



## Verleihung des Max Frisch-Preises an Tankred Dorst

Sonntag, 15. November 1998, Schauspielhaus Zürich

### Laudatio von Günther Erken

Wir haben es gerade gehört:

Merlin, der dem König Artus das große Gesellschaftssymbol der Tafelrunde eingegeben hat, ist niedergeschmettert von der Vision der Menschheitskatastrophen. Er flüchtet sich in die Rolle eines Künstlers, den der ganze Horror nichts angeht. Desungeachtet nimmt er die Einladung einer literarischen Gesellschaft an, einen Vortrag über den *Schriftsteller und die Gesellschaft* zu halten. Da er sich eher als Verwandlungskünstler denn als Schriftsteller begreift und bewährt hat, beschließt er, dieser durch jenen zu sein und, nach gründlicher Vorbereitung, als Max Frisch aufzutreten. Er liest, wie Tankred Dorst es in der Festschrift für Max Frisch zum 70. Geburtstag formuliert, über *Die Verantwortung d. Schrift.s i. d. Ges.* und besteht sein Rollenspiel mit Bravour, paradoxerweise vor allem wegen einer mitten in der Rede plötzlich auftauchenden Anfechtung und Obsession, «Merlin zu sein (der Chaotische, Irrationale, Unseriöse, Unverantwortliche)». Eine dialektische Selbstüberlistung rettet ihn und «macht ihn jetzt vollends sicher: Merlin zu sein, denkt er, das kann sich nur einer wünschen, der es nicht *ist*, also bin ich wirklich Frisch geworden, die Verwandlung ist mir geglückt». Der Vortrag über – wie es wieder heißt – *den Schriftsteller und die Ges.* wird «ein sehr guter Vortrag». Note «Sehr gut», mehr sagt der Verfasser dieses *Entwurfs* darüber nicht.

Max Frisch muß sich sehr gewundert haben über diese Geburtstagsgabe, zumal der *Entwurf* offensichtlich als Modell oder Metapher literarischer Zusammenarbeit gedacht war, wie man einander beim Stückeschreiben «aushelfen» könnte. Ironisieren sich hier nicht alle Positionen gegenseitig? Ist Merlin nicht auch hier der Künstler, den die Gesellschaft nichts angeht, wenn es ihn mitten in der Rede über dessen Verantwortung anwandelt, der Unverantwortliche sein zu wollen? Ist nicht auch dieser *Gratulant* des Teufels, daß er das große politische Thema des Jubilars nur in der buchstäbl. schriftl. Verschleißform zur Sprache bringt? Und sticht nicht auch den Laudator der Hafer, der mit diesem anekdotischen Beginn seines sehr schlechten

2/8

Vortrags unterstellen könnte, die Jury habe mit dem Max-Frisch-Preis den falschen Autor bedacht?

Nicht nur das. Auch mit dem Leitbegriff der Preis-Zuerkennung, Schweizern selbstverständlicher als Deutschen, mit dem Wortgebrauch von «demokratisch» steht es in Tankred Dorsts Werk offenbar nicht zum besten. Für den *Eiszeit*-Greis, den uns der unvergeßliche Hans Dieter Zeidler hier noch einmal vor Auge und Ohr hatte stellen wollen, ist die «amerikanische Demokratie» ein Haßwort wie für sein Vorbild Hamsun; seine «antidemokratische Gesinnung» bleibt zwar ein Vorwurf gegen ihn, wird aber nicht in eine ideologische Front mit dem Faschismus eingereiht, sondern mit dem Anarchismus. Dem Zuschauer, der hier politische Korrektheit erwartet hat, gibt Dorst seine Irritation weiter. Auch im *Merlin* machen wir eine zwiespältige Erfahrung mit *Democracy*. In der Szene, die so überschrieben ist, redet der eigens dafür aufgebotene Mark Twain auf Artus ein, die Idee der Tafelrunde in einer Demokratie zu vollenden, die er irritierend platt darlegt. Niemand hört ihm zu, und Merlin hält sich später zugute, «diesen amerikanischen Herrn in der karierten Jacke» lächerlich gemacht zu haben. Und noch eine Fehlanzeige: In dem als Gegenstück zu Schiller konzipierten Drama *Karlos* zeigt Dorst einen Infanten ohne Posa, der auch dem vielberufenen Egmont-Projekt *Niederlande* nur ein Achselzucken abgewinnt: «Ein langweiliges, demokratisch-flaches Land». Ähnlich provoziert Heine in *Harrys Kopf* einen englischen Journalisten, der «unserer aufgeklärten europäischen Gesellschaft» das Wort redet, mit dem Satz: «Das Licht der Aufklärung beschert uns am Ende nur noch die egalitäre Langeweile.»

