetische Epilogik« genannt, da sie »uns von einem Standort nach der Vernichtung nachruft, was dann über uns zu sagen wäre.«¹⁰⁹ Sloterdijk führt weiter aus:

»Dabei entstehen nicht nur vorweggenommene Nekrologe auf die Menschheit, sondern auch Totenreden in dem sehr merkwürdigen Sinn, daß die Redner sich selbst tot denken müssen, um den Standpunkt einzunehmen, auf dem sie die Wahrheit sagen werden. [...] Die Aufklärung vollendet sich in der Koinzidenz von Prognose und Nachruf, sie gipfelt in

104 Ebd., S. 87.

105 Ulrich Horstmann: *Endspiele. Todestrieb und apokalyptische Simulation*, in: Ders.: *Ansichten* (Anm. 4), S. 31-42.

106 Ebd., S. 41.

107 Ebd., S. 42.

108 Vgl. Wolfgang Schröder: *Verney oder das postfinale Befinden*, in: *Form* 420-422 (Dez. 1988), S. 57-59.

109 Peter Sloterdijk: *Nach der Geschichte*, in: Ders.: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. von Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 265.

einem absoluten Nekrolog, der jede mögliche Zukunft überholt und den Untergang als das letzte Wort des Wissens schon jetzt ausspricht.«¹¹⁰

Die Reflexion der geschichtlich-nachgeschichtlichen Katastrophe bestimmt auch die Selbstreflexion der literarischen Situation. Wie sich Werksbiographie und Lage der Historie wechselseitig spiegeln, kann beim ›späten‹ Horstmann beobachtet werden. Nach 2004 tritt er als »posthum«¹¹¹ schreibender Autor, als Literat der ›aufgegebenen‹ Literatur in Erscheinung. Das eine Zeitlang ›wahrgenommene‹ Schaffensende, das jedoch alsbald dementiert wird, erweist sich seinerseits als ein lebhaftes Indiz streuender Produktivität, zugleich ähnelt die Geste des Falllassens der Literatur der in den frühen nekrologischen Texten angewendeten und verteidigten anthropofugalen Denkfigur, die der Autor das »Absehen vom Menschen«¹¹² nennt. Der Künstler, der sich als »Ex-Künstler«¹¹³ bezeichnet, variiert – ›postfinal‹ – die Endzeit-Themen und annihalistischen Motive, so dass die Unverfügbarkeit der Kreativität auch als Vorschein der in den Arbeiten des Autors beständig thematisierten epochalen Apokalypse reflektiert werden kann. Wie die ›aufgegebene‹ Literatur in Beziehung zur »Nachgeschichte westlicher Kultur, einer Epoche des ›Epilogs‹«,¹¹⁴ ja zur Nachgeschichte überhaupt und ihrer maßlosen Offenheit zu setzen ist, so ähnelt das Posthistoire wiederum der Lage der Literatur nach ihrem Ende:

»Die Gattungsgeschichte ist beim letzten ›Und dann ...‹ angekommen. Aber das Erzählen geht weiter. Wenn nicht in unseren Köpfen, so doch in Myriaden von Naturgeschichten, die sich von Anbeginn ohne menschliche Zungenfertigkeiten auszuhecken und weiterzuspinnen wußten.«¹¹⁵

Dieser auf die Entwicklung der Natur angewendete ›erweiterte‹ Erzählbegriff, der mythologische Strukturen ebenso einschließt wie szenische Geschichten, ist poetologisch bedenkenswert. Wenn das Buch der Natur, da die Gattungsgeschichte zu Ende ist, sich auf unerfindliche Weise fort schreibt, dann würde die Literatur auf diesen Prozess dadurch vorausdeuten, dass sie sich selbst der Apokalypse überlässt. Horstmann kontert dem

110 Ebd., S. 266.

111 Ulrich Horstmann: *Rückfall. Roman*. Münster 2007, S. 176.

112 Horstmann: *Teleologie* (Anm. 41), S. 39 (Herv. im Original).

113 Horstmann: *Rückfall* (Anm. 111), S. 13.

114 Ulrich Horstmann: *Die Aufgabe der Literatur oder Wie Schriftsteller lernten, das Verstummen zu überleben*. Frankfurt a.M. 2009, S. 257.

