

ALEXANDRA CHIRIAC
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Umgekehrte Initiationsriten als ironische Umdeutung der Utopievorstellung. Tankred Dorsts „Parzival“

***Reversed Rites of Passage as Ironic Reinterpretation of the Concept of Utopia.
Tankred Dorsts' Parzival***

Keywords: modern adaption; the Grail Myth; reversed utopia; culture vs. nature; social vs. individual; criticism of civilization; rites of passage; negative esthetics; fragmentarism.

Abstract: *Parzival. Ein Szenarium*, a modern adaptation of the medieval Grail Myth, represents for the German author Tankred Dorst an opportunity to display his social critique towards the contemporary idea of civilization. Parzival becomes thus a reversed image of the utopian idea of predestination, his road being marked by exemplary moments of reversed initiation. He fails to adapt to a decaying society, he fails to fulfill his destiny, and he fails to accede to a higher stage of existence. His battle is an individual one, a fight to overcome his brutal nature and cover himself with the *thin carpet of civilization*. The scenario is a collage of individual scenes or dramatic moments that apparently take the shape of rites of passage, marking the road of the protagonist, but which in fact depict a series of obstacles that the hero cannot overcome.

1981 hat Tankred Dorst die Theaterwelt mit seinem 14stündigen Stück *Merlin oder Das wüste Land* schockiert. Während in den 60er und 70er Jahren der deutsche Autor sein Publikum mit kleinen Stücken gewöhnt hat, wo die ästhetischen Konzepte und poetologischen Ansichten des Autors durch die Simplität der Fabel bewahrt wurden, schafft Dorst mit seiner monumentalen Theaterversion des Artusstoffes ein großes dramaturgisches Spektakel, das über die Entstehung und den Verfall unserer oder jeder Zivilisation berichtet. Wenn *Merlin oder Das wüste Land* die Geschichte unserer unausweichlich zu ihrer Auflösung führenden Ideologie verkörpert, die von dem Scheitern der Idealität und des Utopischen programmatisch berichtet, scheint das 1990 uraufgeführte *Parzival*-Szenarium dieselbe Konzeption ans Licht zu bringen, aber diesmal auf der Ebene des Individuums. Man kann mit Recht behaupten, dass das *Merlin*-Stück eine negative und pessimistische Vision der als Prozess verstandenen Geschichtlichkeit auf der Makroebene des Gesellschaftlichen darstellt und, auf der anderen Seite, als Ergänzung dazu, der *Parzival* denselben Skeptizismus gegenüber dem Utopischen und Ideellen versinnbildlicht, diesmal aber auf der Mikroebene des Individuums. Die zwei Theaterstücke bilden demnach eine Art „Ästhetik des Scheiterns, die sich bald im Register des Grotesken, bald in demjenigen des Tragikomischen bewegt und das Fragmentarische, das Zusammenhangslose, das Chaotische liebt, und

verleihen dem für Tankred Dorsts Dramatik so charakteristischen Thema für die Widerlegung der Utopie durch die historische Praxis unverwechselbare Akzente“¹.

Die Rückwendung auf einen mittelalterlichen Stoff scheint, die vielerlei Facetten eines Utopiebegriffs aufzuzeichnen, der emblematisch für die moderne Vision der Geschichte, des Vergangenen und Zukünftigen zu verstehen ist. Dorsts *Bilderbogen*² vom Untergang der Tafelrunde und der höfischen Zivilisation verkörpert eine dramatische Inszenierung der modernen Konzeption über das notwendige Scheitern von Utopie. „Dorst hat die Idee des Utopischen aus dem klassischen Modell aufgegriffen, aber er versteht dieses Utopische nicht mehr in dessen Sinn als Aktualisierung einer immer schon vorgegebenen Idee, sondern entwirft es als reales Ziel: man bricht zu ihm auf in der Hoffnung auf, es verwirklichen und ein neues Zeitalter in ihm begründen zu können. Das Mittelalter-Utopische bleibt lebendig, indem und solange man das Negative immer neu in der Gegenbewegung aufhebt. Dass das Modern-Utopische Dorsts nicht Ausgangspunkt, sondern nur mehr Zielpunkt ist, und es zerfällt, sobald man es erreicht hat“³. Die Utopie bleibt also sinnentleert und spiegelt die Unfähigkeit der Gesellschaft bzw. des Individuums wider, sich selbst neu zu ordnen und seine ursprüngliche Neigung zur Brutalität und Gewalttätigkeit zu überwinden.

„Wir wollen zeigen, dass der Teppich unserer Konventionen, unserer Moral, unserer Übereinkünfte und unserer schönen Erfahrungen dünn ist, darunter ist die Erde ein Stein, ein wüstes Land“⁴.

