

ZAUBERSTEINE AUF DEM GRUND VERSEUCHTER FLÜSSE

Tankred Dorsts ‚Parzival‘ und Botho Strauß‘ ‚Ithaka‘

Sebastian Reus

Schon recht, schon recht! sagt Herr A. und balanciert im Gehen seine Kaffeetasche. Die Mythen finden im trivialen Alltag! Die Zaubersteine auf dem Grund verseuchter Flüsse! Herr B. nippt und nickt: Richtig! Das meine ich! – Leicht gesagt! Aber wer garantiert Ihnen denn, daß die Mythen überhaupt noch da sind, ob wenigstens ihr Kern noch rein ist? Wahrscheinlich sind sie längst hoffnungslos durchtränkt von der jahrhundertalten Ideologiescheiße. – Das Wort ist noch da! Es gibt sie noch! – Im Sprachspiel, gewiß, im Sprachspiel, aber sagen Sie das mal den anderen!¹

Dieser kleine Dialog zwischen zwei nicht näher charakterisierten Herren gehört zu den Ergänzungen, die Tankred Dorst in seinem aus den Parzival-Szenen des *Merlin* zusammengesetzten Szenarium dazwischengeschaltet hat. Die beiden Figuren A. und B. rücken mit ihrem Gespräch dreimal in der siebten Szene mit dem Titel *Der Stein* in den Vordergrund, jeweils mitten in der Aktion zwischen Merlin und Parzival. Mit harten, gleichsam filmischen Schnitten haben sie ihren ersten Auftritt, wenn Parzival auf den sprechenden Stein einsticht und dieser sich nach der misslungenen Attacke in Merlin verwandelt; wenn Merlin Parzival seine vermeintliche Liebe zu Blanchefleur vorhält, worauf dieser ihn erneut angreifen will; und wenn Merlin bei Parzivals letzter Attacke dessen Schwert in einen morschen Knüppel verwandelt. Der Dialog der beiden Herren wirkt damit nicht nur als retardierendes Element der Handlung zwischen dem martialisch-plumpen Parzival und dem neckischen Merlin, er scheint diese vielmehr in den temporeichsten Momenten einzufrieren und das märchenhafte Geschehen durch die völlig anders geartete Stimmung eines philosophisch-intellektuellen Gesprächs zu unterbrechen.

Sowohl in *Merlin* als auch in *Parzival* übrigens befindet sich *Der Stein* ziemlich genau in der Mitte des Damentextes, möglicherweise ein auffälliges Indiz dafür, dass die Szene ein gewisses Gewicht für die Anlage der beiden Stücke oder des durch sie transportierten Ideenkomplexes besitzt. In ihr treffen der Außenseiter und Merlin zusammen. Der eine, der nicht zur Tafelrunde gehört und der sich dennoch auf eigene Faust auf den Weg macht, um Gott zu finden, und der andere, Sohn des Teufels und Erfinder der Tafelrunde, deren Idealität beständig durch Krisen erschüttert wird, bis sie schließlich gewaltsam zerfällt. Während diese Begegnungen zwischen den beiden Figuren im *Merlin* nur ein Handlungsstrang unter vielen sind, treffen in *Parzival* Magier

¹ Dorst, Tankred: Parzival. Ein Szenarium. In: Die Schattenlinie und andere Stücke. Werkausgabe Bd. 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 51. Vgl. Dorst: Merlin oder Das wüste Land. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 152ff.

und kindlicher Held schon bei dessen erstem Auftritt aufeinander, ohne dass allerdings dieser jenen erkennt: denn Merlin hat sich in einen Vogel verwandelt, den Parzival mit seiner unkontrollierten und unbewussten Gewalt getötet hat.

Durch die Konzentration des später veröffentlichten Szenariums auf Parzival gewinnt auch dessen Beziehung zu Merlin neues Gewicht. Parzivals Weg, sein zielloses und mitunter irres Umherschweifen, ist eine Alternative zur straffen und elitären Ordnung der Tafelrunde, die, wie sich gelegentlich herausstellt, eben auch von eigensinnigen Interessen Einzelner dominiert wird, im Widerspruch zu der Idee des runden Tisches, an dem alle gleich wären. Anders als der andere Outsider der Tafelrunde, der Gralsfinder Sir Galahad, bewegt sich Parzival aber nicht in einer Welt spiritueller Reinheit und mystischer Entrückung, sondern nimmt die Realität des irdischen Lebens, nachdem er mit seiner naiven Grausamkeit in sie hineingetreten ist, als von Gott verlassenen, hoffnungslosen Ort wahr, als das wüste Land, das auch den Untertitel zum *Merlin*-Drama liefert. Explizit wird das in der ebenfalls mit *Das wüste Land* überschriebenen Szene zwischen Parzival und seinem Freund Sir Gawain, den er zuerst nicht erkennen will und sogar für den Versucher hält. Die Szene spielt laut Regieanweisung in einer schönen Landschaft, am Morgen. Aber Parzival wähnt sich in einer Wüste, besser gesagt, er sieht die Wüste um sich herum. Bezeichnenderweise erkennt er seinen Freund am Schluss erst dann, wenn er ihn, wie ein Blinder, mit seinen Händen abtastet: „Ja, du bist Sir Gawain. Ich kenne dich. – Aber du siehst das wüste Land nicht, durch das ich gehe! Deshalb kannst du nicht mit mir gehen!“² Zuvor hat Parzival Gawain von seinen Erlebnissen mit dem kranken Fischerkönig auf der Gralsburg erzählt, von den Rittern, die in seiner Wahrnehmung wie lebende Tote aussahen und von seinem Scheitern, da er nichts und niemanden gefragt hatte. Wie um seine Erzählung zu illustrieren, erscheinen daraufhin die Gralsritter mit ihrem kranken König, der heiligen Lanze und dem Gral als stummes Bild in der idyllischen Szenerie, unmittelbar nachdem Gawain versucht hat, seinen Freund mit seinem Optimismus anzustecken: „Und wir werden fröhlich durch dieses Land reiten, bis wir den Gral finden.“³ Da Gawain im folgenden nicht auf die Erscheinung Amfortas' eingeht, liegt die Vermutung nahe, dass hier für einen Moment ein Vorstellungsbild Parzivals eingeschaltet wird, als Reaktion auf den ritterlichen und positiven Elan des Mitglieds der Tafelrunde. Der Gral aber, soviel scheint Parzival zu ahnen, ist nicht Objekt einer spannenden und Ehre verheißenden Aventure, sondern Teil einer universellen Leidensgeschichte. In *Parzival* endet der Dialog zwischen den beiden Freunden dabei noch weitaus pessimistischer. Denn während es in *Merlin* noch heißt: „Dann umarmten und küßten sie sich, setzten ihre Helme auf und gingen in entgegengesetzte Richtungen

² Dorst: *Parzival*, S. 74. Vgl. Dorst: *Merlin*, S. 181.