Das sind nicht die Diskantttöne eines Bocksgesangs, diese beiläufigen allergischen Äußerungen weisen aber auf eine tiefsitzende Skepsis hin. Tankred Dorst mißtraut den einfachen rationalen Lösungen gesellschaftlicher Probleme, den Hoffnungen der Vernunft und vor allem ihren vollmundigen Proklamationen. Insistent zeigt er die durchschlagende Wirkungslosigkeit des Großgedachten, das Scheitern der Utopien, die Unzulänglichkeit der bürgerlichen Lebenspläne und staatsbürgerlichen Programme und auch der alternativen Konzepte vom einfachen Leben. Und nicht minder mißtraut er der selbstgerechten Kunst, den Sicherheiten des dramaturgischen Metiers und nicht zuletzt der Sprache.

Dennoch hat er erstaunlich viele *politische Stücke* geschrieben und sich schon früh, wenn auch mit der Selbstironie der Scheu, einen «moralischen Autor» genannt. Den

Titel *Politische Stücke* erhielten 1987 nachträglich, im vierten Band der Werkausgabe, fünf dramatische Texte, die schon seit zehn Jahren als Korpus vorlagen: *Toller*, die *Szenen aus einer deutschen Revolution*, nämlich die Münchner Räterepublik 1919, die Dorst gewissermaßen wiederentdeckt und mit kritischer Sympathie aufbereitet hatte, bevor sie 1968 von der Studentenbewegung idolisiert wurde; *Sand*, das Drehbuch, das die scheinbar politischen Motive des Studenten hinterfragt, der 1819 den Schriftsteller und Staatsrat August von Kotzebue ermordete; die Revue über die Konflikte der Arbeitslosigkeit am Ende der Weimarer Republik *Kleiner Mann, was nun?* nach Faladas Roman; sodann *Eiszeit* und das gemeinsam mit dem Dramaturgen Horst Laube verfaßte Stück *Goncourt oder Die Abschaffung des Todes*, das darstellt, wie Literaten die Tage der Commune in Paris erfahren. Bemerkenswert, wie oft diese politischen Stoffe mit Dichtergestalten verknüpft sind!

Politisch ist auch das Konzept der *Deutschen Stücke* – der Titel sagt es. Die Lebensläufe und -fragmente, Familien- und Außenseiter-Geschichten, die sie erzählen, sind geprägt von der deutschen Geschichte eines halben Jahrhunderts und werden vor allem um dieser Prägung willen erzählt. Politik schlägt sich im Privaten nieder, und die Zeiten werden durch das Biographische ansichtig. Dorst ist viel zu interessiert an den vielen Aspekten solch wechselseitiger Spiegelung und an der Differenz der Epochen und medialen Darstellungsmöglichkeiten, um mit diesen Stücken und Filmen nur eine Saga oder Reihe in sechs Folgen fortschreiben zu wollen. Und er stellt der dualistischen Auffassung seiner Kritiker der 68er Jahre sein dialektisches Politikverständnis entgegen: Das Politische umfaßt nicht nur das Öffentliche und Kollektive, die Angelegenheiten der Polis, die Staatsaktionen und Revolutionen, es bestimmt sich erst vollgültig durch deren Wechselbeziehungen zum Privaten und Individuellen.