Mit Hilfe der Metaphern des *wüsten Landes* beschreibt Dorst den gewaltsamen und barbarischen Urzustand der Menschheit, die sich immer wieder unter dem *Teppich der Zivilisation* versteckt, aber zugleich inhärenter Teil des Selbst ist. Es geht um Menschen, die zwischen ihren Wunschbildern und der Realität gefangen sind und die ihre privaten oder gesellschaftlichen Utopien nicht erleben können, weil das Individuum sich meistens in finsternen verlockenden Phantasien befindet, die es zu seinem Scheitern und zu seinem eigenen Ende führen. Unter dem dünnen Mantel der Zivilisation und Humanität befindet sich immer wieder das Wolfskind der Barbaren.

In seinen *Bilderbogen* entwirft Dorst den Verlust des paradiesischen und unschuldigen Zustands der Welt, indem die Ideologien, Fiktionen und Utopien eine geschundene Innenwelt darstellen. „Alle Ideale, Werte und Normen der Menschheit sind von vornherein sinnlos, da sie veränderlich und endlich sind. Kein Ideal ist absolut, damit gibt es auch keinen richtigen Unterschied zwischen Gut und

¹ Crăciun, Ioana (2008): Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Welser und Peter Weiss. Heidelberg: Winter Verlag. S. 80.

² Haug, Walter (1983): Die Sache mit dem Teufel oder das Mittelalterlich-Utopische und das Modern-Utopische. In: *Arbitrium* 1. S. 100-108.

³ Haug. In *Arbitrium* 1. S. 100-108. Hier: S. 103.

⁴ Tankred Dorst: Antrittsrede. Zit. n. Erken 1989: S. 176.

Böse. Die Welt und ihr Ablauf wird vom Chaos beherrscht¹. In diesem Sinne gewinnt man den Eindruck, dass die mythischen Projektionen die Rolle der Utopie selbst übernehmen, indem die Umgestaltung der Welt, den Trieb zur sozialen Veränderung und Revolution als eine Neugestaltung von Chimären zu verstehen sind. Die poetische Umsetzung der mittelalterlichen und mythisch geprägten Topoi und Modelle wird nach dem Schema vom Zauber und Schrecken der Geschichte entworfen: „Die Darstellung von Desillusionierungsprozessen konzentriert sich auf das dramaturgisch gestaltbare Verhalten der Figuren im Prozess des Illusionsverlustes, das *Wie* dominiert das *Was*, der von Dorst als *Utopieverlust* bezeichneten dramaturgischen Vorgänge“².

Parzival. Ein Szenarium versteht sich als ein rekurrierendes literarisches Schaffen, als *Randprodukt*³, indem es die Hauptthematik des *Merlin*-Stücks wiederholt. Im Zentrum steht aber diesmal die Figur des Naturkindes Parzival, der von Merlin auf seinem Weg geleitet wird. Man kann sagen, dass das Szenarium eine Art Wiederholung mit Abweichungen ist, indem Dorst Fragmente und Szenen von seinem „Merlin“ nimmt und sie in eine Bricolage-Arbeit collagiert. Parzivals erscheint als den Urmensch, der Schritt für Schritt, durch unterschiedliche Initiationsriten, durch Proben, die er aber kaum besteht, sich unter dem Teppich der Zivilisation zu verstecken lernen soll. Er ist nicht mehr der Heilsbringer des Artuskreises und besitzt keine eigentliche Qualität eines großen Gralskönigs. Seine Erwähltheit wird von Anfang an relativiert. Parzival sucht nach einer Utopie der Ritterschaft, die er durch Gewalt und Tötung zu erlangen versucht, muss aber, wie Artus selbst und seine Ritter, seine eigene Gewalttätigkeit und die Gewalttätigkeit der Welt überwinden, um sich von dem *wüsten Land* zu entfernen; er soll, schrittweise auf seinem Weg, lernen, sich anzupassen und den Unterschied zwischen Innen und Außen, zwischen Projektion und Realität zu erkennen. Es geht also nicht um eine Einschließung in einer gesellschaftlichen Gruppe, und auch nicht um die Erlangung eines gesellschaftlichen Status, sondern es handelt sich vielmehr um eine Initiation in dem eigenen Leben, um Selbst-Positionierung und um eine Überwindung des barbarischen Zustands. Parzival, veranschaulicht in diesem Sinne die Wurzel unseres gesellschaftlichen und persönlichen Selbst, das den Weg von Unschuld zur Gewalt, von Unwissen zum Narren und vom Narren zum Verzweifelten folgt.

¹ Wasielewski-Knecht, Claudia (1993): Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhundert. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag. S. 249.

² Hanusch 1996: S. 47.

³ Walter Blank bezeichnet Dorsts späteren Stücken: „Der Nackte Mann“, 1986 und „Parzival“ (1990) als Randprodukte zu Dorsts „Monumentaldrama“, „Merlin“. Vgl. Blank, Walter (1989): Schuld im ‚Nackten Mann – Hoffnung wider alle Erwartung? Zu Tankred Dorsts ‚Parzival‘-Geschichte. In: Euphorion 83DB. H. 1. S. 28-48. Hier: S. 28.