³ Dorst: *Parzival*, S. 73.

davon.“⁴; so bemerkt die Regieanweisung im Szenarium, die Ver(w)irrung des Helden noch einmal zusammenfassend: „*Parzival stürmt, reitet, läuft, taumelt durch die kleine Wüste der Taubheit und durch die größere der blinden Taten.*“⁵ Die darauf folgende Szene zwischen Parzival und dem nackten Einsiedel, die sich nur im Szenarium befindet, lässt Parzivals Weltvergessenheit und -verlorenheit dann noch größer erscheinen, wenn sich zu Taubheit und Blindheit auch noch die Stummheit gesellt: „Parzival liegt am Wegrand. Seine Verzweiflung ist so groß, daß er die Dinge nicht mehr mit ihrem Namen benennen kann.“⁶ In seiner Verzweiflung verliert er also die ausgezeichnete menschliche Eigenschaft der Welterschließung: er wird sprachlos in dem Sinne, dass die Welt für ihn namenlos wird. Gleichsam in Umkehrung der göttlichen Aufgabe an Adam, die Schöpfung zu benennen und so die eigentlichen, paradiesischen Namen zu verteilen, um einen Partner für ihn zu finden.⁷

Mit Parzivals Verwüstung seines sprachlichen Zugriffs auf die Dinge und auf die Welt, in der sie sich, für ihn in der Unordnung, befinden, gelangt man auch wieder zurück zum Dialog von A. und B. Ihren Auftritt haben die beiden nämlich mit der Klage von Herrn A. darüber, dass der Philosoph zum Intellektuellen verkommen sei. Offensichtlich richtet er sich damit gegen Herrn B. und dieser antwortet: „Sie lösen jeden Sinnzusammenhang auf, bloß um an der scheinbar leeren Stelle die Totalität der Sinnlosigkeit zu gründen.“⁸ Das ist, mit dem Uraufführungsdatum des Szenariums von 1987, zu einem Zeitpunkt veröffentlicht, an dem die Diskussion des Begriffs der ‚Postmoderne‘ auch in die öffentliche Wahrnehmung gerückt ist. Zusammen mit der erneuten Reaktion des Herrn A. nimmt sich Dorst hier des beliebten Schlagworts der ‚Beliebigkeit‘ an, dessen Ungenügen bei A. und B. unterschiedliche Strategien hervorruft: „Ja, ja, die Leier kenne ich. So tönen alle Hoffnungsapostel, wenn sie der radikalen Verweigerung begegnen – Dann können wir nicht weiterreden. Dann müssen wir eigentlich jeden Dialog beenden. – Nein, nein! Reden Sie! Reden Sie! ruft Herr A. in plötzlich ängstlicher Ungeduld.“⁹ Auch Herr A. zieht das Gespräch in der Totalität der Sinnlosigkeit also dem schweigenden Beharren, mit der Gefahr des endgültigen Verstummens, vor. Die Reproduktion eines intellektuell, um nicht zu sagen populärphilosophischen Dilemmas, durch zahllose Feuilletonbeiträge markiert. Aber währenddessen, dazwischen, davor und danach, geschieht noch etwas.

Parzival stolpert über einen Findling, der sich über dieses Missgeschick des Helden lustig macht, ebenso über die vergebliche Rache, die er an dem kichernden Stein mit seinem Schwert nehmen will. Der Stein ist kein Stein, denn er kann sprechen, und er ist doch ein Stein, weil Par-

⁴ Dorst: Merlin, S. 181.

⁵ Dorst: Parzival, S. 74.

⁶ Ebd., S. 75.

⁷ 1. Mose 2, 18ff.

⁸ Dorst: Parzival, S. 49.

⁹ Ebd.

zivals Schwert gegen ihn nichts auszurichten vermag. Natürlich wird das Rätsel sodann gleich von Merlin aufgelöst, der sich in den Stein verwandelt hat. Aber es ist nicht nur Merlin, der höhnisch kichert, wenn Parzival sein Schwert schartig schlägt, Merlin spricht für diesen Moment die Sprache des Steins oder der Stein spricht durch ihn. Entsprechend heißt es in der Szene später in den Regieanweisungen, dass der ganze Wald kichert, wenn Merlin kichert. Und zu Beginn des Szenariums ebenso wie in der ersten Szene des *Tafelrunden*-Abschnitts in *Merlin* war es auch noch Parzival selbst, von dem es wenig später heißen soll, dass er die Dinge nicht mehr beim Namen nennen kann, der in seinem unbewussten Naturzustand eins war mit den Tieren des Waldes: „Er trällert, gurrt, schnalzt, flötet, tschilpt und kreischt, und auf einmal vibriert in millionenfacher Antwort der ganze Wald vom Vogelgeschrei.“¹⁰ Nun aber ist der Held in die Welt hinausgetreten und seine rohe und ungeordnete Gewalt trifft auf die weitaus elementarere Kraft des Felsbrockens. Obwohl Merlin gewissermaßen dessen Sprache verdolmetscht, indem er ihr eine menschliche Zunge leiht, weigert sich Parzival, sie zu verstehen:

MERLIN *höhnisch* Mit einem Stein will er kämpfen! Mit einem Stein will er kämpfen!

Der ganze Wald klirrt von seinen Schwertschlägen auf den Stein!