115 Horstmann: *Infernodrom* (Anm. 10), S. 50.

Mythos vom Ende der Erzähler, indem er – über auktoriale Subjektivität hinaus – die Permanenz des transzendentalen »Es« des Erzählens postuliert; entsprechend wäre die Fortsetzung des »reinen« Mythos die perpetuierte »Handlung ohne Charaktere« auf leerer Theaterbühne, die die abgetretene Menschheit bedeutet. Die Menschenleere ist das Nachende, wo »die Operation abgeschlossen ist« und das Geschehen »in Bewegungslosigkeit erstarrt.«¹¹⁶

Aber zuvor reden die Menschen noch, und die Künstler schauen in Bildern voraus. Horstmanns Dramen der Achtzigerjahre reflektieren die Apokalypse, die ja sinnprüfende, ultimative Sprache ist, auch dadurch, dass sie das »Aus« des Künstlers, die Lage des »gewesenen« Künstlers thematisieren, der eine »andere«, eine »verneinte« Kunst macht. Mit Entschiedenheit spiegelt sich dies in der Figur des Pinsel genannten Malers in *Terrarium* wider. Voller Erregung bekräftigt er: »Ich male nicht mehr, Schluß und aus.«¹¹⁷ Sein Gegenbild ist Steintal, der wandelbare Doppelgänger des Autors Horstmann. Steintal ästhetisiert die geschichtsphilosophische Situation; er setzt auf die schöne Option des Weiterlebens im wahrnehmenden Geiste und empfiehlt mit Nachdruck das Hinterlassen von Spuren durch Werke der Kunst:

»Wir können doch nicht einfach verschwinden – ganz ohne Spuren, als wären wir nie dagewesen. [...] Wir sind übriggeblieben. Wir haben keine Bomben mehr. Wir können nichts mehr verseuchen und in die Luft jagen. Wir müssen uns auf andere Art in Erinnerung bringen.«¹¹⁸

Steintal denkt an »Bilder auf Beton«:¹¹⁹ »Die alten haben auf Fels Tausende von Jahren gehalten. Die neuen werden es genauso lange machen.«¹²⁰ Überlieferte Werke der Kunst stößt er von sich: »Weg damit. [...] Wir brauchen Platz. Platz für unsere eigenen Spuren ... für die Abdrücke der Nachgeschichte ... für unsere eigenen verfluchten Saurierstümpfe.«¹²¹

Horstmanns Sicht des epochalen Weltzerbruchs ist nicht historiografisch zu verstehen, sondern als Poetik der Unheilswahrnehmung, als Apologie

116 Horstmann: *Silo* (Anm. 6), S. 120 (Herv. im Original); vgl. Anm. 31.

117 Horstmann: *Terrarium* (Anm. 1), S. 82.

118 Horstmann: *Wurm* (Anm. 100), S. 18.

119 Ebd.

120 Ebd.

121 Ebd., S. 19.

einer heutigen Ästhetik des »unverwandten Blicks«. Die Szenerie der *Menschenhaltung*, das *Terrarium* stellt den Humanismus in Frage. Der postfinale Menschenzoo ist eine Metapher der ihrer Selbstabschaffung erlegenen Menschheit, deren letzte Exemplare noch eine Zeitlang die Endspiele der Gattungsexistenz durchproben. 1999 umreißt Peter Sloterdijk unter dem Titel *Regeln für den Menschenpark*¹²² ein vergleichbares Bild. Sloterdijks Menschenpark ist als Metapher des brisanten Gedankens zukünftiger »(Selbst-)Hütung« und »(Selbst-)Züchtung« des Menschen gemeint, worin – »mehr als Andeutendes ist auf diesem Feld weder möglich noch statthaft«¹²³ – sich eine epochale Frage artikuliere: »Was zähmt noch den Menschen, wenn der Humanismus als Schule der Menschenzähmung scheitert?«¹²⁴ Sloterdijk meint die Auslese und bringt die Wörtlichkeit dieses Begriffs ins Spiel. Horstmanns Menschenzoo ist ein Arrangement nachgeschichtlichen Restverhaltens derjenigen Wesen, die teilweise noch als endzeitliche »Gesellschaftsinsassen«,¹²⁵ mehr noch als Todeskandidaten des »Nachkriegs« erscheinen. Während Sloterdijk die Vision des Menschenparks aus dem erlesenden, selektierenden Prinzip des Humanismus ableitet, sieht Horstmann im Menschenzoo einen Raum anti-humanistischer Satire, die »das historische Grauen [...] in Charaktere und Handlungen von Menschen hineinschiebt«¹²⁶ und dadurch »spielbar« macht. Ein zusammenfassender Passus aus Sloterdijks Text liest sich wie eine Zuspitzung dessen, was Horstmann mehr als anderthalb Jahrzehnte zuvor theatralisch verfremdet und parodiert hat:

»Seit dem *Politikos* und seit der *Politeia* sind Reden in der Welt, die von der Menschengemeinschaft sprechen wie von einem zoologischen Park, der zugleich ein Themenpark ist; die Menschenhaltung in Parks oder Städten erscheint von jetzt an als eine zoo-politische Aufgabe. Was sich als Nachdenken über Politik präsentiert, ist in Wahrheit eine Grundlagenreflexion über Regeln für den Betrieb von Menschenparks. Wenn es eine Würde des Menschen gibt, die es verdient, in philosophischer Besinnung zur Sprache gebracht zu werden, dann vor allem deswegen, weil Menschen in den politischen Themenparks nicht nur gehalten werden, sondern sich selbst darin halten. Menschen sind selbsthegende, selbsthütende We-

122 Peter Sloterdijk: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt a.M. 1999.

123 Ebd., S. 41.

124 Ebd., S. 31f.

125 Begriff bei Botho Strauß: *Fragmente der Undeutlichkeit*. München 1989, S. 28.

126 Adorno: *Versuch* (Anm. 97), S. 194.

sen, die – wo auch immer sie leben – einen Parkraum um sich erzeugen.«¹²⁷

Sloterdijk interessiert das »Nachdenken über die Humanität jenseits der humanistischen Harmlosigkeit«,¹²⁸ wobei »die Domestikation des Menschen das große Ungedachte ist, vor dem der Humanismus von der Antike bis in die Gegenwart die Augen abwandte.«¹²⁹ Horstmann setzt dem Humanismus, dem er »Bevormundung«¹³⁰ unterstellt und dessen Demaskierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts evident sei,¹³¹ auch mittels seiner Theaterstücke eine *Philosophie der Menschenflucht* entgegen, die sich geschichtsphilosophisch konturiert und deutliche Züge einer Ästhetik der Katastrophenwahrnehmung und Katastrophenaneignung hat.¹³² Denn die Menschenflucht identifiziert sich mit dem Ende der Gat-

127 Sloterdijk: *Regeln* (Anm. 122), S. 48.

128 Ebd., S. 43.

129 Ebd.

130 Horstmann: *Der unverwandte Blick* (Anm. 7).

131 Vgl. WDR 5. *Das philosophische Radio*. Freitag, 17. Juli 2009: Jürgen Wiebicke im Gespräch mit Ulrich Horstmann.

132 Gemeinsames und Unterschiedliches in Sloterdijks und Horstmanns Weisen der Humanismus-Kritik wird weiterhin anschaulich, wenn man etwa wie folgt vergleicht. Sloterdijk sagt vom »Auslesen« ohne »Lesen«: »Gewiß war das Lesen eine menschenbildende Großmacht – und sie ist es, in bescheideneren Dimensionen, noch immer; das Auslesen jedoch [...] war stets als die Macht hinter der Macht im Spiel. Lektionen und Selektionen haben miteinander mehr zu tun, als irgendein Kulturhistoriker zu bedenken willens und fähig war.« (Sloterdijk: *Regeln* [Anm. 122], S. 43.) Bei Horstmann sagt Steintal an einer Stelle in *Wurm*: »Wir müssen uns bemerkbar machen. Dokumentieren, daß noch etwas da ist. Mit Zeichen, die widerstandsfähig sind, überleben, Zeugnis geben in alle Ewigkeit, daß noch jemand hier ist [...]. Keine Bücher ... natürlich nicht ... [...] keine Schrift, keine Wörter, keine Sprache! [...] Zeichen, die jeder versteht ... augenfällige Symbole, die einleuchten ohne den Umweg (*kappt den Kopf* [einer Holzplastik] *ab*) über das Gehirn.« (Horstmann: *Wurm* [Anm. 100], S. 11f.) In beiden Fällen hat die humanistische Bildung ihr belesenes Gesicht verloren. Sloterdijk fragt deshalb nach der weiteren »Selektion«, die nicht »lesen« wird. Horstmann spiegelt den Untergang der Schriftkultur wider und zeigt, dass auch die Nachgeschichte sprachlos geschrieben werden müsste. – Angesichts von Schwangerschaft und Geburt im Menschengarten des »Nachkriegs« macht zum Beispiel Grill folgende Anmerkung über eine gewisse anthropologische Konstante im Negativen: »Ich möchte [...] wissen, warum sich jetzt plötzlich da ein »Züchterfolg« einstellen soll, wo jahrelang nichts passiert ist.« (Horstmann: *Terrarium* [Anm. 1], S. 77.) Das Wort »Züchterfolg« ist hier als zynische ideologehistorische Anspielung zu verstehen.

