

Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

Laudatio auf Ursula Ehler Dorst und Tankred Dorst



Laudatio anlässlich der sechsten Verleihung des „Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken“ am 15. November 2008 im UNESCO-Weltkulturerbe Zeche Zollverein Essen

Sehr geehrter Herr Erzbischof Zollitsch, sehr geehrter Herr Professor Meyer, verehrte liebe Frau Ehler-Dorst, sehr geehrter, lieber Herr Dorst, liebe Kollegen Juroren – meine Damen und Herren!

Es ist in der Geschichte der Verleihung von Kunstpreisen ein eher ungewöhnliches Ereignis: Dass ein Autoren-Paar ausgezeichnet wird, wie heute Tankred Dorst und Ursula Ehler mit dem „Kunst- und Kulturpreis der deutschen Katholiken“. Beide haben unser Theater mit ihren Stücken seit mehr als 40 Jahren, seit Beginn ihrer Zusammenarbeit Anfang der 70er Jahre, bereichert und geprägt. Sie widerlegen die Rede vom Verschwinden des Autors und den Diskurs von der Autorschaft als Funktion in produktiver und lebendiger Weise, in einer Doppel-Autorschaft. Tankred Dorst, der vom Theater und der Literatur her kommt; Ursula Ehler, die aus ihrem Gebiet der Bildhauerei den Sinn für das Bildhafte und Plastische des Theaters mitbringt. „Wir sind ein endloses Gespräch“, sagen sie von sich und ihrer Arbeit. „Wir reden und werfen uns die Bälle zu.“ In einem Interview erläutern sie den Dialog als ihre Schöpfungs-Dramaturgie: „Ich erfinde bzw. finde Figuren“, sagt Dorst, „Ursula findet Figuren; wir mischen sie, mehrere Figuren in eine, und lassen sie aufeinander treffen, und so schafft man mit den Stücken die Schöpfung gewissermaßen noch einmal neu.“

Lange bevor Dorst mit Ursula Ehler in diesen produktiven Dialog eintrat, antizipierte er in einem Stück bereits die realitätsstiftende Kraft der Rede zwischen Frau und Mann. In der Parabel „Große Schmäherei an der Stadtmauer“ (1961) klagt eine junge chinesische Fischersfrau gegen die kriegerische männliche Ordnung der Welt. Sie steht am Fuß der Mauer und fordert vom Kaiser ihren Mann, der als Soldat eingezogen wurde, zurück. Endlich findet sie Gehör; doch ein fremder Soldat erscheint auf der Mauer, und die Erfüllung ihres Wunsches wird an eine Bedingung geknüpft: Frau und Mann müssen beweisen, dass sie zusammengehören. In einem tastenden Gespräch erfinden beide ihre Geschichte neu; sie erfinden sich als Mann und Frau. Im *Stück* scheitert dieser Versuch zuletzt doch; im *Leben* und im Schreiben von Dorst/Ehler ist der Dialog schöpferisches Prinzip und dramaturgische Basis ihrer Stücke.

Die „Große Schmäherei“ wurde als eine Chinoiserie im Stile Brechts rezipiert, als radikal pazifistische Parabel, die dadurch besondere Aktualität gewann, dass sie im Jahr des Mauerbaus in Berlin aufgeführt wurde (in der Regie von Peter Zadek, mit Gisela Stein in der Rolle der Frau). Das Theater ist der Ort eines andauernden Dialogs – ein Raum, in den hinein sich das Gespräch von Dorst/Ehler in die Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Zadek, Peter Palitzsch, Robert Wilson, Wilfried Minks, Dieter Dorn und vielen anderen weitertrug – der Ort, an dem die erdachten Figuren und Situationen körperliche und szenische Wirklichkeit gewinnen. Es ist dieser offene Prozess, der beide am Theater fasziniert und herausfordert. Tankred Dorst berichtet über seine ersten Kindheitserfahrungen im Provinztheater Coburg, wie er die Auftritte der Figuren beobachtete und sich dabei voller Aufregung vorstellte, wie die Handlung anders weitergehen könnte, als das Drama es vorschrieb. Sie sollte „extremer“ sein, „phantastischer“, „meinem Herzen näher“. Dorst entwirft hier ein Theater aus dem Widerspruch gegen das Fixierte; ein Theater, das Raum bietet für Gegenentwürfe; ein Laboratorium für die offene Frage: „Wie können wir leben?“ Es heißt da: „Das Theater ist eine der großen Erfindungen der Menschheit, wie das Rad, wie der Gebrauch des Feuers. So lange es Menschen gibt, werden sie sich etwas vorspielen, und indem sie sich etwas vorspielen, sagen: So bin ich. So bist du. So bin ich.“

Die Frage nach der Existenz des Menschen und ihren Bedingungen wird auf dem Theater immer neu gestellt. Nicht „eine Institution zur Belehrung, sondern zur Rettung des Menschen“ sei das Theater, meinen die Autoren.