PARZIVAL Mit dir rede ich nicht. Wenn ich gleich gewußt hätte, daß nur ein alter Narr zum Vorschein kommt, wäre ich gar nicht stehengeblieben. Geh mir jetzt aus dem Weg.¹¹

Dass Parzivals Suche nach Gott ebenso zum Scheitern verurteilt ist, wie seine Attacke gegen den Stein, wenn er sich weigert, dessen Sprache zu verstehen, das ist die Lektion, die Merlin hier erteilt. Sie schwingt in Merlins lakonischer Replik mit, wenn er auf Parzivals Unverschämtheit antwortet: „Du bist Parzival, der Gott sucht.“¹² Und der noch längst nicht für diese Suche bereit ist: „Parzival, der Gott sucht und dabei wie ein Blinder durch die Welt rennt!“¹³ Mitten in dieses existentielle Dilemma wird also mit dem Dialog der beiden Herren das ungleich privatere intellektuellen Ungenügens geschaltet. Steht aber Herr A. mit der radikalen Verweigerung nicht vor einer ähnlichen Schwierigkeit wie Parzival, wenn dieser sich in seiner Weltblindheit rigoros weigert, die Sprache des Steins zu verstehen? Ebenso ließe sich fragen, ob nicht Herr B. in seinem Beharren auf Sinnzusammenhängen, auch ohne sie einer fundierten philosophischen Diskussion zu unterziehen, nicht dem Helden gleicht, der meint, Sinn und Unsinn auf seiner Suche nach Gott aus sich heraus setzen zu können. Die Konfrontation eines kulturphilosophischen und kulturkritischen Problems mit dem Thema der Gottsuche desjenigen, der erst noch lernen muss, für diese Suche bereit, nicht nur der reine Tor – der Parzival bei Durst im Gegensatz zu Wagners Parsifal ohnehin nicht ist –, zu sein, schließt die mittelalterlich-christliche Suche nach der Wahrheit mit der modernen Unentschiedenheit gegenüber der Möglichkeit von Wahrheit überhaupt kurz. Sie

¹⁰ Ebd., S. 14. Vgl. Dorst: *Merlin*, S. 45.

¹¹ Dorst: *Parzival*, S. 49.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 50.

verdeutlicht somit auch, mehr als die dramaturgische Funktion der Figur Parzivals in *Merlin* es erlaubt, dessen Modernität, indem sie seinen Unwirsch, seine Unbedarftheit und seinen unbeherrschten Affekt nicht bloß der einseitigen Kritik Merlins aussetzt. Merlin repräsentiert in der Szene den, der Parzival seine mangelnde Bereitschaft für die Suche nach Gott vorwirft, wenn auch ironischerweise unter Ausnutzung seiner dämonischen, magischen Fähigkeiten, die er jedoch prinzipiell zum Gelingen des Heilsplans der Tafelrunde einsetzt (womit auch zugleich die tiefste Schicht der Utopiekritik und der Demonstration des Scheiterns von Utopie bei Dorst ausgesprochen ist¹⁴). Parzival ist insofern moderner als die Ritter der Tafelrunde, weil er nicht, zum Wohle der allgemeinen göttlichen Ordnung, der Gesellschaft und der Realisierung der Utopie („Der Löwe frisst Gras“¹⁵), den Gral sucht, sondern sich ganz egoistisch auf den Weg macht, um Gott, seine Wahrheit und das Heil für sich selbst zu finden. Eben damit setzt er sich den Schwierigkeiten des (Nicht-)Verstehens aus, sowie der Gefahr, den Sinn, nach dem er doch eigentlich sucht, immer weiter zu verwirren und zu verkomplizieren, ihn am Ende sogar gänzlich zu verlieren. Es ist eine interessante Wendung in Dorsts Gestaltung der Parzival-Figur, dass dieser zwar auch bei ihm durch Mitleid wissend wird, wieder dank der Verwandlungskünste Merlins, dass diese Erkenntnis aber entgegengesetzt zur Schopenhauersch-Wagnerschen Selbsterkenntnis im anderen verläuft. Vielmehr scheint es nämlich so, als ob Parzival bei Dorst diesen Prozess wieder im Sinne Hegels umkehrt und das andere ausschließlich im eigenen Selbst erkennt, was dann auch theologische Konsequenzen hat – der Himmel ist leer:

PARZIVAL Ich fühle es, ich sehe es ... ich erkenne den Menschen.

TREVRIZENT *streng* So? Wie sieht er denn aus?

PARZIVAL Wie ich! Wie ich! Und wenn ich die anderen ansehe: wie ich! In den leeren Himmel sehe ich hinauf mit den Augen der Menschheit! *Sie umarmen sich, wälzen sich. Trevrizent zieht die blutige Menschenhaut ab: es ist Merlin.*¹⁶

In dieser Szene wird im Gegensatz zu der gleich verlaufenden in *Merlin* das Ergebnis von Parzivals Erkenntnis noch stärker in der Schwebelage gehalten, während hingegen Merlin dort, nachdem er sich zurückverwandelt hat, bemerkt: „Endlich hat er begriffen! Was hat es für Mühe gekostet! Das war der letzte Versuch! Ach ich bin es leid!“¹⁷ Was genau Parzival hier begriffen haben soll, bleibt unerläutert, bemerkenswert ist aber, dass Merlin hier seiner Unlust Ausdruck verleiht, sogar gewissermaßen ein Eingeständnis der gescheiterten Utopie, die für ihn zum Anlass wird, aus der Welt der Tafelrunde zu verschwinden und sich seiner Liebe zur Nymphe Viviane hinzugeben. Es wäre also an dieser Stelle auch durchaus denkbar, dass Merlin Parzivals Selbsterkenntnis gar nicht mehr innerhalb der Teleologie der Gottsuche lenkt.

So wie Parzival nach der Wahrheit suchen muss, ohne dass er eigentlich weiß, wonach er

¹⁴ Vgl. Dorst: *Merlins Zauber*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 23.

¹⁵ Vgl. Dorst: *Merlin*, S. 84ff.

¹⁶ Dorst: *Parzival*, S. 88.