Der Weg des *tumpen* Kindes

Das Szenarium vereinigt die in *Merlin* verstreuten Szenen mit Parzival und, als (post)moderne Paraphrase des mittelalterlichen Stoffs, erzählt es die Geschichte des *tumpen* Kindes, das zuerst ein Artusritter und dann der Gralskönig sein will. „Dorst wendet die Sage ins Gesellschaftspolitische und Psychologische: Sein Parzival ist ein monströses Kind, das aus völliger Unwissenheit die blutigsten Verbrechen begeht; kein Heilbringer, sondern einer der des Heils bedarf“¹. Ohne moralistische Ansätze werden die verschiedenen Stationen des Helden als Entwürfe seines Erlernungsprozesses, als Fragmenten seines Selbst, die allmählich angeeignet werden, als Initiationsriten, die aber kein kohärentes Bild einer Entwicklung mehr schaffen können.

„Er [Parzival] lernt die Welt. Es ist uns ja nichts vom Ursprung her mitgegeben, alles ist erlernt. [...] So wird er schuldig für die Menschen, die er nicht begreift“².

Parzival soll also schrittweise lernen, dass es keinen Platz mehr für eine unschuldige Naturwildnis gibt und dass er sich die gesellschaftlichen Normen und die Humanität aneignen soll. Sein Leben in der Wildnis ist das Leben eines „springende[n] Tier[s]“ (PS 17), das den Unterschied zwischen Guten und Bösen, zwischen Leben und Tod nicht macht. Sein väterliches Erbe, das aus Gewalt und Schlagen besteht, erscheint im *Szenarium* ausdrücklich, denn der tote Vater steht im Baum und über ihm steht noch ein Vater, „ein Turm von Vätern“ (PS 19). Die patriarchale Brutalität und Kriegsausübung repräsentieren also ein inhärentes Teil Parzivals, ohne dass ihm darauf bewusst zu sein. Der väterliche Erbe wird, mit der menschenfeindlichen Erziehung, die das Kind von seiner Mutter bekommt, gekoppelt. Er soll die Menschen hassen und von ihnen weglaufen, denn sie bringen nur Tod und Trauer:

„Parzival: Warum verstecken wir uns vor den Menschen?

Herzeloide: Wenn du unter Menschen kommst, bringen sie dich um.

[...]

Herzeloide: Die Menschen sind schlimmer. Sie töten mit Absicht. Sie streiten, kämpfen, schlagen, stechen auf einander ein. Wie dein Vater!“ (PS 19)

Die Belehrung der Mutter scheint, im Schatten des Todes zu liegen. Alles, was Mensch und Ritter ist, heißt Tod, Hass und Egozentrismus. Auch die Ehre ist „eine Drohung des Todes“ (PS 24) und Freundlichkeit bedeutet nur Enttäuschung:

„Herzeloide: Allein ist man am sichersten. Allein musst du nicht teilen. Allein musst du dich streiten. Allein musst du niemandem danken. Allein bist du nicht enttäuscht.

[...]

Herzeloide: Du darfst dich nie in die Mitte stellen. Immer in die Ecke“. (PS 25)

¹ Roßmann, Andreas. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 21.09.1987. Zit. n. Erken 1989: S. 206.

² Dorst, Tankred (2007): Tankred Dorst im Gespräch mit Volker Mertens am 24. Januar 2005. In: Bilder vom Mittelalter. Eine Berliner Ringsvorlesung. Hg. von Volker Mertens; Carmen Stange. S. 237-252. Hier: S. 245.

Mit diesen Worten versucht die Mutter das Kind von seiner eingeborenen Neigung wegzutreiben und es auf diese Weise vor der „wilde[n] Zivilisation“ zu hüten. Ironischerweise, wird aber Parzival, der töten, streiten und enttäuschen wird und statt Opfer wird er ein Täter sein. „Parzival symbolisiert hier gewissermaßen die Welt. Er, das unzivilisierte Naturkind ist genau so *verwirrt* wie die so genannte zivilisierte Welt“¹.

