

## RISSE IN DER BRÖCKELNDEN MAUER

### Tankred Dorsts *Parzival* und Christoph Schlingensiefs Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung als Krise der ästhetischen Erfahrung

Als Tankred Dorsts Auskopplung der Parzival-Szenen aus dem *Merlin* vor zwanzig Jahren uraufgeführt wurde, dürften zwei Begriffe gerade einen gewissen Gipfel an Popularität erlangt haben, vielleicht sogar ihren jeweiligen Scheitelpunkt des öffentlichen Interesses. Auf den ersten Blick, so könnte man meinen, fügt sich Dorsts Bearbeitung des Parzival-Stoffes ideal in die während der achtziger Jahre virulente Diskussion der Begriffe ‚Postmoderne‘ und ‚Mythos‘ ein. Im Spannungsfeld der kritischen Rekonstruktion und pathetischen Verabschiedung der großen Erzählungen bietet sich die Geschichte der Selbstfindung dieses schwierigen, auf sich gestellten Helden geradezu an. In diesem Kontext könnte man den folgenden kleinen Dialog dann wie einen Reflex des ebenso beliebten Schlagwortes der Beliebigkeit wahrnehmen, die dem postmodernen Diskurs zum Vorwurf gemacht wird und umgekehrt die Wiedereinsetzung fester Sinnkategorien einfordert:

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 jahrhundertealten Ideologiescheiße. – Das Wort ist noch da! Es gibt sie noch! – Im Sprachspiel, gewiß, im Sprachspiel, aber sagen Sie das mal den anderen!<sup>1</sup>

Aber wer kritisiert hier eigentlich wen und warum? Sind die ‚Mythen im trivialen Alltag‘ etwas anderes als die großen Erzählungen oder sind sie mit diesen identisch? Ist es so, dass, selbst wenn man die großen Erzählungen als ‚jahrhundertealte Ideologiescheiße‘ demaskiert, man noch nicht an der jeweiligen Problematik der Mythen gerüttelt hat, ja dass diese vielmehr jede noch so scheinbar triviale Alltagsbegebenheit durchtränken? Damit würde sich allerdings der Standpunkt einer Kritik dieser Mythen verkomplizieren, wobei auch zu vermuten stünde, dass eine Kritik *ex post*, nach der Moderne, zumindest voreilig wäre. Nun wäre nichts müßiger, als im *Parzival* nach Belegen zu suchen, die eine eher postmoderne oder nicht postmoderne Lesart rechtfertigen. Jedoch lässt sich vielleicht etwas gewinnen, wenn man den Ansatz einer selbstreflexiven Kritik (des Mythos Parzival) hier weiter verfolgt.

Mit ihrer Diskussion rücken die beiden Figuren A. und B. dreimal in der siebten Szene mit

---

<sup>1</sup> 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.

dem Titel *Der Stein* in den Vordergrund, jeweils mitten in der Aktion zwischen Merlin und Parzival. Mit harten, gleichsam filmischen Schnitten wird ihr erster Auftritt gestaltet, wenn Parzival auf den sprechenden Stein einsticht und dieser sich nach der misslungenen Attacke in Merlin verwandelt; wenn Merlin Parzival seine vermeintlich zweifelhafte Liebe zu Blanchefleur vorhält, woraufhin 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 neekischen Merlin, er schiebt sich in ihren temporeichsten Momenten zwischen diese und konterkariert das märchenhafte Geschehen durch die völlig anders geartete Stimmung eines intellektuellen Gesprächs.

An dieser Stelle wird ein dramaturgisches Verfahren Dorsts sichtbar, dessen Verwandtschaft mit dem wohl tragenden dramaturgischen Prinzip seiner *Ring*-Inszenierung offensichtlich ist. Was in dieser jedoch teils nur angedeutet oder sogar nicht konsequent durchgeführt erscheint, tritt in dem Sprechstück *Parzival* ungleich plastischer hervor, wo es sich nicht um eine Inszenierungs-idee handelt, sondern um einen vorliegenden Theater-Text und zudem nicht eine Pantomime mit dem allgegenwärtigen Wagnerschen Musikdrama konkurrieren muss. Der Riss, der sich durch den *Stein* zieht, konstituiert den Text selbst. Dorsts Text bringt seine eigene Krise und Kritik bereits mit und setzt sich ihren Momenten aus, ohne allerdings die Leser/Zuschauer von dieser Aufgabe zu entbinden. Vielmehr werden diese umso stärker in jene Krise einbezogen, als sie eine gewisse Unentwirrbarkeit des Kritisierten und des Kritisierenden vorführt, so dass jeweils nicht eindeutig ist, auf welcher Seite des Risses man sich gerade befindet.<sup>2</sup> Aufgrund dieser Unentwirrbarkeit lässt sich auch vermuten, dass es Dorst hier nicht um einen didaktisch motivierten Verfremdungseffekt mit sich anschließendem Erkenntnisprozess zu tun ist. Zunächst ist es die Irritation selbst, die sich von der Szene auf die Zuschauer überträgt.

Geht man davon aus, dass die Darstellung einer Krise, die in dem Sinne fundamental ist, als ihr niemand wird entkommen können, zu den bestimmenden Akzenten gehört, die Dorst in seiner Adaption des ‚Parzival‘-Stoffes setzt, dann lassen sich auch Bezüge zur Interpretation des *Parsifal* durch Christoph Schlingensief erkennen. Konzentriert sich die Dramaturgie hier jedoch auf die Todeserfahrung Parsifals, so wird diese bei Dorst als Teil der übergreifenden Krise des Subjekts als der kritisierenden Instanz schlechthin betrachtet, die im Tod lediglich eine ihrer Erfahrungsmöglichkeiten erkennen lässt. Theater als einen Erfahrungsraum zu begreifen<sup>3</sup>, bindet

---

<sup>2</sup> Vgl. Derrida, Jacques: Über den Namen. Drei Essays. Übers. v. Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek. Wien: Passagen 2000, S. 17ff.