¹⁷ Dorst: *Merlin*, S. 208.

sucht, denn das herauszufinden, ist Teil seiner Aufgabe, wenn nicht die Aufgabe selbst, ist auch sein Verständnis der Liebe und überhaupt der Beziehung zu anderen Menschen für ihn ohne Vorbild, beginnend mit der Fehlinterpretation der Ritter als Engel und der Katastrophe seiner von ihm verlassenen Mutter. Vor dem zweiten Auftritt der beiden Intellektuellen reizt ihn jedenfalls Merlin mit folgenden Worten: „Ich dachte, die Liebe hätte dich verändert! Ich habe gehört, du liebst eine Frau. Blanche fleur. Du liebst wie wahrscheinlich gar nicht.“¹⁸ Und nun wieder, im Szenarium, anstatt der wütenden Reaktion Parzivals, die Resignation des kritischen Geistes: „Wissen Sie, hört man Herrn A. sagen, ich habe keine Lust mehr, als klagender Analytiker vor dieser Müllhalde zu stehen, die wir immer noch Welt nennen. Ich will nicht mehr und nichts anderes sein als der Riß in der bröckelnden Mauer.“¹⁹ (Ohne es zu kommentieren, denn hier geht es um das Ende des Kommentars: der Riss in der Mauer, das Loch im Himmelszelt, der Blick hinter den Schleier und nicht zuletzt die unsichtbar aufgerissene Wand im dritten Bild von Dorsts *Rheingold*-Inszenierung.) Wieder ist es hier Herr A., der angesichts der offenbaren Sinnlosigkeit der Welt dieser seine Teilnahme an ihr entziehen möchte. Und wieder ist es Herr B., der vehement gegen die selbstverordnete Sprachlosigkeit argumentiert. Die Widersprüche seien auszuhalten, auch wenn man sich dadurch selbst in diese verstrickt und auch wenn angesichts ihrer Verwickeltheit und Unvermittelbarkeit keine Aufhebung in einem neuen, erweiterten Sinnzusammenhang in Sicht ist. Nicht zufälligerweise klingt in Bs. Antwort eine Kritik der fortschrittsoptimistischen Dialektik ebenso an, wie von deren Spiegelbild, der Negativen Dialektik. Beide werden der Kompliziertheit der Wirklichkeit in ihrer Ausschließlichkeit nicht gerecht:

Einspruch! ruft Herr B. emphatisch mit erhobenem Finger, man muß diese Frage im Bereich der Dialektik lassen, selbst wenn diese die schwere Zeit antagonistischer Erstarrung durchmacht. Riß sein und d e r sein, der den Riß erblickt! Feirefiz, ruft er, Feirefiz, mein Lieber! Gleichzeitig schwarz und weiß!²⁰

Was versteht wohl Merlin von der Liebe, wenn er Parzival dessen Unverständnis in dieser Frage vorwirft? Ausgerechnet Merlin, der sich wider alle Vernunft aber dafür unrettbar in die Waldnymph Viviane verlieben wird und diese Liebe mit seiner Gefangenschaft im Weißdornstrauch bezahlt, von nun an zur Untätigkeit verdammt. Beinahe so, als hätte auch er, wie Herr A., keine Lust mehr gehabt, ‚als klagender Analytiker vor dieser Müllhalde zu stehen‘. Doch Merlins Liebe und seine Bannung in dieser leiten den Untergang der Tafelrunde ein, der verzauberte Merlin ist das letzte Bild vor dem vierten und letzten Teil des *Merlin*-Dramas. Die Liebe, der Merlin verfällt, ist also alles andere als christlich, sie repräsentiert noch nicht einmal ein Beispiel für das Verhängnis der erotischen Passion, die Gefahren der menschlichen Leidenschaften. Merlins Liebe und Verzauberung, die Geschichte zwischen einem Magier und einer Nympe, ist ein Spiel dä-

¹⁸ Dorst: Parzival, S. 50.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

monischer Kräfte und markiert damit auch bereits die Wiederkehr der, von Christus zu Beginn des Stückes vertriebenen, heidnischen Götter nach König Artus' Tod und dem Ende der Tafelrunde. Merlin begnügt sich, zuletzt, damit, der Riss in der bröckelnden Mauer zu sein.

Auch die Szene, die Merlins Hingabe an Viviane vorangeht, ist der Liebe gewidmet, und zwar derjenigen, von der Merlin behauptet hatte, dass sie eigentlich gar keine sei. Parzival und Blanchefleur treten in dieser kurzen und merkwürdigen Szene auf, die Dorst einmal als „emblematische Lösung“ bezeichnet hat, um der Öffnung eines „riesigen, auch theologischen Raum[es]“ durch die weitere Explikation der Gralsgeschichte zu entgehen.²¹ Parzival ist in dieser Szene, genau so wie Merlin gegenüber Viviane, in einem Zustand der Verzückung und Entrückung, jedoch im Gegensatz zu dem Magier nicht in einem erotischen, sondern religiösen Taumel. Sein Weg hat ihn bis hinauf auf einen Gletscher geführt, gewissermaßen zwar an den Rand des Himmels, aber damit auch in eine lebensgefährliche Umwelt. Rein und weiß wie der Schnee, tödlich und kalt wie das Eis. Die Nähe zum Heiligen ist auch die Nähe zum Tod. Anders als der reine und weiße Galahad, der am Ende dieser Szene ebenfalls auftaucht und seine Hände nach dem Gral ausstreckt, welcher über dem Gletscher in der Luft schwebt, bleibt Parzival aber nicht alleine und riskierte so sein Ende in Schnee und Eis. Blanchefleur, seine Geliebte, folgt ihm nach und rettet ihn, um einen bekannten Ausspruch zu entleihen, vor der „Eiswüste der Abstraktion“²². Parzival erreicht auch in diesem emblematischen Bild nicht die reine Heiligkeit Galahads, die bei Dorst ohnehin nicht ‚heilignüchtern‘ ist, sondern an der Schwelle zum Wahnsinn. Zum Ende *Merlins* hin wird die Identifikation mit der Heiligkeit und Passion Gottes Galahad in eben diesen getrieben haben, kurz vor der Schlacht zwischen Mordreds und Artus' Heer tritt er noch einmal auf: „Er ist nackt, trägt eine Dornenkrone auf dem Kopf, er hat blutige Wundmale.“²³ Kurze Zeit später ist er das erste Opfer in der beginnenden, alles zerstörenden Schlacht.