Parzival kommt zum Artushof, wo er verlangt, mit dem König zu sprechen, aber die Gesellschaft lacht ihn aus und wirft ihm „abgenagten Knöchelchen und alle ihre Speisereste“ (PS 37-38) vor. Als Spaß kommt Sir Gawain vor und behauptet, dass er König Artus ist. Interessanterweise, um ihn zu verspotten, versucht der Ritter das Kind in den Regeln des höfischen Benehmens zu unterrichten². Man kann diese Szene sehr leicht mit der entsprechenden Szene von den mittelalterlichen Romanen vergleichen, die über die Lehren von Gurnemanz berichten. Was ins Auge fällt ist aber, dass hier der Unterricht sich nur nach äußerlichem Benehmen richtet und, im Gegensatz zu der Lektion Gurnemanz³, keine ritterliche Kode und keine menschliche Moralität liefert. Wichtig in dieser Szene ist, dass Parzival nicht nur unfähig ist, den Spott zu begreifen, sondern dass er auch über sich selbst lachen kann. Diese Lachen-Fähigkeit wird er auf seiner Suche nach Gott verlieren und das unschuldige Über-Sich-Lachen wird in diesem andeutenden Moment als Symbol der reinen und noch-nicht-schuldigen Unkenntnis der Welt und der Gesellschaft pointiert:

„Parzival lacht, der Knappe lacht; Parzival merkt nicht, dass der Knappe ihn auslacht, er sieht ihn nur lachen und lacht selber deshalb immer mehr, er gerät in einen glückseligen Taumel von Gelächter“. (PS 41)

Auffällig für unsere Analyse ist, dass das Lachen den Weg des Protagonisten markieren wird, indem die komischen Elemente ins Groteske und Absurde führen. Das Lachen, das bis jetzt als amüsante und komische Statur des Helden ihm gefolgt hat, führt dann zur grotesken Darstellung des von ihm produzierten Leides, als Verkünder des Todes, das sich als Zeichen einer unausweichlichen Regression in asozialer Umgebung und in vorkognitivem Zustand der Individualität zeigt³.

¹ Wasielewski-Knecht 1993: S. 264.

² „Er zeigt ihm, wie man bescheiden in ein Zimmer tritt, und Parzival macht es ihm nach. Er zeigt ihm, dass man nicht auf dem Tisch, sondern auf dem Stuhl vor dem Tisch sitzt. Parzival macht es ihm nach.

Er zeigt, wie man mit Hilfe von Gabel und Löffel die Speisen in den Mund steckt. Parzival macht es ihm nach.

Sir Gawain zeigt, wie man mit dem Messer einen Apfel elegant zerschneidet. Parzival macht es nach.

Schließlich zeigt er ihm noch, wie man jemand begrüßt, wie man sich mit Damen unterhält, wie man ihnen die Hand küsst. Er zeigt ihm, wie man die Dame beim Tanz festhält und im Kreis herumdreht. Er selbst spielt dabei die Dame und lässt sich zum Gelächter der Herren und Damen von Parzival hin und her schieben.“ (PS 39)

³ Vergleich die Szene mit Ithers Tötung.

Das wüste Land

Der Weg Parzivals ist, wie in den mittelalterlichen Vorlagen, eine Suche, die sich außerhalb der Gesellschaft entfaltet, die aber als eine Kette von umgekehrten Initiationsritten gedichtet wird. Der Held bewegt sich zwischen verschiedenen Stationen, begegnet verschiedenen Figuren, die seinen Weg ausprägen, bleibt aber immer wieder außerhalb einer gesellschaftlichen Konstellation. Er gehört weder zum Artuskreis noch zur Gralsgemeinschaft und selbstverständlich bedeutet das sowohl Isolation als auch Selbstisolation. Parzivals Weg zum Gral wird durch verschiedene Stationen gekennzeichnet, die eigentlich seine Unwürdigkeit zum Gral aufzeigen. In dieser Figur Parzivals vereint sich demnach zwei Prinzipien: die Natur und die Kultur. Bewusstlos trägt Parzival in sich die zwei Elemente, die sich gewaltsam in seinem närrischen und gewaltsamen Verhalten offenbaren. Erst mit den Gralsvisionen, wird der Held sich seiner *Schuld* bewusst. Er gerät in ein *Wüstes Land*¹, in eine „schreckliche Wüste aus Stein und Geröll und mit dem brennenden Baum dort in der Öde“ (PS 90). Diese Visionen aber sind nur für ihn sichtbar, denn Gawain, der neben ihm steht, sieht nur eine schöne Landschaft um sich. Parzival scheint in schizophrenen Visionen gefangen zu sein, die seine verzweifelte Lage des Schuldgefühls veräußern. Dieser Moment markiert aber eine Wendung in der *Entwicklung* des Protagonisten, indem er die Fähigkeit erlangt, das Leiden des Anderen zu erkennen. Durch Fragen und Mitspielen in den verrückten Visionen des Ritters, gelangt es Gawain das Vertrauen seines Freundes zu gewinnen. Parzival erzählt ihm, wie er auf die Gralsburg gekommen ist, und die Tafel des Fischerkönigs gesehen hat. Er hat die Ritter, die wie Verwesungen aussahen, und die traurige Prozession der Schale gesehen, aber er konnte nicht nach der Bedeutung fragen. Viermal antwortet er auf die Fragen Gawains mit dem einfachen: „Habe nicht gefragt!“ (P 90-91):

Bemerkenswert hier ist die Tatsache, dass die Gralserfahrung nur auf der Ebene des Traums bleibt; es ist eine innere Probe, die nur auf der Ebene der Projektion bleiben kann. Das Nicht-Bestehen dieser inneren Probe verursacht eine andere Vision, eine Schreckvision, die eine innerliche Mutation auf der Ebene des Selbst impliziert. „Diese Depression, die über Parzival liegt, ist eine psychologisch eindrucksvolle Schilderung seiner Seelenlage“².