tung, und beides sind Perspektiven, die sich in den Werken der Imagination spiegeln.

Die »zerborstene Welt« manifestiert sich im Zerbruch des humanen Vertrauens, das sich aus Horstmans Humanismuskritik ergibt, ferner im epochalen Bewusstsein vom Fortschrittsende, das sich in Horstmans Imaginationen der Nachgeschichte spiegelt, und schließlich in einer Infragestellung der Rolle des »weltschaffenden« Künstlers. Horstmann thematisiert die Chancen der Einbildungskraft einerseits illusionslos und bis zum Fallenlassen der Literatur; andererseits erscheint eben dieser unterminierende Ansatz nicht als Schwächung, sondern immer wieder als produktives Motiv. Die Humanismuskritik und die Szenarien der Verheerung, die nekrologische Imagination und das Vergegenwärtigen auktorialen »Burnouts« sind Stärken der Katastrophenwahrnehmung.

Kunst, auch Theater ist Gedankenspiel, das uns mit Offenbarungen kurzschließen kann und worin sich (mit einem Wort Friedrich Schlegels) die »ungeheuersten Revolutionen«¹³³ ereignen. Horstmans Werke sind Angebote der Skepsis. Die inwendige Bühne von sowohl zerberstender als auch synthetisierender Kraft ist der Kopf, nach Horstmann »ein unerhörter Apparat, eine Weltzertrümmerungsmaschine und zugleich ein Selbstüberholungsorgan und Welterneuerungssimulator.«¹³⁴ Und weiter: »Unser Kopf [...] kann sich [...] gedankenvoll selbst stillstellen, sich von allem zupackenden und vergewaltigenden Be-greifen dispensieren und den unverwandten Blick einüben.«¹³⁵ Wie im Kopftheater der Text eines besonderen Buchs, eines provozierenden Traktats nicht nur dadurch Veränderungen auslöst, dass Leser von einer vielleicht seltenen Sicht überrascht werden, sondern indem das Geschriebene das Denken selbst in die Kraftfelder innerer Umstrukturierung zwingt, so verändern herausfordernde Werke der Bühne – wie auch Installationen, Filme und andere Kunstformen – die Wahrnehmung nicht nur durch Auffälligkeiten von etwas Ungewohntem, sondern indem die Schaustücke den Haushalt der Wahrnehmungsweisen selbst aufwühlen und umwälzen. Diese tiefenstrukturelle Dramatik ist ein Ringen, welches Horstmann als »Abwehr-

133 Friedrich Schlegel: *Philosophische Lehrjahre*, Kritische Ausgabe, Bd. 18. Hg. von Ernst Behler. Paderborn 1963, S. 82f.

134 Horstmann: *Der unverwandte Blick* (Anm. 7).

135 Ebd.

zauber«¹³⁶ akzentuiert. Anknüpfend an die Poetik der Unheilswahrnehmung eines Robinson Jeffers sieht er in Bildern und Szenen des Grauens opferähnliche »Besänftigungsgaben«¹³⁷ an ein »namenloses kosmisches Übelwollen«¹³⁸ und an die »Ungeister in uns«.¹³⁹ Die apokalyptische Kunst »stopft [...] der dämonisch-wölfischen Untergangsgier den Rachen.«¹⁴⁰ Man könnte sagen: Das illusionistische ›Als-ob‹ wird zum metaphysischen ›An-Stelle-von‹,¹⁴¹ und die (mit Günther Anders so bezeichnete) »totale Abstraktion« der Menschenleere¹⁴² erscheint wie ein ›Ganzopfer‹ der schwachen Vorstellungskraft an die übermächtige Unvernunft, um diese damit mundtot zu machen. Die »zerborstene Welt« erweist sich als epochale Metapher. Die leere Bühne eröffnet den Blick in eine Art ›Weltinnenraum‹ vom Standpunkt der Nachgeschichte, und die letzten ›Untiere‹ im Nimmermehr sind als ›charakterlose Charakter‹ der Endzeit die Statthalter der letzten Chance zur Selbstreflexion: Sprechmasken der »fiktiven Erinnerung an das ultimative Grauen«.¹⁴³