Die Linie dieser Werke führt schließlich über die Deutschland-Problematik hinaus und verzweigt sich dreifach, in *mythisch*-märchenhafte, historische und aktuelle Vorwürfe. Nach *Merlin* und *Parzival* thematisiert *Othoon*, ein längst so gut wie fertiggeschriebenes Stück, die Grundfragen der gesellschaftlichen Ordnung neu, ausgehend von der Calderónschen Fabel vom Prinzen Sigismund, die Dorst wie Hofmannsthal zur Übermalung gereizt hat. Mit dem ursprünglichen Titel *Das goldene Zeitalter* erinnerte dieses Projekt noch an die Herkunft aus dem spanischen siglo de oro, dessen Weltbild Dorst freilich nicht als Vorgabe brauchen konnte. Er setzt, wie oft, ein großes Bild an den Anfang, einen pantomimischen Prolog:



4/8

«In der Finsternis erscheint ein Licht, und der alte König, wie eine goldene starre Statue, schwebt langsam von hoch oben herab, an Seilen wird er heruntergelassen. Langsam wird es heller. Am Boden kriecht eine verwahrloste Menschengestalt im Schlamm zwischen den Steinen, sie versucht, sich aufzurichten und die betende Haltung der Statue nachzuahmen. Es gelingt ihr nicht. Der König erschrickt. Lacht er? Vielleicht, denn es sieht komisch aus, was er sieht: die Anstrengung eines Affen, den Menschen nachzuahmen. Und von oben, im hellen Loch der Höhle, starren fremde Gesichter herunter: die Psychologen und Kritiker, die Aufklärer und die Verheimlicher. Sie wollen sehen, erkennen, urteilen. Aber sie sehen nichts anderes als das, was der Zuschauer, das Publikum sehen kann: ein Fabeltier betrachtet ein anderes Fabeltier.»

Tankred Dorsts Bilder sind dramaturgische Vorentscheidungen. Die Trenn- und Frontlinie, die hier optisch zwischen den mythischen Gestalten unten und den aufklärerischen Voyeuren oben gezogen ist, bleibt das ganze Stück hindurch unüberschreitbar. Aus der Konfrontation unten entwickelt sich die Tragödie, denen oben bleibt nur der Epilog mit der matten, unbeglaubigten Forderung: «Vernunft muß herrschen, nicht die Phantasie». Othoons Weg in die Gesellschaft und in die Verantwortung für sie scheitert an dieser Grenze. Dorst musste gewahr werden, daß er seinem Entwurf mit Calderóns *Leben ein Traum* keinen realitätsgesättigten Stoff zugrunde gelegt hatte, sondern ein trotz der theatralischen Farbigkeit und dramatischen Vielgliedrigkeit fast zum Schema abstrahiertes Ideenkonstrukt. Seine Phantasie lief sich tot in den Bahnen einer allzu geschlossenen Handlung. Jenseits von Calderón und Hofmannsthals auch schon doppelgesichtigem Trauerspiel *Der Turm* bot sich von dieser Vorlage aus kein neuer Weg, sich mit gesellschaftlicher Grundproblematik zeitgerecht auseinanderzusetzen. Der «Kinderkönig» als Zielfigur und Hoffnungsträger war für Dorst wie für Hofmannsthal kein verbindlicher zu machendes Versprechen auf die Wiedergewinnung des Goldenen Zeitalters.