<sup>3</sup> „Die dramaturgischen Gesetze, die Spielweisen ändern sich, das Weltbild ändert 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.“ Dorst: Dialog. Etwas über das Schreiben von Theaterstücken. In: Erken, Günther (Hg.): Tankred Dorst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 45.

jedenfalls sowohl die Dramaturgie Dorsts als auch Schlingensiefs zusammen. Beide bestimmen diese Erfahrungsmöglichkeit im Falle Parzivals/Parsifals zudem als Passion, also als die Doppeltheit des Leidens und Mitleidens, die in Wagners Bühnenweihfestspiel so zentral, aber auch in Dorsts Szenarium präsent ist. Sie gehört dabei zu den interessanten Wendungen, die Dorst an den Thematiken des Stoffs vollzieht und diesen so buchstäblich erleiden lässt.

In der vorletzten Szene des Szenariums ist es nämlich wiederum Merlin, der sich in fremder Gestalt als Trevrizent geißelt, bis Parzival die Schmerzen und Verletzungen, die dieser sich zufügt, selbst spürt. Aber in dem derart sich einstellenden Mitleid(en) erkennt nicht Parzival sich selbst im anderen wie Wagners Parsifal, sondern alle anderen in sich selbst. Die Engführung von Parzivals Weg mit der Passion Christi, der die Leiden der Menschheit auf sich nimmt, wird hier zugleich unter Verzicht auf jegliche theologische Gewissheit, sogar in äußerster religiöser Skepsis realisiert. Angesichts der ambivalenten Figur Merlins, der im gleichnamigen Stück immerhin eindeutig der Sohn des Teufels ist, wird hierbei auch nicht eindeutig, ob die zahlreichen Prüfungen, denen Parzival unterzogen wird, nicht immer auch die Gefahr der Verführung zum Falschen beinhalten, ja ob diese nicht sogar, wie in der Begegnung Christi mit dem Versucher in der Wüste, für den Parzival in seiner Verwirrung an anderer Stelle Gawain hält, die eigentliche Prüfung ist:

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.*<sup>4</sup>

Die Drastik des sich bzw. Trevrizent geißelnden Merlin, die noch dadurch gesteigert wird, dass dieser sich schließlich der menschlichen Haut wie eines Kleidungsstückes entledigt (in direkter Umkehrung des Bildes des jungen Parzival, der den von ihm getöteten Sir Ither zu Beginn des Szenariums mühsam aus seiner Rüstung pult, um sich ihrer zu bemächtigen) und Parzivals hierdurch bewirktes Mitleid korrespondieren in ihrer Tod und Geburt zusammenziehenden Bildsprache auf eigentümliche Weise mit Schlingensiefs Inszenierung der ersten Tempelszene im *Parsifal*. Dort erlebt Parsifal in einer nicht minder drastischen Weise die Enthüllung des Grals, der sich als urmütterlicher Schoß<sup>5</sup> präsentiert, welcher sein Blut statt des Weines der Eucharistiefeyer spendet. Mit diesem Blut, in das die Gralsritter in einer langen Prozession nacheinander ihre Hände tauchen, wird dann Parsifals weißes Gewand nach und nach mit Abdrücken befleckt. Damit ist Parsi-

<sup>4</sup> Dorst: Parzival, S. 88. Die Anrufung des leeren Himmels evoziert an dieser Stelle Jean Pauls bekannte *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* aus dem *Siebenkäs*: „Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen *Auge*, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an;“ (Jean Paul: *Siebenkäs*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Norbert Miller. Bd. I,2. München/Wien Hanser 1987, S. 273.)

<sup>5</sup> Die dabei zum Einsatz kommende Skulptur erinnert an eine lebensgroße Version der Venus von Willendorf bzw. ähnlicher vorgeschichtlicher Venus-Figurinen. Interessanterweise kam bei der Uraufführung des *Parzival* durch Robert Wilson in Hamburg 1987 eine ebenfalls lebensgroße Lehmplastik von Parzivals Mutter Herzeloide zum Einsatz, die sie hockend und mit offenen Brüsten zeigt.

fal, auch wenn er es hier noch nicht weiß, in den Ritus einer Passion initiiert worden, die ihn gleichzeitig (man denke an das Handauflegen während der Ordination) als Träger aller Passionen, also einer einzigen, markiert.

Das Zusammendenken von Geburt und Tod, die ihr gemeinsames Symbol in der Wunde und deren Schmerz haben, bestimmt sowohl den Ansatz Schlingensiefs wie den Dorsts. Beide entwerfen dabei das jeweilige Stück als Ritual. In seinen Anmerkungen zur Inszenierung nennt Schlingensiefs Dramaturg Carl Hegemann zunächst „das Rätselhafte dieser rituellen Versuchsanordnung“<sup>6</sup>, die er dann als „ein Totenfest, eine Aussegnung der Toten, eine Passion“<sup>7</sup> präzisiert.