Die szenischen Bilder der epochalen Katastrophe, des antizipierten post-finalen Befindens und des verlorenen Vertrauens in den Humanismus sind Inhalte einer Ästhetik des Annihilismus. Dabei entwirft der Stückeschreiber Horstmann, der Artist des *Großen Umsonst* nicht nur Szenarien der Desolation und eine Gedankenbühne illusionsloser Verneinung, sondern er baut auf der poetologischen Ebene der Katastrophenwahrneh-

136 Horstmann: *Kunst* (Anm. 75), S. 308.

137 Ebd.

138 Ebd.

139 Ebd., S. 311.

140 Ebd., S. 308.

141 Die gemeinte Abwehr lässt uns laut Horstmann »ästhetisch schutzgeimpft« (Horstmann: *Kunst* [Anm. 75], S. 311) dem Unheil entgegenstehen. Diese »ästhetische Schutzimpfung« unterscheidet sich von der Verwahrung vor übler Faszination durch »moralische Schutzimpfungen«. Deren »moralistische List« stellt – von der »ästhetischen Differenz« ermöglicht – eine Art hinterrücks wirkenden »Kunstvorbehalt« dar: »Deshalb hinkt Richard der Dritte zu Beginn des Shakespeare-Dramas an die Rampe und schaltet gekonnt unsere Zensurmechanismen aus, deshalb erfolgen moralische Schutzimpfungen, sobald wir das Monstrositätenkabinett der Weltgeschichte mit seinen Ausradierern und Massenmördern betreten, in dem der Besucherstrom trotzdem nicht abreißen will.« (Nachwort *Seewolf* [Anm. 67], S. 364.)

142 Horstmann: *Kunst* (Anm. 75), S. 310.

143 Ebd.

mung letztlich ein paradoxes Sinngerüst auf, das es ihm sogar erlaubt, eine ›Prodesse‹-Funktion der Endspiele anzunehmen. Er konstatiert, dass die Kunst des Weltzerbruchs es vermag, die reale Verheerung zu verhindern. Denn in den Machtkämpfen des Unheils kann die zuvorkommende Ästhetisierung – die »Abwendungskunst«¹⁴⁴ – unsichtbare Wirkung tun; sie kann der blindwütig nachsetzenden Realisierung der Katastrophe, die uns »im Griff« hat, das Imponiergehabe vergällen, indem sie ihm das Déjà-vu vorhält, und den untergangsgierigen Tathandlungsdrang »unpragmatisch« brechen. Mit Bezug auf andere apokalyptische Werke, darunter zahlreiche Kinofilme, sagt der Autor der Katastrophenspiele vom *Nachkrieg III*: »Die Kunst, der tatenlose, der wirklichkeitsflüchtige Einfallsreichtum der Gedankenspieler, hat die Welt gerettet.«¹⁴⁵ Theatralische Verfremdung, indem sie die Unheils- und Diskrepanzenwahrnehmung den suggestiven Irrsinnsszenarien abwirbt, die außerhalb des Kopfes ihre Anhänger in der Eskalationswelt haben, und sie durch den Mehrwert der Virtuosität abspenstig macht,¹⁴⁶ bezweckt nicht nur Aufklärung, sondern vollbringt Dämonenbann.

144 Vgl. den doppeldeutigen Untertitel in: Horstmann: *Jeffers-Meditationen oder Die Poesie der Abwendungskunst* (Anm. 46). »Abwendung« heißt ›Abkehr‹ und ›Verhütung‹, kann also die unheilsflüchtige Haltung, die der »unverwandte Blick« realisiert, und die unheilbannende Intention des »unverwandten« Hinschauens und seiner möglichen Wirkung bezeichnen.

145 Horstmann: *Kunst* (Anm. 75), S. 312.

146 Vgl. auch Horstmann: *Hoffnungsträger* (Anm. 90), S. 155f.