Die Hauptmotive des beiseite gelegten *Othoon* griff Dorst im naheliegenden *historischen* Stoff von *Karlos* wieder auf: den Generationenkonflikt, die Einkerkерung des Prinzen, der zum Herrn der Welt bestimmt ist, seine Isolierung in einer unwirklichen Welt («Traum» wird Simulation), die intrigante Prüfung, seine Entfesselung des Chaos. Schreibt Dorst nun endlich auf gesichertem, konkretem Boden das Geschichtsdrama, die philosophische Historie, die man vom politischen Autor glaubt erwarten zu können? Nicht im geringsten. *Karlos* ist alles andere als Geschichtsdeutung, Erörterung gesellschaftlicher Probleme. Das Drama ist eine einzige



5/8

schauerliche Phantasmagorie über den korrupten Zustand aller irdischen Existenz und geht als solche weit über *Merlin* hinaus. Dort bleibt das *wüste Land*, auf das bereits der Titel verweist, lange vom bunten Teppich der Kultur und der Religion bedeckt; er fällt erst nach Merlins Stilllegung, im allgemeinen *Untergang* endgültig ab. Der poetische Ableger *Parzival*, radikaler und illusionsloser konzipiert, kann zumeist dieselben aus *Merlin* in das Stück hineinreichenden Humanisierungsreste nutzen. In *Othoon* ist die Verwüstung der Welt weit fortgeschritten. Dorst entdeckt zunehmend auch auf der Schauseite und Außenhaut der Gesellschaft die Risse der Zerstörung und die Flecken des Todes. In *Karlos* fehlen vollends die repräsentativen Instanzen: die unangekränkelte Autorität, die noch intakte Etikette, die subjektive Unschuld des Toren, welche die Abgründe eine Zeitlang hätten vergessen lassen können. Scheinhaf, gespenstisch und heillos zeigt sich die geschichtliche Welt besonders in den stummen Szenen und Tableaux. Die Vision des Don Juan d’Austria, des Siegers von Lepanto, vom Schutt aller Seeschlachten in der schwarzen Tiefe des Meeres ist so ein Menetekel, die einzige Rede in Versen. Eine Passage lautet:

«Todesgebirge.  
Kraken, Schlangen und dem furchtsamen  
Menschenauge seit Jahrtausenden  
verborgene Ungeheuer kriechen darüber hin  
Auf der Suche nach Fleisch.»

Die Stelle «zitiert» ein barockes Vanitas-Exempel aus Shakespeares *Richard III.*, den Unterwasser-Traum von Clarence kurz vor seiner Ermordung. In das apokalyptische Panoptikum des *Karlos* werden Brände geworfen, es züngeln Flammen eines Autodafés, grundlos brennt ein ganzes Mobiliar, und ohne Kommentar zündet ein Kind sich selber an – die Elemente übertrumpfen sich in ihrer Beflissenheit, die Reste der Zivilisation zu tilgen. Was ist die Menschheit? Eine ekelerregende Krätze auf einem Zwergplaneten.

Wenn Tankred Dorst *aktuelle* Probleme aufgreift, ist es nicht anders. *Die Schattenlinie* scheint ein veristisches Zeitstück über Rassismus zu sein, über Ausländerhaß, Rechtsextremismus, Gewaltbereitschaft, Ungeduld gegenüber Behinderten, soziale Apathie und über viel Themen mehr, die uns täglich in der Zeitung begegnen. Doch bevor es zu ihrer Exposition kommt, hat der Vortext des Stückes schon eine universale Schreckensszenerie skizziert und damit gleichsam einen Welttheaterrahmen um die Einzelkatastrophen gespannt. Deren peinigendes Gewicht wird dadurch

nicht relativiert, aber die vorgezogene Ausweitung und Pauschalisierung bewirkt doch, daß der Zuschauer oder Leser sich auf die Strategie des Autors einstellt, die nicht darin besteht, spezielle Zeitprobleme dramatisch «abzuhandeln», sondern die verbreitetste Haltung zu reflektieren, mit der man diese glaubt bewältigen zu können. Angesichts des Ausmaßes der Vernichtungswut erweisen sich die aufgeklärten Toleranzmaximen und idealistischen Vernunftappelle des Intellektuellen als unzulänglich, weil sie weitgehend rhetorisch, Selbstüberredung bleiben. *Die Schattenlinie* ist eine Absage an den altgewordenen Rationalismus, aber kein Plädoyer für irgendeinen Irrationalismus oder gar ein Zeugnis der Resignation.