„Parzival: Seitdem reite ich in dieser trostlosen Öde umher, wo kein Strauch blüht, kein Brunnen fließt, keine Menschenstimme zu hören ist.“ (PS 91)

Die Einführung des Motivs des *wüsten Landes*³ deutet nicht das tragische Schicksal des Helden, sondern illustriert vielmehr die problematische Beziehung zwischen Individuum und den sozial auferlegten Normen. Wie schon erwähnt, Natur und Kultur sind zwei gegensätzliche Prinzipien, die Dorst in der Figur Parzivals gewaltsam aufeinanderprallen lässt und diese Schlüssel-Szene hebt

¹ Diese Szene wird teilweise von dem „Merlin“-Stück übernommen. Vgl. Dorst: Merlin 1985: S. 178-181.

² Wasielewski-Knecht 1993: S. 259.

³ Dieses Motiv ist eigentlich eine Anspielung auf T.S. Eliots „The waste Land“ (1922).

nochmals die Diskrepanz zwischen Sinneswahrnehmung und der bewussten Verinnerlichung der Handlungen hervor. Parzival befindet sich jetzt auf einem anderen Niveau des Erkennens und Sich-Erkennens und beginnt schrittweise die *Wüste* und die *Vernichtung* seiner Handlungen zu empfinden und zu verstehen. Aber die Anerkennung seiner *Taubheit* und *Blindheit* genügt nicht, er muss vielmehr den Weg zur Reue und Büße lernen, um eine Sich-Positionierung in einer Gemeinschaft möglich zu machen.

Parzival und *Der nackte Mann*¹

Der Nackte Mann ist vielleicht eine der wichtigsten Szenen des *Szenariums*, indem sie die in den mittelalterlichen Vorlagen so debattierte Schuld-Problematik nochmals in Frage stellt. Walter Blank fasst die Schlüsselbedeutung dieser Szene wie folgt zusammen: „Der Mensch als solcher [...] ist von einer grundsätzlichen Zerrissenheit, die ihn nicht in die Lage versetzt, seine Umgebung zu verstehen und sich ihr infolgedessen verständnisvoll integrieren zu können. Es bleibt ein Riss zwischen Innen- und Außenwelt. Gezeigt wird dieses an der Schuldverfallenheit zweier unterschiedlicher Menschen, die als zwei Typen dargestellt sind, dem Nackten einerseits und Parzival andererseits“². Unserer Ansicht nach, geht es in dieser Szene nicht um zwei Typen, sondern um dasselbe menschliche Modell: Die Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Figuren illustriert Dorsts Technik, das Menschliche mit unterschiedlichen Situationen zu konfrontieren, um die unterschiedlichen Reaktionen mit einer *objektiven* Distanz sichtbar zu machen.

Der Mann, der Parzival begegnet, besitzt, wie der Titelheld, eine mittlere Position zwischen Natur und Kultur. Wie Parzival, wählt er die Position des Außenseiters, eines außerhalb des gesellschaftlichen Milieus lebenden Wesens. Sein Weg scheint aber umgekehrt: wenn Parzival von einem wilden Naturzustand zu einer zumindest teilweise verinnerlichten *Zivilisation* oder Kultur zu wachsen versucht, entscheidet sich der nackte Mann, sich von der Zivilisation zu entfernen, um in einer friedvollen, utopischen Naturumgebung zu leben. In diesem Sinne polarisiert Dorst die Diskrepanz zwischen Natur und Kultur, indem beide in sich Gutes und Böses verbergen. Beide Figuren sind Schuldige: einer durch Unwissenheit, durch die Rohheit und Brutalität des Urmenschen, der andere durch sein blindes Vertrauen in die menschliche Zivilisation, die ihn zum Verlassen der geliebten Frau getrieben hat. Beide sind jetzt auf dem Weg zu einer persönlichen Erlösung. Beide sind zum Scheitern verurteilt.

Parzival wird von dem friedvollen Leben des Nackten völlig fasziniert und entscheidet sich, ihn als Vorbild zu nehmen. Bemerkenswert hier ist die Tatsache, dass diese Station Parzivals die einzige ist, wo der Held anhält und wo er bewusst etwas lernen will, d.h. das erste Moment, in dem er für eine innere Verwandlung

¹ Die Szene existierte bereits vom Jahre 1982 und bildete die Grundlage eines 1986 veröffentlichten Theaterstücks, das die Schuldproblematik des „Merlin“- und „Parzival“-Stücke weiter entwickelt.