Parzivals Heiligkeit jedoch ist unrein, im Gletscher wird er von Schmetterlingen begleitet und die Wiese, hoch oben auf dem Gipfel, blüht dennoch im Schnee. Schließlich ist es Blanchefleur, und damit auch die Liebe in ihrer einfachsten, körperlichen Gestalt, die Parzival im Irdischen zurückhält: „Ich lege mich zu dir in den Schnee, damit du warm wirst.“²⁴ Was Merlin als Liebe höchstens zweifelhaft vorgekommen ist, entpuppt sich jetzt als erotisches Moment, das geradezu als humanes Parzival an das Leben zurückbindet und vor dem Abdriften ins Überirdische rettet. Parzival, der Moderne, der zwar die Sprache der Dinge nicht mehr versteht, weil es für ihn keine ursprüngliche Einheit mehr gibt, zu der er zurückkehren könnte, ebensowenig eine durch gesellschaftliche Konvention die Einheit und göttliche Ordnung simulierende Struktur, Parzival ist

²¹ Dorst: *Merlins Zauber*, S. 82.

²² Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 9.

²³ Dorst: *Merlin*, S. 277.

²⁴ Ebd., S. 210.

doch nicht einfach nur der Zerrissene, da mit dem geliebten anderen Menschen sich zwar nicht unmittelbar die Möglichkeit auftut, den Riss zu heilen, doch aber immerhin die, dass es ihn nicht zerreißt. Das ist dann auch etwas anderes als die Forderung des Herrn B., die nach Merlins zweifelnder Frage nach Parzivals Liebe eingeschaltet worden ist, man müsse zugleich der Riss sein und derjenige, der diesen erblicke, denn diese Selbstbeobachtung entgeht erst dann der Gefahr des sich mit sich selbst bescheidenden Solipsismus, wenn die entscheidende Pointe nicht unterschlagen wird: dass das Erblicken des Risses bereits heißt, dass das Selbst anders geworden ist und es das andere des Risses gibt. Oder, im Falle Parzivals, die andere, die ihn vor dem Erfrieren bewahrt. Mit dieser Szene endet, anders als *Merlin, Parzival*.

Interessanterweise erscheint im Szenarium mit *Der unwiederbringliche Augenblick* auch eine Szene, in der die Möglichkeit Parzivals, der neue Gralsknig zu sein, durchgespielt wird. Blanchefleur und er sind hier ein altes Königspaar, die nichts mehr haben, als sich selbst. Sogar der Gral, den sie in seiner Einmaligkeit doch verwalten sollten, existiert nur noch als Erinnerung, Reproduktion und Abbild: „Es gibt Tausende von Nachbildungen! Wir haben sie anfertigen lassen, um uns immer daran zu erinnern. Die berühmtesten Künstler haben sie geschaffen, sieh sie dir doch an! Und draußen werden sie in billiger Ausführung an der Straße verkauft.“²⁵ Parzivals harsche Antwort hierauf: „Es war keine Schale!“²⁶, ebenso wie der dann einsetzende, die Umgebung der beiden Alten verwstende und sie schließlich mit sich reißende Wind, verdeutlicht einmal mehr, dass Parzival nie an sein Ziel kommen kann.

Kehrt man nun noch einmal zum Anfang und damit zum dritten Teil des Dialogs der beiden Herren zurück, gewinnt auch die darin thematisierte sprachtheoretische Problematisierung des Mythos neues Gewicht. Es geht hierbei nicht so sehr um die Frage, ob die Mythen, verborgen im Alltäglichen, in ihrem Kern noch rein seien. Denn *als* Mythos ist dieser immer schon Teil einer Geschichte, eines wie auch immer organisierten Sprachspiels. Ein substantieller Kern des Mythos, selbst wenn es ihn gäbe, wäre in der Textur seiner Nach- und Neuerzhlungen nicht mehr zu identifizieren, ohne diese Gewebe selbst und damit die Möglichkeit seiner Formulierung zu zerstören. Das Wort ist noch da, um mit Herrn B. zu sprechen, aber eben nur zwischen all den Wörtern. Es zeigt sich nicht im Riss des Gewebes, sondern nur, indem man das Gewebe ergänzt. Jeder Riss in der Textur der Mythen erweitert eben diese, so funktioniert schließlich auch die Dramaturgie der Szene und ihrer Erweiterung im *Parzival*-Szenarium gegenüber dem *Merlin*-Drama. Der Dialog zwischen A. und B. reißt in die Handlung zwischen Merlin und Parzival ein und umgekehrt. Zwei Sprachspiele, das einer märchenhaft verspielten Aneignung des Sagenstoffs und das eines intellektuellen Dialoges, der sich thematisch ziemlich genau in den achtziger Jahren

²⁵ Dorst: *Parzival*, S. 62f.

²⁶ Ebd., S. 63.

des 20. Jahrhunderts lokalisieren lässt, überkreuzen sich an dieser Stelle. Die Risse, die sie hinterlassen, füllen sie jedoch nicht nur zugleich wieder, sie führen weiterhin die Zerrissenheit der Zuschauer diese Szene eben diesen vor. Zerrissenheit und polyvalente Sprachspiele gehen schließlich durch diese mitten hindurch und sie können sie nun auf der Szene beobachten, wie Helmut Krapp festhält: „Die Welt, sagt Dorst, ist wie ein Palimpsest. Das ist ihm Grund genug, die Dramaturgie seiner Szenarien so einzurichten, daß sie im Umgang mit dem Stoff der Welt vergessene Texturen beim Verfertigen der gegenwärtigen sichtbar und lesbar machen.“²⁷ Ein Palimpsest allerdings, das sich nicht durch die Hierarchie übereinander liegender Texturen auszeichnet, sondern durch das Nebeneinander eines Textes. Die Dramaturgie der Szene im *Parzival* ist deren *Szenographie* als ein Beschriftetsein zahlreicher Texte.²⁸ Dorsts Mittel, um diese darzustellen, ist nicht die Emphase des erhobenen Zeigefingers, wie sie Herr B. pflegt, sondern vielmehr die Geste der leisen Radikalität, die ebenfalls Helmut Krapp auf den Punkt gebracht hat:

Dorsts Szenarien sehen manchmal unscheinbar aus, weil sie den in ihnen ausgetragenen Widerstreit zwischen Mythischem und Banalem, zwischen Dinglichkeit, Diffusion, Reichtum und Genauigkeit, Duldung und Radikalität nicht mit dem gehörigen pompösen Effekt auf dem Theater ausstellen. Dieser Widerstreit wird nicht als Ansicht behauptet. Er muß sich – in der Schreibweise von Tankred Dorst – selber darstellen.²⁹

Dorst wiederum ergänzt diesen Gedanken zu seiner eigenen Dramaturgie wesentlich, wenn er das Theater nicht als moralisch-pädagogische Anstalt begreifen will, sondern als notwendige Weise der Welterschließung, des menschlichen Verhaltens zu, in ihr und untereinander. Ein radikales Verständnis von Theater, das ohne radikale Gesten auskommt: „Die dramaturgischen Gesetze, die Spielweisen ändern sich. Aber auf dem Theater wird die Frage nach der Situation des Menschen immer wieder neu gestellt. So sehe ich das Theater als eine Institution nicht zur Belehrung, sondern zur Rettung des Menschen.“³⁰

Es ist dieses radikale und gleichermaßen leise Verständnis von Theater als einer Art Katalysator des Mythos, auch und gerade in scheinbar trivialen Alltagsszenarien, das auch bei Botho Strauß auftaucht, beispielsweise in einer sehr bekannten Stelle aus *Kalldewey, Farce*, beim Blick durch den Vorhang auf die Hinterbühne: „Du siehst: der Rest ist Theater. Der letzte unserer magischen Versuche, die Angst uns auszutreiben.“³¹ Es erschiene reizvoll, einmal der Umsetzung von und den Arten des Umgangs mit Mythen auf dem Theater bei den beiden Autoren Dorst und Strauß eine genauere Untersuchung zu widmen. Hier seien aber lediglich noch einige sich

²⁷ Krapp, Helmut: Tankred Dorst oder Die leise Radikalität. In: Erken, Günther (Hg.): Tankred Dorst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 394.

²⁸ Vgl. Reus, Sebastian: Unglückliches Bewußtsein. Denken ohne Dialektik bei Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 97ff.

²⁹ Krapp: Dorst, S. 395.

³⁰ Dorst, Tankred: Dialog. Etwas über das Schreiben von Theaterstücken. In: Erken: Dorst, S. 45.

³¹ Strauß, Botho: Kalldewey, Farce. In: Theaterstücke. Bd. 2. München/ Wien: Hanser 1991, S. 46.

anschließende Überlegungen zur Verarbeitung des Mythos auf dem Theater bei Strauß formuliert. Zwar lassen sich auch bei diesem durchaus Adaptionen der Parzival-Figur finden, etwa im Roman *Der junge Mann*, eine vergleichbare „Übersetzung von Lektüre in Schauspiel“³², wie sie Dorst mit der Artussage und des Gralsmythos geleistet hat, liefert aber *Ithaka*, das untertitelte *Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*.

Wie Dorsts *Merlin* und die Geschichte der um ihn gruppierten Figuren, thematisiert auch *Ithaka* die Frage nach der Möglichkeit von Utopie. Jedoch scheint der Umgang mit dieser Frage bei Strauß dem Dorsts entgegengesetzt zu sein: Während dieser einem positiven Begriff von Utopie stets kritisch gegenübersteht und so in *Merlin* nicht nur das Scheitern der demokratischen Idee der Tafelrunde zeigt, sondern den Untergang des übergeordneten Zusammenhangs christlich-abendländischer Kultur, so zeigt *Ithaka* vermeintlich, wiewohl gleichermaßen durch Gewalt und Mord hindurch, mit der Wiedereinsetzung von Odysseus als König die Wiederherstellung einer friedlichen und gerechten Ordnung. Um es knapp zu formulieren, so zeigt Dorst das Scheitern einer vorwärtsgewandten Utopie, während Strauß das Gelingen einer rückwärtsgewandten demonstriert. Allerdings lässt sich zeigen, dass in Strauß' Werk allgemein eine Umbesetzung des Utopiebegriffs als Idee einer anderen sozialen und politischen Ordnung zugunsten einer Anwendung auf die subjektive Sphäre der Erinnerung und des Verlustes stattfindet. Die Utopie ist bei Strauß also nicht einfach auf die Wiederherstellung einer besseren Vergangenheit gerichtet, sondern thematisiert zunächst die Vergangenheit statt einer projizierten Zukunft und damit den Verlust vor der Möglichkeit eines (Wieder-)Gewinns. Entsprechend findet sich in seinen Texten ein immer wiederkehrendes Fragen nach der Heimat, dem Haus, der (Mutter-)Sprache und auch dem (Vater-)Land, die allesamt als Chiffren für die Utopie, den Nicht-Ort des Vergangenen einstehen.³³ Damit befindet man sich auch schon im Themenkreis des heimkehrenden Odysseus, der in seiner Heimat nur so wieder Fuß fassen kann, indem er als ein Fremder auftritt und sich dafür auch noch vom Bettler Iros beleidigen lassen muss: „Ich laß mir von Schweinen und Köttern nicht meine Muttersprache verhöhnern!“³⁴

Aber zeigt der idyllische Schluss von *Ithaka* nicht dennoch, wie es gelingt, die Utopie zu verwirklichen und ist nicht die hierbei zur Schau gestellte Naivität und das unhinterfragte Eingreifen Athenes, ohne die dies alles nicht zustande käme, ein Zeichen für schlichte kulturkonservative Vorstellungen, wie sie Strauß immer gerne zur Last gelegt werden?³⁵ Immerhin ist es die Göttin, die zum Schluss des Stückes verkündet:

³² Strauß: *Ithaka*. In: Theaterstücke. Bd. 3. München/ Wien: Hanser 1999, S. 76.