Dorst verdient den Ehrentitel des engagierten Autors, nicht weil er in seinen Stücken politische Überzeugungen zur Geltung brächte oder nur Kritik an bestimmten herrschenden Verhältnissen übte, sondern weil er Aporien aufzeigt, Widersprüche, die mit dem vertrauten Denken und Handeln nicht mehr lösbar sind, weil er Warnbilder aufstellt und Gewißheiten verunsichert. Seine Botschaft ist der Zweifel. Wenn er das Personal seiner Stücke vorwiegend bei den Außenseitern der Gesellschaft findet, den Aussteigern und Verstoßenen, den anarchischen Einzelgängern, den Wilden und Bösen, den Eigensinnigen und den Wahnsinnigen, so nicht aus einer psychologischen Sonderinteresse, sondern weil er sie als Urelemente, als Fermente und Signale unserer normalen, alltäglichen Lebenswelt sieht. In diesen Figuren wird vor allem unsere bürgerliche Gesellschaft untersucht und beschrieben, nicht nur ihr Sozialverhalten zu jenen erratischen Menschen, sondern sie selbst als System des Zusammenlebens. Denn die Gewalt und der Wahnsinn stammen ja aus ihr, sind als ihre Möglichkeiten latent in ihr gegenwärtig und ziehen den Boden unter ihr – unter uns – fort, wenn sie aus der Domestizierung ausbrechen. So erproben viele Stücke von Dorst die Tragfähigkeit unserer bürgerlichen Übereinkünfte und zeigen uns nicht selten das wüste Land auch in unseren Wohnzimmern, kultivierter Vorgärten und Stadtparks. Im harmlos verträglichen Kleinbürger, den Fortuna beglückt hat, wird der Ubu sichtbar, und im blindwütigen Provinzdespoten «der von Gott verlassene Stoff der Welt». In einem neuen Stückentwurf hat Dorst dieses Heraustreten des Abgründigen, des finsternen Urstoffs aus dem Konventionellen bis zum körperlichen Horror konkretisiert.

Einem Schriftsteller mit dieser Welterfahrung und Sicht auf die Gesellschaft muß wohl auch die Kunst in besonderem Maße als fragwürdig erscheinen – des wiederholten Fragens *würdig*, denn sie wird fast in jedem Werk mitthematisiert – und von

fraglichem Gelingen und Erfolg bei so viel Anspruch und Mühe; der Dichter als Verlierer, sein Werk als ungütig fürs Leben, bloßes Papier, das herumflattert, das ist kein seltenes Motiv bei Dorst. Wer sein Werk als «Versuche über die Wahrheit» versteht und weiß, daß die Wahrheit eines Menschen, einer Lebensbeziehung oder einer gesellschaftlichen Situation nicht diskursiv zu erfassen und darzustellen ist, der wird auch gewisse Techniken des Schreibens nicht allzu hoch veranschlagen, das Erklären und Durchmotivieren, das dramaturgische Konstruieren und Verfügen über Personen und Schicksale, das Organisieren der Geschichten, die erzählt werden wollen, nach logischer Schlüssigkeit oder als Beleg vorgefaßter Thesen, kurzum das, was man gemeinhin das «Dramatisieren» nennt.