Bemerkenswert in bezug auf Dorst ist, dass Hegemann „auch Lächerlichkeit“<sup>8</sup> als Teil des ritualisierten Sterbens reklamiert. Abseits der Ernsthaftigkeit und Endgültigkeit von Geburt und Tod lässt sich nämlich als weitere Gemeinsamkeit bei Dorst und bei Schlingensief eine gewisse Vorliebe für komisch-absurde Brechungen beobachten, die sich als Rückgriff auf vermeintlich primitive Formen der Schaustellerei, der Clownerie und des Zirkus darstellt. In der grotesken Parodie der Weihnachtsgeschichte zu Beginn des *Merlin* sind dessen irdische Eltern etwa nichts anderes als zwei fette Clowns, während der Anhang des bösen Artus-Sohnes Mordred, laut Personenverzeichnis „der Catcher mit den eisernen Zähnen, der tätowierte Matrose, die affenähnliche Mißgeburt, die beiden geschminkten Strichjungen, der fette Dandy mit Monokel, die elfjährige Nutte“<sup>9</sup>, direkt einem besonders obszönen Jahrmarkt zu entstammen scheint. Sowohl im *Merlin* wie im *Parzival* taucht als Pantomime der Tod in Gestalt eines chinesischen Akrobaten auf<sup>10</sup>, während wiederum Parzival nur im Szenarium einem alten, abgehalfterten Artistenpaar begegnet, das vor einem auf Leinwand gemalten Himmelszelt als Sonne und Mond auftritt.<sup>11</sup> Das Schöne der Kunst ist auch bei Schlingensief unübersehbarer Bestandteil seiner Bildsprache. Vollgeschmierte Leinwände, Holzbaracken wie Hybride aus Hundehütte und antiker *skéné*, sogar ein Friedhof der Kunst tauchen auf der Drehbühne immer wieder auf, die in ihrer Anlage weit weniger an die *orchestra* des griechischen Theaters erinnert, als an eine vollgestopfte Zirkusarena oder noch eher an ein Zoetrop, den als Wheel of life bzw. Lebensrad bekannten Vorläufer des Films im 19. Jahrhundert. Besonders greifbar wird das von Hegemann eingeforderte Moment des Lächerlichen, das nichtsdestoweniger dennoch tief zu berühren mag, wenn Amfortas seinen toten Vater am Ende des dritten Aktes als lebensgroße Hasenkuschelpuppe an sich drückt. Schlingensiefs Theaterarbeit mit behinderten, kleinwüchsigen oder alten Darstellern schließlich ist in ihrer Subversion des ge-

---

<sup>6</sup> Hegemann, Carl: Parsifals Tod. Notizen zur Parsifal-Inszenierung von Christoph Schlingensief. URL: <<http://www.bayreuther-festspiele.de/Texte/TexteHegemann.asp>>. Vgl. Hegemann: Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005. Hrsg. v. Sandra Umathum. Berlin: Theater der Zeit, S. 240-245.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Dorst: *Merlin*, S. 13.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 70; Dorst: *Parzival*, S. 29.

<sup>11</sup> Vgl. Dorst: *Parzival*, S. 57ff.

wohnten jungen, gesunden und normalen Blickes auch im *Parsifal* eine Konfrontation mit der Praxis des Verdrängens und eine direkte Reminiszenz an die Zurschaustellung des anderen, eben beispielsweise als Jahrmarktsattraktion.

Seine Wirklichkeit, das was er verursacht, hat der Tod nur in der Beförderung neuen Lebens, wie das Schlussbild des verwesenden Hasen in Schlingensiefs *Parsifal* eindrücklich vorführt. Die Wirklichkeit des Todes *selbst* muss notwendigerweise unerfahrbar bleiben, denn der Tod ist eben die Abwesenheit der Möglichkeit Erfahrungen zu machen. Dass diese Unmöglichkeit aber integraler Bestandteil des Erfahrungsweges Parzivals/Parsifals ist, bildet eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Dorsts und Schlingensiefs Thematisierung des Todes, des Sterbens und des Tötens. Indem Erfahrung vom Tod her begriffen wird, wird so auch die Problematisierung des eigenen ästhetischen Standpunktes unter diesem Aspekt betrieben. Den rituellen Versuchscharakter, den Hegemann für *Parsifal* in Anspruch nimmt, taucht im *Parzival* ausdrücklich als Begriff des Rituals auf, und zwar sogleich in der ersten Szene, die sogar den programmatischen Titel *Tötungsritual* trägt. Diese lässt noch nicht das mythologische Personal der Artus- und Grals Sage auftreten, sondern wiederum, wie in der eingangs erwähnten Szene, eine bunte Mischung aus Gegenwartsmenschen. In deren Wechselrede enthüllt sich dabei die Konfrontation eines beklagten Identitäts- und Authentizitätsverlusts mit dem erwarteten Ungeheuren einer Tötung vor den Augen des Publikums:

Meinen ganzen Toilettenspiegel habe ich vollgesteckt mit Einladungen, ich kann kaum noch mein Gesicht drin sehen! [...] Ein Tötungsritual ... Ich bitte Sie: Rituale! – Soll denn wirklich jemand getötet werden? – Warum nicht? – Das Echte, ruft der Herr mit der altmodischen Aktentasche fanatisch, das Authentische! Danach schreie ich im Zeitalter der Simulation [...] Ich feiere jede Aktion, die Wirklichkeit herstellt. [...] Nicht die Darstellung des Lebens, das Leben selbst! Nicht die Darstellung des Todes, der Tod selbst! – Es wird tatsächlich jemand ... wie soll ich sagen ... geschlachtet?<sup>12</sup>

Mit dem erwarteten und befürchteten Tötungsritual gerät das Theater, indem es die Person des Schauspielers zur Maske des Todes macht, an den Rand seiner eigenen Bedingung. Man könnte sogar so weit gehen, zu behaupten, dass die ‚fanatische‘ Forderung nach Authentizität, nach Echtheit als Übereinstimmung mit den Realien außerhalb des Theaters, in letzter Konsequenz den Tod einfordern muss. Denn der echte Tod auf der Bühne wäre die einzige Garantie dafür, dass das Spiel eben kein Spiel mehr ist, sondern das Dargestellte aus der Darstellung in die Wirklichkeit kippt. Das Spiel, das authentisch wird, ist kein Spiel mehr.