³³ Vgl. Reus: Unglückliches Bewußtsein, S. 206ff.

³⁴ Strauß: *Ithaka*, S. 104.

³⁵ Vgl. Herzinger, Richard: Die Heimkehr der romantischen Moderne. Über „Ithaka“ und die kulturphilosophischen Transformationen von Botho Strauß. In: Theater heute (8) 1996. S. 7-12; Thomas, Nadja: „Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“ – Botho Strauß und die „Konservative Revolution“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Odysseus gebietet über die Insel und alle Städte und Stämme, die um die kluge Penelope warben. Eide der Treue schwören ihm Festland und Inseln. Wir aber verfügen, was recht ist: aus dem Gedächtnis des Volks wird Mord und Verbrechen des Königs getilgt. Herrscher und Untertanen lieben einander wie früher.³⁶

Um diesem scheinbar offensichtlichen Befund zu entkommen, hat beispielsweise Christoph Menke versucht, das Schauspiel als eine Komödie zu fassen, die dergestalt ihr eigenes Scheitern vorführe, weil sie den Helden bis zuletzt in Abhängigkeit göttlicher und damit außerhalb seines Handelns befindlicher Kräfte zeige. *Ithaka* führe also mithin gerade die Unmöglichkeit der Befreiung Penelopes durch Odysseus vor.³⁷ Indessen *wird* Penelope auch bei Strauß befreit. Es ist weiterhin nicht zu übersehen, dass sich Strauß in der beschwörenden Schlussrede Athenes eng an die Übertragung des griechischen Textes bei Johann Heinrich Voß hält. Dieser übersetzt die Worte des Zeus, die er an seine Tochter Athene richtet, in folgender Weise: „Und wir wollen dem Volke der Söhn' und Brüder Ermordung / Aus dem Gedächtnis vertilgen; und beide lieben einander / Künftig wie vor, und Fried' und Reichtum blühen im Lande!“³⁸ Auch bei Strauß ist dies der Wille des Göttervaters, der sich durch den Mund seiner Tochter Athene mitteilt, wie er selbst ausdrücklich feststellt: „Dann will ich durch deinen Mund verkünden, was für alle das Rechte ist.“³⁹ Insofern modifiziert Strauß also nicht wesentlich den göttlichen Willen, der schon bei Homer angelegt ist. Allerdings lässt er Zeus/Athene dann, und das ist eine interessante Akzentuierung, noch einmal deutlich hervorheben, dass die Ermordung der Freier zulasten von Odysseus geht.

Wenn man die feinen Nuancen in Strauß' Text beachtet, wird insgesamt deutlich, dass er die Figur des Odysseus deutlich kritischer schildert, als das der Epos Homers tut. Auch der Aufruf Athenes, das Verbrechen aus dem Gedächtnis zu tilgen, wird so in seiner Zwiespältigkeit eher noch verdeutlicht, als dass Strauß sich mit der Autorität des göttlichen Spruches einfach zufrieden gäbe. Das Vergessen, so die Lesart von *Ithaka*, kann nämlich nicht einfach befohlen werden, genauso wenig wie die vermeintlich richtige Erinnerung. Mehr noch, die Erinnerung, zumal die der Toten, entzieht sich sogar der Willkür der Götter. Und dafür ist die Lebendigkeit des Epos bis heute das beste Beispiel. Nichts wird demnach wirklich vergessen, sobald es als Text auf der Welt ist, wobei es keine Rolle spielt, ob dieser Text der mündliche Vortrag, die schriftliche Überlieferung oder die Umformung zu einem Schauspiel ist. Als beispielsweise nach der Erschlagung der Freier der Sänger Phemios und der Herold Medon Odysseus um Gnade anflehen, so verschont dieser in der *Odyssee* beide, indem er Medon auffordert: „Daß du im Herzen erkennst, und

³⁶ Strauß: *Ithaka*, S. 151.

³⁷ Vgl. Menke, Christoph: „Niemals“. Märchen und Komödie in *Ithaka*. In: DVjS (76) 2002, S. 312.

³⁸ Homer: *Ilias*. *Odyssee*. Übers. v. Johann Heinrich Voß. Frankfurt a. M.: Insel 1998, S. 850 [*Odyssee* 24, vv. 83ff.].

³⁹ Strauß: *Ithaka*, S. 150.

andern Menschen verkündest, / Wie viel besser es sei, gerecht als böse zu handeln.“⁴⁰ Bei Strauß jedoch sind diese Worte verschoben, sie gelten dem Sänger und nicht dem Herold, mehr noch, Odysseus verschont hier beide nur widerwillig. Er verweist zunächst den Sänger Phemios: „Gut. Wir werden sehen. Er hat dich gerettet, mein Sohn, dein Fürsprecher. Merk dir nur eins und lerne daraus: gute Taten zu vollbringen ist allemal besser, als schändliche mit schönen Liedern zu übertönen“⁴¹ Bereits diese Variation des Homerschen Textes kann als selbstreflexiver Kommentar gelesen, werden; denn schließlich übertönen die *Ilias* und die *Odyssee* schändliche Taten mit schönen Liedern. Bemerkenswert erscheint dann auch die sich hieran anschließende Rede des Menon, mit der dieser um Gnade fleht:

Jetzt, da keiner mehr lebt, bin ich der einzige, der es berichten kann. Von jedem halte ich ein langes Verzeichnis. So bewahrst du, gnädiger Fürst, in mir einen nützlichen Zeugen ihres abscheulichen Denkens und Treibens. Falls jemals sich Anhänger dieser Herren finden, die Einspruch erheben gegen die göttliche Reinigung, die du an ihnen vollzogst, sei es im Volk oder in ihren Familien ...⁴²