Dieser Aversion gegen die berechnete und allzu perfekte formale Gestaltung, die das Werk hermetisch abzuschließen droht, statt seinen Vorwurf offenzuhalten für den Zugang des Theaters und des Publikums, dieser Scheu sogar vor dem zeitlichen «Abschluß» korrespondiert eine Sprachskepsis, die *auch* viel mit dem Arbeiten fürs Theater zu tun hat. Dorst gesteht seiner Sprache keinen Alleinvertretungsanspruch und nur wenig Spielraum für einen eigenen Stil zu, er gestattet ihr sachdienliche Brillanz, doch keine autonome Artistik. Seine Theatersprache setzt sich charakterisierende Ziele, sie soll Figuren und Situationen auf der Bühne lebendig und interessant machen und nur mit Sondererlaubnis «bereden». Sie meidet Höhenflug und das Pathos ebenso wie das Präziose und nur «schön» Gesagte, sie ist gesprochene Sprache. Diese Sprache hat – hier sei das Wort riskiert – die «demokratische» Tendenz zur Beteiligung des Lesers oder Zuhörers, die Demut und den Anstand der Verständlichkeit. Ich liebe besonders ihren Rhythmus, den Kursus und Fall der Sätze, diese gestische Qualität des Sprachdukts, der den Partner gleichsam körperlich-motorisch zur Kommunikation einlädt.

Diese Sprache ist dialogisch und sie entsteht im Gespräch. Spät kommt diese Eröffnung, aber sie ist erst jetzt in ihrer vollen Bedeutung vermitteln. Die künstlerische Kompromißlosigkeit von Tankred Dorst – so wurde unterstellt – zeigt sich im Gewand der Offenheit, und über Grundfragen der gesellschaftlichen Ordnung ist demokratisch zu befinden, auch in der Kunst. Doch nicht durch quantifizierende Abstimmung, sondern qualifizierende, durch Kooperation. *Ursula Ehler* ist die seit nunmehr 29 Jahren in schöner Regelmäßigkeit unter den Dorst-Titeln erscheinende «Mitarbeiterin». Sie ist dies nicht nur in der Dialog-Formulierung, aber hier ist ihr Beitrag am unentbehrlichsten und greifbarsten, sie ist auch der Garant, daß die Themen,



8/8

selbst im Dorstschen autobiografischen Bereich der *Deutschen Stücke*, ihre überpersönliche politische Relevanz behalten und entfalten. Dorst ist sozusagen nur der Agenturname der Werkstatt, in der Ursula Ehler die Stücke mitschreibt.

Diese zweieinige Werkstatt ist mehr als andere Produktionsstätten auch für einen weiteren Partner immer geöffnet geblieben: für das Theater. Möglich, daß Tankred Dorst und Ursula Ehler schon Zeiten intensiverer und fruchtbarer Zusammenarbeit mit der Bühne erleben durften, doch sie setzen unbeirrt weiter auf die Schauspieler und Regisseure, nicht nur als *Vermittler* ihrer Stücke, sondern als *Mitschöpfer* des work in progress. Der Autor ist ihnen nur *eine* Position im Kreislauf künstlerischer Energien, und diese Zirkulation denken sie weiter ins Publikum, wo sich das Werk vollendet, und in den politischen Diskurs, der dieser Zufuhr wohl ebenso bedarf wie der Künstler der Impulse der Gesellschaft.

Um diese Laudatio aber nicht mit solch angestregten Sätzen zu beenden, sondern mit einer Probe Dorst/Ehlerscher Gelassenheit und Selbstironie ausklingen zu lassen, zitiere ich etwas ganz Beiläufiges, nicht einmal Literarisches, einen unpräzisen, launigen Kartengruß von vor zwei Jahren aus dem brasilianischen Porto Alegre:

«Wir sahen hier Herrn Paul in einer alten rostigen Badewanne sitzen, darin wurde er auch ertränkt – nicht zerstückelt. Sonst: 11 Flötisten aus aller Welt spielten im hiesigen alten schönen Theater die brasilianische Nationalhymne. Wir sehen, die Welt ist größer als das Theater.»

Abgedruckt in Tankred Dorst: *Noch einmal Öderland: ein wieder aufgenommenes Gespräch*. Mit einer Laudatio von Günther Erken und einer Rede von Hans Mayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 13-25.