Aber diese Unmöglichkeit, das Spiel weiterzuspielen, ist gleichzeitig auch ein konstituierendes Moment des Theaters. Denn sein ästhetisches Medium, die szenische Aktion, entzieht sich der Erfahrung gerade im Vorüberziehen des Spiels. Das, was *jetzt* auf der Szene geschieht, ist

---

<sup>12</sup> Dorst: Parzival, S. 11.

schon nicht mehr das, was *jetzt* die Erfahrung eines szenischen Moments bestimmt, die nur auf das Erinnerte *davor* zurückgreifen kann. Indem sich das Spiel so der Gegenwärtigkeit entzieht, gewinnt es erst seine eigentümliche Kraft, und nicht die gelungene Erinnerung sichert das Fortbestehen der alten Geschichten, sondern gerade das Vergessen:

Eine blühende Wiese, oder vielmehr ein Plastikrasen, der allerdings perfekt und täuschend ist, und was darauf geschieht: immer dasselbe, dieselbe Geschichte, derselbe Dialog, dieselben Gesten, dieselben Handgriffe. Ich vergesse so schnell, glücklicherweise, so ist es mir immer wieder ein neues Erlebnis.<sup>13</sup>

Diese eigentümliche Verbundenheit der Erfahrung mit der Abwesenheit ist aber nicht nur Kennzeichen der Theaterkunst, sondern der ästhetischen Erfahrung überhaupt. Ihre spezifische Wirklichkeit stellt die Kunst gerade nicht über das Siegel der Authentizität her, sondern darüber, dass ihre eigene Echtheit ungreifbar bleibt. Umgekehrt, je authentischer die Kunst wird, desto mehr verschwindet sie von der Szene:

Als Sie hinter der Stellwand verborgen waren, habe ich Sie deutlicher wahrgenommen als jetzt, da Sie hervorgekommen sind. Und ich werde Sie noch weniger wahrnehmen, wenn Sie von dem Podium heruntersteigen. Immer weniger, je näher Sie mir kommen. Wenn Sie mich schließlich berühren würden, würde ich Sie nicht spüren. Sie wären gar nicht mehr vorhanden.<sup>14</sup>

In der Erfahrung von Kunst ereignet sich im Verborgenen gewissermaßen die ganze Zeit der Tod, worauf Adorno mit der Bedeutung des unglücklichen Bewusstseins für die ästhetische Erfahrung hingewiesen hat. Die ästhetische Erfahrung ist die Erfahrung der (eigenen) Vergänglichkeit und damit die Kritik der an sich selbst genügsamen Subjektivität:

Das von Kunst erschütterte Subjekt macht reale Erfahrungen; nun jedoch, kraft der Einsicht ins Kunstwerk als Kunstwerk solche, in denen seine Verhärtung in der eigenen Subjektivität sich löst, seiner Selbstsetzung ihre Beschränktheit aufgeht. Hat das Subjekt in der Erschütterung sein wahres Glück an den Kunstwerken, so ist es eines gegen das Subjekt; darum ihr Organ das Weinen, das auch die Trauer über die eigene Hinfälligkeit ausdrückt.<sup>15</sup>

Jenseits der Forderung nach guter Authentizität im Gegensatz zur schlechten Simulation kann Kunst dem Selbst, das aufgrund seiner beständigen Ein- und Anforderung nicht mehr auf sich selbst zu reflektieren vermag und sich selbst nicht mehr (er)kennt, wieder einen Blick in den Spiegel gestatten. Sie ruft, wie Kundry Parsifal im zweiten Aufzug, den namenlos gewordenen bei seinem Namen, erlaubt sich aber im selben Moment auch schon wieder anagrammatische Spielereien, die bis in die religiöse und kulturelle sogenannte Identität hinein (*„Kundry, in durchaus verwandelter Gestalt – auf einem Blumenlager, in leicht verhüllender, phantastischer Kleidung – an-*

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 12.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 401.

nähernd arabischen Stiles“<sup>16</sup> usw.) erschüttern können. Adornos Begriff der ästhetischen Erfahrungen, dass das Selbst sich in der ästhetischen Erfahrung bereits als erschüttertes erblickt, bleibt insofern aktuell, als auch die Kritik des Subjekt-Begriffes sich heute in einer Krise befindet, in der Rettung und Erschütterung des Selbst zusammenfallen.<sup>17</sup>