Menon empfiehlt sich hiermit in seiner Eigenschaft als Schreiber also geradewegs als die Instanz, die das Gedächtnis des Mords an den Freiern bewahrt. In einer kurzen Szene, die so nur im Straußschen Schauspiel vorkommt, deutet sich weiterhin an, dass vor allem Odysseus selbst die Erinnerung an diesen Mord und das damit verbundene Unrecht nie verlassen, sondern ihm immer wie ein Makel anhaften wird. Die Toten suchen ihn heim: „Da sitzt ihr im dämmrigen Licht, ihr Seelen der Freier, ich sah euch doch eben im Traum?“⁴³ Angesichts dieser Emphase, die der Text auf das Nichtvergehen des Unrechts legt, ist es dann schon nicht mehr verwunderlich, dass, wiederum im Unterschied zu Homer, Odysseus in der Schlacht mit den Angehörigen der erschlagenen Freier beinahe zu unterliegen drohte, wenn nicht Athene rechtzeitig eingriff. Von einer Harmonie ist der Schluss von *Ithaka* also weit entfernt, und es fragt sich, ob der Text nicht etwas ganz anderes in den Mittelpunkt rückt, als die Darstellung einer fragwürdigen politischen Utopie.

Der Schluss von *Ithaka* gehört nicht Athene, die das Bündnis zwischen König und Volk erneuert, sondern Penelope. Ins Zentrum rücken damit nicht Politik und Gerechtigkeit, sondern die Liebe: „Für einen Augenblick stehen Odysseus und Penelope einander allein gegenüber. Dann tritt sie lächelnd zu ihm, küßt ihn, schlingt ihre Arme um seinen Hals und das rechte Bein um seine Kniekehle.“⁴⁴ Auch dieses Schlussbild steht nicht für eine wiedereingesetzte Harmonie ein. Aber es erinnert in seiner innigen Wiedervereinigung des Paares daran, womit die Geschichte, die in der *Ilias* und der *Odyssee* erzählt wird, ihren Anfang genommen hat. Denn Auslöser für den Trojanischen Krieg war bekanntlich die Entführung der Helena. *Ithaka* betont also in dieser letzten Szene nicht die politi-

⁴⁰ Homer: *Ilias*. *Odyssee*, S. 820 [*Odyssee* 22, vv. 373f.].

⁴¹ Strauß: *Ithaka*, S. 136f.

⁴² Ebd., S. 137.

⁴³ Ebd., S. 145.

⁴⁴ Ebd., S. 151.

sche Dimension der durch göttlichen Einspruch wiederhergestellten Ordnung, sondern reduziert den Mythos gewissermaßen auf die Beziehung zwischen Penelope und Odysseus oder überhaupt auf die zwischen zwei sich liebenden Menschen. Der kritische Akzent, der in der Zeichnung von Odysseus' Person im Stück spürbar ist, lässt wiederum den Schluss zu, dass auch dieser, wie Parzival, mit der Ankunft auf seiner Heimatinsel und seiner Wiedereinsetzung als König nicht am Ende seiner Reise angekommen ist. Die Suche nach der verlorenen Heimat ist eine ohne festgelegtes Ziel.

Die Utopie, die im Schauspiel *Ithaka* verwirklicht wird, ist keine politische, sondern die gemeinsamer Liebe. Allerdings geht es nicht darum, mit dieser die übersteigerte romantische Erwartung einer alles integrierenden Erlösung oder Versöhnung zu formulieren. Vielmehr darum, um eine Formulierung aus dem *Park* zu verwenden, auf eine „leichte, moderne, anschiessame Frage [...] eine profunde, uralte Antwort“⁴⁵ zu finden. Bemerkenswerterweise stammt diese Formulierung aus einer Szene, die mit ‚Troja‘ überschrieben ist. In ihr hält Helma einen Monolog über Wolf und das fragile Gerüst ihrer Beziehung, die auf der Unkenntnis des jeweiligen anderen beruht. Während Helma Wolf liebt, scheint dieser ausschließlich verliebt in sein Vaterland, das er, mit einem Ohr am Boden, in Form eines in der Erde vergrabenen Radios abhört. Die Unerfülltheit der Liebe ist anders gesagt eben ihr Garant, weil jene bedeutet, dass sie noch nicht vorbei ist:

Was wird, wenn die einst nichts mehr senden?! Aus Troja unten, aus tieferer Schicht, käm kein Ton mehr zu uns rauf ...! Ich könnt ihn ganz bestimmt nicht halten. Ich allein besäße nicht die Kraft. Nicht einmal die Hand gibt man sich mehr. Weshalb sollte man sich auch die Hand geben nach so vielen Jahren? Und also gibt man sie sich nicht mehr. Er gibt mir seine Hand nicht, ich gebe ihm meine nicht. Schon der leiseste Versuch wäre das Ende.⁴⁶

Troja wird hier zur Chiffre für das Nichtverstehen von Mann und Frau, für die Trennung, die gleichzeitig die erotische Spannung aufrechterhält. Troja, die Fremde, „Abscheuland“⁴⁷, ist das Gegenstück zu Ithaka, der Heimat. Der Mythos, der in *Ithaka* erzählt wird, die Rückkehr in die Heimat aus der Fremde und aus der Irre, ist insofern politisch, als er die Rückkehr zu einer paradiesischen Zweisamkeit (von Mann und Frau) mit der Erinnerung respektive dem Vergessen des Grauens, das sie ermöglicht, konfrontiert. Gewonnen wird die Unschuld durch die Schuld hindurch. Aber das ist kein Plädoyer für die Naivität des Unschuldbewusstseins. Das Paar ist, abseits der konkreten politischen und gesellschaftlichen Utopien, heilig und asozial zugleich. Indessen bildet es, bei Blanchefleur und Parzival wie bei Penelope und Odysseus, einen Spielraum, der die Mythen im trivialen Alltag ohne intellektuelle Sprachspiele für jede(n) erfahrbar macht. Zaubersteine auf dem Grund der Flüsse, die man nicht verseucht nennen muss, aber für die aufmerksam

⁴⁵ Strauß: Der Park. In: Theaterstücke. Bd. 2, S. 141.

⁴⁶ Ebd., S. 140.

⁴⁷ Strauß: Ithaka, S. 140.

zu werden das Schauspiel sensibilisiert.