² Blank, Walter (1989): Schuld im ‚Nackten Mann‘ – Hoffnung wider alle Erwartung? Zu Tankred Dorsts ‚Parzival‘-Geschichte. In: Euphorion 83 BD, H. 1. S. 28-48. Hier: S. 44.

bereit ist. Er gibt seine Waffen und seine Rüstung ab und versucht, den Weg zur Heiligkeit zu finden:

„[...] Mein Schwert habe ich weggeworfen, jetzt ziehe ich auch noch die Rüstung aus! So gut habe ich deine Lehre verstanden. Jeder, der mich umbringen will, kann mich jetzt umbringen“. (PS 99)

Außer der Komik dieser kleinen Rede, offenbart der Protagonist eine Hartnäckigkeit, die Werte und Normen des strengen Lebens des Nackten zu verinnerlichen:

„Nun versucht Parzival so zu leben wie der nackte Heilige, er jagt keine Tiere mehr, schwindlig vor Hunger isst er Pflanzen und Beeren und Gras, vor jedem Schritt fegt er mit einem Zweig den Boden vor seinen Füßen, damit er nicht versehentlich ein Lebewesen zertritt“. (PS 100)

Genau in dieser Haltung liegt aber Parzivals Verfehlung, in seiner „mimetischen Kurzsichtigkeit“¹, die ihn immer wieder zum Scheitern geführt hat. Obwohl der Paradiesgarten des Nackten an die Kindheit des Helden erinnert, die genau durch einen artifiziell bewahrten Unwissens- und Unschuldzustand geprägt ist, und stark mit seiner bisherigen gewaltsamen Welterfahrung kontrastiert, setzt der deutsche Autor in dieser Szene den Akzent auf die Un-Möglichkeit des Friedens. Indem Parzival das Verhalten seines Nackten blind kopiert, ohne nachzudenken und sogar über seine eigenen Handlungen zu reflektieren, zerstört er das Gleichgewicht der Natur: er rettet einen Fisch vor einem Reiher, versteht aber nicht warum der Nackte ihn böse anschreit.

„ — Verflucht bist du! Ein Verbrecher! [...]

— Ich will den Schwachen helfen, sagt Parzival trotzig.

— Den Schwachen helfen! Und den Reiher lässt du verhungern! Stark und schwach! Das hast du dir so ausgedacht in deinem dummen Eisenkopf! Stark und schwach! Das hast du dir ausgedacht, weil du selber stark sein willst, weil du kämpfen willst, weil du dich einmischen willst! Weil du richten willst darüber, was lebenswert ist und was nicht wert ist zu leben, weil du Gott sein willst, du dummer Eisenkopf! Dabei bist du nicht mehr als ein Wurm, du nimmst nur mehr Platz weg!“ (PS 100-101)

Die Friedensutopie versteht sich in diesem Sinne als begrenzte Ideologie. „Die Imitatio dieses Heiligen hat sich für ihn [Parzival] als Irrtum erwiesen“². Parzival, der sich dafür entschieden hat, gegen seiner Natur zu leben, führt die Friedenskonzeption zur Unnatur: „Dorst überspitzt Parzivals Verhalten bis zur unfreiwilligen, kritischen Parodie. Friedensstiftung um jeden Preis und durch

¹ Krohn, Rüdiger (1986): Parzival und die Vergeblichkeit des Friedens. Über die Funktion einiger ausgeschiedener Materialien zu Tankred Dorsts ‚Merlin‘. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Hg. von Roland Jost; Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag. S. 425-438. Hier: S. 430.

² Blank 1989. In: Euphorion 83BD. H. 1. S. 28-48. Hier: S. 34.

unreflektierte, undifferenzierte Einmischung entlarvt er als verkrampfte Bevormundung der Natur¹. Die Tatsache, dass Parzival diesen Friedenszustand nicht um sich selbst, sondern nur um den Nackten zu gefallen stiftet, macht es klar, dass der utopische Zustand nicht bewahrt sein kann. Die Bewahrung des ideellen Moments steht also in enger Verbindung mit der Idee der Schuld: Parzival hat sich durch seine Einmischung in dem natürlichen Lebensprozess schuldig gemacht, der nackte Mann aber durch seine Nicht-Einmischung: als die Frau des Nackten erscheint und von ihrer Armut und Trostlosigkeit berichtet, kann der Mann nicht darauf reagieren. Parzivals Empörung ist so groß, dass er sich entscheidet – nachdem er drei Tage darüber nachgedacht hat – den *Heiligen* zu töten, also zu seiner vorherigen gewaltsamen Haltung zurückzukehren. Die Utopie hat sich für ihn als inhaltslos und oberflächlich erwiesen.