Die Irritation beim Zuschauer, um die Dorst und Schlingensief bemüht sind, ist also keine Provokation um ihrer selbst oder eines beliebigen (postmodernen?) Schabernacks willen. Was sie, in doppeltem Sinne, hinter den Kulissen hervorrufen möchte, ist eine Erfahrung, die normalerweise aus dem gewohnten Betrachtungswinkel heraus nicht einsehbar ist: „Das wäre der Versuch, Schmerz und Tod nicht abstrakt zu überhöhen und im Ungefähren verschwinden zu lassen, sondern sie konkret werden zu lassen, persönlich und auf jeden einzelnen Zuschauer und Akteur bezogen.“<sup>18</sup> Mit ihrem Anspruch, das Todesritual des *Parsifal* nicht von der Erlösung, sondern von der Vergängnis her darzustellen, verkehren demnach Schlingensief und Hegemann auch nicht das Geschehen des Bühnenweihfestspiels, sondern akzentuieren es bewusst in der Folge bereits gemachter Erfahrungen, die in Stück und Inszenierung ihr Medium finden. Eben dieses ‚Erfahrung machen‘ wird zum Inhalt des Opernabends, eine persönliche Erfahrung wird vorgeführt und soll wiederum eine persönliche Erfahrung bewirken. Ebenso wenig wie sich Schlingensiefs Ansatz daher als eine Lesart des *Parsifal* oder als Sichtbarmachung einer bestimmten Idee, Kritik einer bestimmten Thematik usw. erschöpfend beschreiben ließe, greift hier das Schema eines mehr oder weniger progressiven oder konservativen Ansatzes. Der Raum, der für die *Erfahrung einer Erfahrung*<sup>19</sup> eröffnet wird, bekümmert sich erstaunlich wenig um seine eigene Autonomie oder Souveränität als Kunst.<sup>20</sup> Was selbstverständlich nicht heißt, dass die Inszenierung keine Kunst sei, son-

<sup>16</sup> Wagner, Richard: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. In: Dichtungen und Schriften. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 4. Frankfurt a. M.: Insel 1983, S. 310.

<sup>17</sup> Der Frage, ob es heute überhaupt noch eine Bewusstseinskrise geben könne, nimmt sich Botho Strauß in seiner ‚Bewusstseinsnovelle‘ *Die Unbeholfenen* an. Hier geht u. a. die Figur des Romero zu seinem Bedauern von der Überkommenheit des Subjektbegriffes aus, so dass die Möglichkeit einer Bewusstseinskrise selbst in die Krise geraten ist: „Weshalb es allgemein nicht mehr zu einer Krise des Wissens oder Bewußtseins kommt und eine solche auch für die Zukunft nicht zu erwarten ist, hat, wie Albrecht schon sagte, vor allem damit zu tun, daß das reflektierende Subjekt für unsere Wirklichkeitsauffassung so gut wie keine Rolle mehr spielt.“ (Strauß, Botho: *Die Unbeholfenen*. Bewußtseinsnovelle. München: Hanser 2007, S. 81.)

<sup>18</sup> Hegemann: Parsifals Tod.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu eine Notiz von Dorst: „Was Parzival von anderen Figuren des Dramas, besonders von Gawain und Galahad unterscheidet: er muß alles selbst durchleben, er kann nicht wie Gawain sein, der sich den irdisch-einfacheren Weg sucht, um glücklich zu werden, er kann nicht wie Galahad, der kein Ego hat, unberührbar dahingehen. Er kann auch nicht einfach die Lehren anderer annehmen und sich danach verhalten, als wären sie seine eigenen, eingeborenen Einsichten. Das ganze Gewicht des Lebens liegt auf ihm schwerer als auf den anderen.“ (Dorst: *Parzival*, S. 91.)

<sup>20</sup> Autonomie verstanden als Eigenständigkeit des ästhetischen Diskurses in der Ausdifferenziertheit der Moderne und Souveränität als Transzendenz herkömmlichen Vernunftdenkens. Das sind die zentralen Begriffe, die Christoph Menke für die ästhetische Erfahrung reklamiert, wobei er im Anschluss an Adorno über ein Konzept ästhetischer Negativität ihre Souveränität als Ergebnis ihrer Autonomie beschreibt. Der Rekurs ausgerechnet auf Negativität erscheint mir dabei zumindest fragwürdig, ebenso wie die Möglichkeit einer ausschließenden Ästhetik, die sich im Anschluss hieran ergibt: „Die Negativitätsästhetik beschreibt die ästhetische Erfahrung als negatives Geschehen, weil sie ein solcher prozessualer Vollzug des an ästhetischen Objekten versuchten Verstehens ist, der die ihm immanente Negativität enthüllt und es somit an sich selbst scheitern läßt; ästhetische Erfahrung ist die Subversion des in ihr versuchten Verstehens durch sich

dern etwa nur eine persönliche Spielwiese. Im Gegenteil, der zugrunde liegende Begriff des ‚Bühnenweihfestspiels‘ wird derart ernst genommen, dass die Bedingung ästhetischer Erfahrung vor jedweder diskursiven, kritischen oder sogar negierenden Anstrengung, ohne die bekanntlich keine Erfahrung wirklich werden würde, spürbar wird. Etwas passiert hier, das ganz bestimmt keine Kunst ist, sie aber dennoch ständig begleitet, die somatische Durchschlagskraft einer rituellen Versuchsanordnung.

Eine wie auch immer definierte Angst vor der Zerstörung oder deren Begrüßung liefert keine Kategorie, in die sich dieser *Parsifal* einordnet. Auch der Gedanke, es sei die Zerstörung, die Schöpfung erst ermögliche, der sich in seiner Kausalität in nichts von seiner (befürchteten) Umkehrung unterscheidet, greift hier nicht. Am Ende bleibt alles und nichts so wie es ist. Die Wiederholung einer Erfahrung, die ebenso singulär wie allgegenwärtig ist, verdrängt weder Altes noch Neues. Stattdessen demonstriert Schlingensiefs Inszenierung, dass sich Kunst gar nicht zerstören kann, weder durch das Extrem der Konservierung noch der vermeintlich radikalen Innovation. Die Zitation auf den Friedhof der Kunst, um in der Bildsprache der Inszenierung zu bleiben, tötet nicht dieses oder jenes Kunstwerk, sie schafft lediglich den Raum für ein anderes Kunstwerk, in diesem Falle eines, das die Erfahrbarkeit ästhetischer Erfahrung problematisiert. Denn ist nicht die Einzigartigkeit der Werke bereits ein Effekt der Erinnerung, die diese Einzigartigkeit erst herausstellt? In diesem Sinne wären die Werke immer schon Gestorbene auf einem Friedhof der Kunst, wenn man ästhetische Erfahrung als Erfahrung eines Verlustes begreift. Damit wird auch das missverständliche Wort Hegels von der Kunst als einem Vergangenen aktualisiert, das ja nicht etwa ein Ende der Kunst proklamiert. Stattdessen betont Hegel lediglich die Verschiebung in der Rezeption der Kunst, die sich von der sinnlichen Wirklichkeit hin zum reflektierenden Bewusstsein vollzieht: „Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen.“<sup>21</sup> Zweifellos schlummern die Kunstwerke auf diese Weise dauerhafter und sicherer, als wenn sie ihre Wirklichkeit bloß im schönen Schein hätten. Denn Vergessen bedeutet ja nicht, dass etwas verschwunden ist. Nur braucht es gelegentlich eines Anstoßes, um das Vergessene wieder zu erinnern. Als Akzentuierung eben dieser Erfahrung lässt sich Schlingensiefs Inszenierung verstehen.

Wenn, wie oben bereits erwähnt wurde, sowohl Dorsts Text als auch Schlingensiefs Inszenierung die Figur und Geschichte Parzivals/Parsifals zur Darstellung eines ritualisierten Sterbens verwenden, so lässt sich darin doch eine unterschiedliche Gewichtung feststellen, insofern als bei

---

selbst.“ (Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 45.)

<sup>21</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 25.

Schlingensief die Extreme von Tod und Geburt zusammenfallen, während Dorst der Vermittlung dieser beiden Extreme, dem Leben, seine Aufmerksamkeit schenkt. Was Parzival durchlaufen muss, ist nichts Geringeres als die Spanne zwischen Geburt und Tod. Programmatisch ausgestaltete wird das in der Szene *Nein! Zurück!*, in der sich Parzival weigert auf seiner Bahn weiterzugehen und im Zeitraffer zum Neugeborenen regrediert: „Gut, daß ich da bin, sagt Merlin. Im nächsten Moment wärest du verschwunden und wärest nie wieder zurückgekehrt ins schöne Leben! Was vor deiner Geburt war, ist schließlich nichts anderes als das, was nach deinem Tod sein wird, Dummkopf!“<sup>22</sup> Aufschlussreicher als die hier vorgeführte biologische Regression Parzivals ist allerdings auch, dass er hinter die Sprache zurückgeführt wird: „Es ist ja allgemein bekannt, wie sich durch Wörter und Sätze alles im Leben verwirrt.“<sup>23</sup> Parzivals mangelndes Verstehen ist im Stück auch immer eines des mangelnden sprachlichen Zugriffs auf die Welt: „Parzival liegt am Wegrand. Seine Verzweiflung ist so groß, daß er die Dinge nicht mehr mit ihrem Namen benennen kann.“<sup>24</sup> Sein normales Verhalten ist das eines unmittelbaren, tierischen Umgangs in der Welt, das die eigene Gewalt, die es dabei anwendet, gar nicht begreift. Kann Parzival zu Beginn als wilder Junge noch mit den Vögeln des Waldes kommunizieren, so wird im weiteren Verlauf immer deutlicher, dass er an Formen der Repräsentation überhaupt und an Sprache im besonderen scheitert. Nicht zuletzt, weil die Mittelbarkeit von Sprache und von Schrift dabei mit dem Tod konnotiert ist.

In einem ersten Schritt seines Verstehensprozesses ist Parzival bemüht, die Worte seines toten Vaters aus der Unmittelbarkeit des Vogelgezwitschers herauszuhören: „Parzival wickelt dem Leichnam die weißen Tücher ab, da wird der Kopf frei, ein blutiger Menschenkopf. Vater! Vater! Und der Kopf will sprechen. Das Vogelgeschrei im Baum ist aber so groß, so schrill, daß Parzival es nicht verstehen kann.“<sup>25</sup> Dabei hatte Parzival zuvor selbst noch versucht, sich seinem toten Vater auf die gewohnte unmittelbare Weise zu nähern: „Der tote Vater steht am Weg. Er geht rückwärts, wenn Parzival auf ihn zuläuft.“<sup>26</sup> Der Tote ist nicht mehr der Vater, sondern nur noch dessen Stellvertreter, der Leichnam der Träger einer fremden Geschichte: „Er lauscht dicht vor den blutigen Lippen. Was spricht der Vater für eine Sprache? Sind die Wörter nicht auf die langen, schmutzigweißen Stoffstreifen geschrieben, die er von seinem Kopf gewickelt hat, ein langes geheimnisvolles Schriftband, das von den Heldentaten des Vaters kündigt?“<sup>27</sup> In dieser emblematischen Szene, für die bezeichnenderweise kein expliziter Sprechtext notiert ist, wird Parzival ver-

<sup>22</sup> Dorst: Parzival, S. 46. Vgl. Hegemann: Parsifals Tod: „Dass meine Mutter meinen Leib geboren hat und dass ich nun den Tod gebäre, kann als ein und der selbe Vorgang verstanden werden – [...] Eigentlich müsste am Ende des Parsifal ein Neugeborenes schreien!“

<sup>23</sup> Dorst: Parzival, S. 45.