Merlin in Trevrizents Rolle

Die Figur Merlins spielt eine überwiegende Rolle in der Ökonomie des *Szenariums*, denn der Zauberer ist immer wieder in der Nähe des Protagonisten präsent, entweder um ihm zu helfen, oder ihn zu verspotten, oder sogar ihn in die Irre zu führen. Wenn er nicht mehr wie im *Merlin* die Rolle des Puppenspielers hat, erscheint er in Schlüsselmomenten auf dem Weg des Ritters und versucht der Suche ein Ziel und eine Richtung zu geben.

Merlin begleitet das Kind auf seiner Suche und versucht ihm den Weg zu zeigen. Das hartnäckige Kind will aber Gott finden, weiß aber nicht, wo sich dieser befindet. Er geht immer wieder geradeaus und sein Weg liegt im Schatten des Todes, wird mit Blut und Leichen bedeckt. Sein gradliniger Weg verwandelt sich allmählich in einem kreuz und quer Gang und schließlich beschließt Parzival zurückzukehren. Merlin erscheint, wie eine Art Bewusstsein, für ihn und schlägt ihm vor:

- „ — Ja! Dann geh doch weiter, geh vorwärts, vor dir sind Gärten und Häuser unversehrt.
- Ich will zurück! schreit Parzival.
- Du hast ja selbst das Feuer gelegt!
- Hinter das Feuer!
- Über die Brück ans andere Ufer?
- Weiter zurück!
- Über den Ritter willst du steigen, der dort tot auf dem Acker liegt?“ (PS 54)

Sein Weg rückwärts erfolgt also nur auf der Ebene der Erinnerung, und Merlins Funktion liegt in diesem Sinne darin, dem Helden seine Verbrechen bewusst zu machen. Parzival ist aber nicht bereit, seine Schuld zu erkennen und die gewaltsamen Taten zu rechtfertigen. Was er nur machen kann, ist *sprachlos* zu bleiben, und von seiner Vergangenheit immer wieder *vorwärts* zu laufen. Erst in dem *wüsten Land*, nach den schrecklichen Gralsvisionen, wird er realisieren, dass sein Weg und seine Suche nur Tod und Schmerz gebracht haben und dass er einen

¹ Krohn. In: Jost/Schmidt-Bergmann 1986: S. 425-438. Hier: S. 430-431.

anderen Weg finden muss, einen Weg zur Menschlichkeit, zum Mitgefühl und Mitleid.

In diesem Sinne illustriert die Begegnung mit dem auch von Merlin verkörperten Fischerkönig die Kluft zwischen Erwünschten und Bestehenden, eine Kluft die immer wieder größer wird:

„Obwohl Parzival schneller geht als er, schließlich sogar rennt, kann er ihn nicht erreichen, der Abstand scheint sogar größer zu werden. Plötzlich lösen sich die Umrisse der entfernten Gestalt des Fischerkönigs im Bild der Landschaft auf.“ (PS 66)

Das Ziel seiner Suche scheint umso entfernter, je er näher kommt. Der immer größer gewordene Abstand zwischen dem Held und seinem Ziel offenbart die Unmöglichkeit einer erfolgreichen Suche, die Unfähigkeit des Ritters, auf ein anderes Niveau aufzusteigen. Die Suche bleibt aber notwendig, damit das Individuum sich entwickeln kann; das Ziel ist nicht mehr wichtig; die Suche selbst gewinnt den Status der Utopie.

Die letzte Begegnung mit Merlin, diesmal in der Rolle von Trevrizent mit nackter blutiger Haut, beendet auch das *Szenarium*, indem sie als Anfang einer erneuten Suche zu verstehen ist. Während bei Wolfram und Chrétien die Begegnung mit dem Oheim Trevrizent einen Wendepunkt im Weg Parzivals repräsentiert, während der Held sich in seinem Tiefpunkt befindet und nach dem Verlassen der Klausur eine aufsteigende Bahn erfährt, erfährt Dorst keine positive Wendung für seinen Protagonisten. Sein Weg endet mit der Erkenntnis, nicht mit der Tilgung seiner Widersprüchlichkeiten. „Deutlich zeigt sich, dass er seine absolute Ich-Bezogenheit überwunden hat und für seine Umwelt empfänglich geworden ist. Aber erst, nachdem Trevrizent die Erinnerung an seinen leidenden Bruder, den Gralkönig, heraufbeschworen hat, empfindet Parzival nicht nur persönliches Mitleid, sondern erkennt die grundsätzliche Leidens- und Schulddisposition, in die der Mensch als Mensch verstrickt ist“¹. Die Buße wird nur geahnt, der Schmerz wird verinnerlicht und als solche anerkannt, aber nicht beseitigt.