<sup>24</sup> Ebd., S. 75.

<sup>25</sup> Ebd., S. 16.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd.

mittels der Unmöglichkeit der unmittelbaren Kommunikation mit dem Toten mit der Problematik der mittelbaren Kommunikation konfrontiert, die sich eben aus ihrer Beziehung zu Totem, Abwesendem heraus ergibt und damit das Verstehen von vornherein mit der Unmöglichkeit des Verstehens infiziert. Parzivals Unvermögen, durch seinen toten Vater etwas über seine eigene Herkunft zu lernen, führt vor, dass es auf der Suche nach sich selbst nicht erst der Kunst bedarf, um etwas über den Verlust und die Abwesenheit (des Ersehnten, Geliebten, Vermissten) zu erfahren. Die notwendige Diskursivität der Selbsterkenntnis bestimmt diese selbst als eine Trauerarbeit: „Parzival versucht es [das Schriftband] zu entziffern, aber seine Augen sind voller Tränen, es gelingt ihm nicht.“<sup>28</sup> Damit aber wird der Moment der Selbstfindung Parzivals, in Schlingensiefs Umsetzung des *Parsifal* die Geburt (des Todes), unabsehbar hinausgeschoben. Parzival bleibt ewig unterwegs zu sich selbst, weil dieses Selbst nur in der Abwesenheit von sich, in der Verschiebung existieren kann. Die Reflexion auf sich selbst ist, wie Hegels ‚unglückliches Bewusstsein‘ zeigt, ein Beispiel schlechter Unendlichkeit und findet/verliert sich endgültig nur im Tod seiner selbst. Der schließlich einsetzende Umschlag (die Aufhebung des Todes) jedoch bedarf bekanntlich der Teleologie des absoluten Geistes. Abseits dieser Konstruktion bleibt die Unentscheidbarkeit der Krise, die zur eingangs skizzierten Szene zurückführt, welche in ihrer Anlage selbst kritisch ist. Wofür soll man sich entscheiden, für die Position von Herrn A. oder für die von Herrn B.? Oder ist nicht das bereits die falsche Frage?

Ihren Auftritt haben die beiden mit der Klage des Herrn A. darüber, dass der Philosoph „zum Intellektuellen verkommen“ sei, der „Sensualist zum Feuilletonisten.“<sup>29</sup> Das Streitgespräch dreht sich um die Problematik einer konstatierten Sinnlosigkeit des Streits und des Streitens angesichts einer Banalisierung des Denkens. Dabei ist nicht ganz eindeutig, ob dies einer Trivialisierung der Diskurse selbst geschuldet ist oder ob es die Inhalte sind, die einer gehobenen Debatte als nicht würdig erscheinen. Jedenfalls entwickeln A. und B. jeweils unterschiedliche Strategien im Umgang mit der Krise der Kritik. Die Replik von Herrn B. auf die Klage von A. wirft diesem so eine Radikalisierung der Krise vor: „Sie lösen jeden Sinnzusammenhang auf, bloß um an der scheinbar leeren Stelle die Totalität der Sinnlosigkeit zu gründen. Idealistischer Transvestit, der Sie sind, leben Sie ganz gut in Ihrer Bitternis.“<sup>30</sup> Auf das hierauf erfolgende Bekenntnis von A. zur „radikalen Verweigerung“<sup>31</sup> rechnet B. dann diesem auch gleich noch die Konsequenz vor: „Dann können wir nicht weiterreden. Dann müssen wir eigentlich jeden Dialog beenden.“<sup>32</sup> Man kann nicht nicht in der Welt sein, und das bedeutet im sprachkritischen Ansatz des *Parzival*, dass das Schweigen keine Option ist.

---

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd., S. 49.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

In dieser Hinsicht ist sogar noch nicht einmal auf das Schweigen der Steine Verlass, wie die ursprüngliche Szene, in die der Dialog der beiden Herren eingebettet ist, vorführt. Parzival stolpert also eingangs über einen Findling, der sich über dieses Missgeschick des Helden lustig macht, ebenso wie 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 Parzivals Schwert nichts gegen ihn auszurichten vermag. Natürlich wird das Rätsel sogleich von Merlin, der die Gestalt des Steines angenommen hatte, aufgelöst. Aber das ist nicht die eigentliche Pointe, dass Merlin sich in alles Mögliche verwandeln kann und diese Gelegenheit auch ausnutzt, um Parzival immer wieder anzutesten. Dieser Stein hier ist tatsächlich kein Fels, sondern ein regelrechter Skandal.

Kraft seiner dämonischen Fähigkeiten nimmt Merlin nicht einfach nur die Gestalt des Steins an, er *ist* in diesem Moment auch der Stein, da er über die Magie einen unmittelbaren Bezug zur Natur herstellen kann. Entsprechend heißt es später in den Regieanweisungen, dass „*der ganze Wald kichert*“<sup>33</sup>, wenn Merlin kichert und dies ausgerechnet, nachdem A. die Anwesenheit der Mythen im Sprachspiel zugestanden hat. Parzival aber ist diese Möglichkeit des unmittelbaren Naturseins inzwischen versagt. Er kann die Sprache des Steins nicht verstehen, die Merlin gewissermaßen lediglich verdolmetscht. Das Geschehen bleibt ihm dennoch unverständlich: ein sprechender Stein? Das kann kein Stein sein; und trotzdem vermag das Schwert nichts gegen ihn auszurichten.

Das Motiv des sprechenden Steines bzw. der Sprache der Steine taucht in Dorsts späterem Stück *Die Schattenlinie* erneut auf. Dessen Protagonist Malthus vertraut dort dem Freund seiner Tochter folgende Geschichte an:

Wie finden Sie das: Ein Kollege von mir, ein angesehener Hochschullehrer, dessen unbestechliche Rationalität und aufklärerischen Impetus ich immer besonders hochgeschätzt habe und immer noch schätze, vertraute mir kürzlich an, daß er mit Steinen spricht. Das mag ja sein, nicht wahr? Aber die Steine, sagt er, sprechen zu ihm. Er sagt das allen Ernstes. Er beugt sich, sagte er mir, tief zur Erde hinunter und lauscht. Er belauscht einen Kieselstein, stellen Sie sich das vor! Er hält den Atem an, sagt er, der Stein spricht nämlich ziemlich leise. So, sage ich. Andere sprechen wieder laut. Mit welcher Art Stimme sprechen sie? Mit zarter Mädchenstimme oder mit dumpfem Baß?, frage ich. Da lächelt er überlegen. Manche leise, manche wie heiser, manche klingen ganz jung, andere dumpf und so weiter. Man kann sie nicht mit Menschenstimmen vergleichen. „Mädchenstimme“ – das ist nur metaphorisch! Ein Stein spricht wie ein Stein. Natürlich! sage ich. Und bin ganz hilflos.<sup>34</sup>

Der Stein spricht also, aber nicht so wie ein Mensch und daher ist jeder Übertragungsversuch in die Sprachen der Menschen bloß metaphorisch. Ja er spricht sogar, obwohl ihn eigentlich niemand

<sup>33</sup> Ebd., S. 51.

<sup>34</sup> Dorst: *Die Schattenlinie*. In: *Die Schattenlinie*, S. 273f.

hört.<sup>35</sup> Das *skandalon*, der Kieselstein, bleibt was es ist: etwas über das man stolpern muss. So wird die Sprache des Steins, der sich Parzival in den Weg stellt, zur Metapher der Metaphorizität der Sprache selbst. Es gibt keine eigentliche Sprache, sondern immer nur die Sprache des anderen, auf die man sich entsprechend einstellen muss, ohne dass man die Barriere der uneigentlichen Rede vollständig überwinden könnte. Kehrt man noch einmal zum Dialog von A. und B. zurück, wird nun umso deutlicher, dass man aus der Problematik einer Unmöglichkeit des Verstehens nicht einfach vermittlels der Geste der ‚radikalen Verweigerung‘ aussteigen kann. Denn diese Unmöglichkeit macht nicht einfach jede Möglichkeit des Verstehens zunichte, sie bedingt sie vielmehr in dem Sinne, dass die Möglichkeit des Missverständnisses nicht ausgeschlossen werden kann, ohne das Verständnis auszuschließen. Solange es der Mittelbarkeit der Sprache bedarf, wird die Alterität der miteinander Sprechenden Voraussetzung des gemeinsamen Gesprächs sein. Und dies gilt sogar in dem scheinbar so intimen Falle des Selbstgesprächs. Mit diesem geht der Riss mitten durch das Selbst hindurch:

- 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.
- 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!<sup>36</sup>

Das ist das einzige Mal, dass Parzivals Halbbruder Feirefiz im Szenarium Erwähnung findet, der aus der Ehe seines Vaters mit der schwarzen Königin Belakane hervorgegangen ist und dem der Held in Wolframs *Versepos* bei einem gemeinsamen Duell begegnet. Bei dieser Gelegenheit muss sich der sonst unbesiegbare Parzival zum ersten Mal der Kraft eines anderen beugen. Dorsts Bezug auf Feirefiz scheint beinahe eine Art idealeren Parzival ins Feld zu führen, einen, der nicht wie dieser beständig gegen seine eigene Widersprüchlichkeit anzukämpfen versucht, sondern mit dieser umzugehen weiß, da er von seiner Geburt her mit ihr gezeichnet ist. Bekanntlich ist Feirefiz' Hautfarbe als Ergebnis seines dunkel- und hellhäutigen Elternteils schwarzweiß gescheckt. Seine Identität hat er gerade darin, dass er in sich selbst unterschieden ist.

Vielleicht repräsentiert Feirefiz damit die Utopie, die heute anstelle der großen Erzählung der Gralsgeschichte noch glaubhaft bleibt. Identität, die eigene und die der anderen, als ein diffiziles und bewegliches Gefüge differierender Momente zu begreifen, die nur in der isolierten Moment-

---

<sup>35</sup> Dorsts Motivik erinnert hier stark an die von Paul Celan. In dessen *Gespräch im Gebirg* heißt es etwa vom Stein: „Zu wem, Geschwisterkind, soll er reden? Er redet nicht, er spricht, und wer spricht, Geschwisterkind, der redet zu niemand, der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand, und dann sagt er, er und nicht sein Mund und nicht seine Zunge, sagt er und nur er: Hörst du?“ (Celan, Paul: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 171.) Vgl. Menninghaus, Winfried: Paul Celan. *Magie der Form*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 114ff.

<sup>36</sup> Dorst: *Parzival*, S. 50.

aufnahme widersprüchlich sind. Die ‚leise Radikalität‘<sup>37</sup>, die in Dorsts Stücken greifbar wird, ist so auch im *Parzival* spürbar, als der Versuch, die Geschichte aus sich heraus laufen zu lassen, wohl wissend, dass sie ihr gesamtes kritisches Potential schon mit sich führt.

---

<sup>37</sup> Krapp, Helmut: Tankred Dorst oder die leise Radikalität. In: Erken: Dorst, S. 384-397.