Die Dorstsche Arbeit am Artus- und Parzivalmythos illustriert nochmals die immerwährende Faszination und gleichzeitig Schrecken vor einer endgültigen Lösung der Widersprüchlichkeiten der Welt. Die Faszination, die die mittelalterliche Fabel für die (post)moderne Sensibilität ausübt, kann aber kein kohärentes Weltbild mehr schaffen und die Aussagekraft des Stoffes kann keine Weltgeschichte mehr verkörpern, sondern was sichtbar bleibt, ist der Prozess der Dekonstruktion und Selektion als eine andauernde Auseinandersetzung mit der Tradition und Vergangenheit. Der Mythos, die *Meta-Erzählung*, findet seine Resonanz jetzt nur im Fragment, in seiner Zersplitterung, die die Widersprüchlichkeiten der Existenz in sich unharmonisch verbergen. Der Weg des

¹ Wagemann 1998: S. 113.

Helden kennzeichnet sich demnach nicht durch einen allmählichen Weg zur Erlösung. Die Suche nach Sinn und Kohärenz offenbart sich als wahnsinnig und zerstörerisch: die Initiation ist keine Initiation mehr, sondern einen umgekehrten Irrweg durch die labilen Sehnsüchte der Menschlichkeit.

PRIMÄRLITERATUR

- Tankred Dorst (1985): Merlin oder Das wüste Land. Mitarbeit Ursula Ehler. Werkausgabe 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag;
- Tankred Dorst (1986): Der nackte Mann. Mitarbeit Ursula Ehler. Mit farbigen Zeichnungen von Johannes Grützke. Frankfurt am Main: Insel Verlag;
- Tankred, Dorst (1990): Parzival. Ein Szenarium. Zahlreiche Abbildungen. Suhrkamp Verlag;

SEKUNDÄRLITERATUR

- Becker, Peter von (1979): Merlin: Magier und Entertainer. Theater als Phantasiestätte. Ein Werkstatt-Gespräch mit Tankred Dorst. In: Theater heute. H. 4. S. 34-37;
- Becker, Peter von (1985): Zeitgenosse an König Artus' Hof. Ein Nachwort zu Tankred Dorsts ‚Merlin‘. In: Tankred Dorst: Merlin oder Das wüste Land. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 305-312;
- Blank, Walter (1989): Schuld im ‚Nackten Mann‘ – Hoffnungen wider alle Erwartungen? Zu Tankred Dorsts Parzival-Geschichte. In: Euphorion 83BD. H. 1. S. 28-48;
- Crăciun, Ioana (2008): Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Welser und Peter Weiss. Heidelberg: Winter Verlag;
- Erken, Günther (Hg.) (1989): Tankred Dorst. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag;
- Hanusch, Gisa (1996): Stillgestellter Aufbruch. Bilder von Weiblichkeit in den ‚Deutschen Stücken‘ von Tankred Dorst und Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag;
- Haug, Walter (1983): Die Sache mit dem Teufel oder das Mittelalterlich-Utopische und das Modern-Utopische. In: Arbitrium 1 (1983). S. 100-108;
- Krohn, Rüdiger (1986): Parzival und die Vergeblichkeit des Friedens. Über die Funktion einiger ausgeschiedener Materialien zu Tankred Dorsts ‚Merlin‘. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Hg. von Roland Jost; Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag. S. 425-438;
- Krohn, Rüdiger (1986): Mehrfachgebrochenes Mittelalter. Tankred Dorsts ‚Merlin‘ auf der Bühne und in der Kritik. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hg. von Peter Wapnewski. Stuttgart: [o.V.]. S. 296-307;
- Krohn, Rüdiger (1987): Tankred Dorst: Merlin oder Das wüste Land. Dramatische Parabel über das notwendige Scheitern der Utopie. In: Deutsche Gegenwartsdramatik. Bd. 2: Zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Peter Handke, Botho Strauß, Ernst Jandl, Bodo Kirchhoff. Hg. von Lothar Pikulik; Hajo Kurzenberger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 7-38;
- Krohn, Rüdiger (1989): Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel ‚Merlin oder Das wüste Land‘. In: Euphorion 78, S. 160-179;

- Ruckhäberle, Hans-Joachim (Hg.) (1991): Bilder und Dokumente. Tankred Dorst. Pietro Aretino oder die Fragwürdigkeit der Kunst. München: edition spengenberg;
- Schulz, Joachim (Hg.) (2006): Tankred Dorsts Merlin. Ein Drama erobert die Welt. Eine Ausstellung des Studiengangs „Literaturwissenschaft: berufsbezogen“ der Universität Bayreuth. Bayreuth: Universitätsverlag;
- Wagemann, Anke (1998): Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘ im 20. Jahrhundert. Untersuchungen zu Wandel und Funktion in Literatur, Theater und Film. Göppingen: Kümmerle Verlag. [zu Dorst: S. 103-114];
- Wasielowski-Knecht, Claudia (1993): Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag. [zu Dorst: S. 236-271].