Schon in seinen frühesten Stücken, noch vor der Begegnung mit Ursula Ehler, erprobt Dorst neue dramaturgische Verfahren, in seinen Texten für das Marionettentheater in München, in Drehbüchern, Libretti, Film- und Hörspielprojekten. Schon in dieser Zeit zeigt sich sein dramaturgischer und poetischer „Eigensinn“. Dorsts Arbeiten lassen sich in der literarischen Szene der Nachkriegszeit schwer einer Gruppe oder einem Trend zuordnen. Ein Wechsel der Töne und der Themen findet immer wieder statt. So markierte das Revolutionsstück „Toller“ eine deutliche Zäsur im Arbeitsstil Dorsts. Diese „politische Revue“ war nicht als Dokumentartheater angelegt; vielmehr interessiert Dorst (wie auch später in seinen Künstlerdramen über Knut Hamsun, Heinrich Heine, Gabriele d’Annunzio oder Heinrich Vogeler) die Positionen des Intellektuellen und Schriftstellers Ernst Toller in der Spannung zwischen linker Utopie, Selbststilisierung des Künstlers und gesellschaftspolitischer Realität. Peter Palitzsch inszenierte „Toller“ 1968 in Stuttgart. Die Rezeption des Stücks zeigte, in welcher Weise mit dem Thema der Räterepublik von 1919 für die 1968er Generation ein Nerv der Zeit getroffen war.

Nicht Verarbeitung tagespolitischer Themen für das Theater, sondern die Aufmerksamkeit auf Tendenzen und die Wiederkehr von Stoffen und Bildern verleiht den Stücken Dorst/Ehlers ihre spezifische Zeitgenossenschaft. So entfalten die Autoren in der Reihe ihrer „Deutschen Stücke“ eine Chronik der deutsch-deutschen Geschichte im Spiegel von Familiengeschichten. Beginnend mit der Weimarer Republik verknüpfen die Dramen und Drehbücher „Auf dem Chimborazo“ (1974), „Dorothea Merz“ (1976), „Klaras Mutter“ (1977) und „Die Villa“ (1979) autobiographische Selbstvergewisserung mit den Brüchen und Traumata in der deutschen Geschichte: die Vergif-

tung des gesellschaftlichen Lebens im Nationalsozialismus, die Mechanismen der Verdrängung, die Hoffnungen und Widersprüche des Wirtschaftswunders. Es sind vor allem Frauen-Gestalten, die in diesen Stücken im Vordergrund stehen, Elsa in „Die Villa“, Dorothea Merz und Klara und ihre Mutter. Mit einem von Alexander Kluge geborgten Begriff könnte man diese Rekonstruktionen von Lebensläufen eine deutsche „Chronik der Gefühle“ nennen, in der Unbesprochenes, Bruchstücke von Erzählungen und Erfahrungen jenseits der historiographischen Narrative gesammelt sind. Exemplarisch für die Widersprüche der Nachkriegszeit steht die Figur des „Herrn Paul“ im gleichnamigen Drama (1994). Herr Paul ist ein schwerer, unbeweglicher Mann, der tagaus tagein auf dem Sofa im Hinterzimmer einer aufgelassenen Seifenfabrik liegt und Geschichten erzählt. Aber niemand hört ihm zu. Paul ist ein Oblomov der Wirtschaftswunder-Epoche, der das Gebot der neuen Zeit – Effizienz, Zeitökonomie, Arbeit und Kapital – ignoriert. In seiner Trägheit und Unangepasstheit verkörpert er eine Existenz, die durch Nicht-Handeln, durch die Widerständigkeit des Trägen den Geist der Innovationszwänge konterkariert. „Das schwere Kind“ heißt eine kurze Fabel der Brüder Grimm, die dem Drama „Herr Paul“ als Motto voransteht und die Assoziationen an die Christophorus-Legende weckt: „Ein kleines Kind, in Linnen gewickelt, liegt verloren am Wegesrand; zwei wackere Edelleute wollen es aufheben und ins nahe Dorf bringen. Aber beide mit gesamter Hand waren nicht so mächtig, es nur von der Stelle zu rücken.“ – Herr Paul, die Figur, die unbeweglich bleibt, setzt die Welt um sich in Bewegung – indem er stört. „Wer lebt, der stört“, das ist die Signatur einer Geschichte passiven Widerstands. „Die Welt ist der Stoff“, sagen Dorst/Ehler; und eines ihrer großen Themen ist die Zeit: die Lebenszeit des Menschen und sein Leben in seiner Zeit.

In seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung erinnert sich Tankred Dorst an jene Zeit Ende des II. Weltkriegs, als er, achtzehnjährig, in amerikanische Gefangenschaft geriet. „Meine Entdeckung Amerikas“, so schreibt er, war „eine Reise tief unten im Schiffsbauch, zusammen mit viertausend Gefangenen.“ Als das Schiff endlich in New York einfuhr, hieß es, „jeder Gefangene dürfe einmal über Deck gehen, um die Freiheitsstatue zu sehen. So schob sich eine lange, tausendköpfige Schlange die eisernen Treppen hinauf, Schritt für Schritt. Als ich oben ankam, war es Nacht geworden, und das Schiff fuhr langsam hinein in diese leuchtende, himmelhohe Stadt. Das sah ich, 18jährig, aus einem Land, aus einer Kindheit kommend, die dunkel war, verdunkelt in der Nacht durch die Fliegerangriffe.“ Der Zuhörer dieser Geschichte mag sich an Franz Kafkas Roman „Der Verschollene“ erinnern, an die Schiffseinfahrt des siebzehnjährigen Karl Roßmann in New York, als er die Freiheitsstatue wahrnimmt: nicht mit der erhobenen Fackel, sondern mit dem in die Höhe ragenden Schwert! Dorsts Poetik-Vorlesung fand kurze Zeit nach dem 11. September 2001 statt. In seinem Rückblick wird die persönliche Geschichte zugleich zu einem historischen Kommentar: eine andere Perspektive auf das krisengeschüttelte gelobte Land der Demokratie.

Dorst/Ehler entwickeln ihre Stücke nicht von einer Gesellschaftstheorie her, sondern aus der genauen Beobachtung von Menschen, ihrem widersprüchlichen Verhalten. Zeit und Geschichte verdichten sich in Zeit-Bilder. Beide haben in der Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Wilfried Minks und Robert Wilson ein Theater entworfen, in dem das Wort durch Bilder und Gebärden überlagert und aufgeladen wird. Wie die

Bilder eine „biblia pauperum“ entfalten sich die Bild-Dramaturgien in „Parzival“, „Merlin“ oder „Korbes“. Sie erlauben szenische Verfahren, die den Realismus von Dorst/Ehlers Stücken erweitern und öffnen: ins Mythische, Märchenhafte, Metaphysische – etwa in den Märchen- und Kinderstücken, in Legendenadaptionen wie z.B. „Die Legende vom armen Heinrich“ oder in der Dramatisierung mythischer Stoffe wie in „Merlin“.

Mit „Merlin“ (1981) tritt eine Wende im dramaturgischen Umgang mit Stoffen in Dorst/Ehlers Arbeiten ein. Es ist das bislang meistgespielte Stück der Autoren, übersetzt in viele Sprachen, inszeniert auf zahlreichen Bühnen in aller Welt. Ein Bilderbogen in nahezu 100 Szenen entfaltet – jenseits der Mittelalter-Fantasy-Welle – ein Welttheater um den Zauberer Merlin und den Mythos der Artus-Tafelrunde. „Merlin“ ist hier die weltgeschichtliche Parabel einer pessimistischen Theodizee; er besitzt Züge eines modernen Gegenentwurfs zu Goethes „Faust“. Dorst/Ehlers monumentales Drama trägt den Untertitel: „oder Das wüste Land“. In den Bildern und Geschichten des Stücks „Merlin“ verknüpfen sich Erzählungen vom Anfang, von Utopien und ihrem Scheitern in Gewalt und Zerstörung: „Wir wollen zeigen“, so Dorst/Ehler, „dass der Teppich unserer Konvention, unserer Moral, unserer Übereinkünfte und unserer schönen Erfahrungen dünn ist, darunter ist die Erde ein Stein, ein wüstes Land.“ – Das Motiv der Vertreibung aus dem Paradies, das in Dorst/Ehlers Stücken immer wieder auftaucht, geht zurück auf den prägenden Eindruck einer Radierung von Maximilian Klinger in Dorsts Elternhaus. Das Bild trägt den Titel „die Vertreibung aus dem Paradies“ und zeigt eine kahle, steinige Landschaft. Vor dem mächtigen Tor zum Paradies steht ein Engel mit großen Schwingen, das Menschenpaar ist nackt und ausgesetzt in dieser wüsten Welt. Das Drama „Merlin“ stellt die Frage nach dem dünnen Firnis der Zivilisation, den Einbrüchen von Gewalt und Zerstörung – den „Wüsten“ der menschlichen Natur – inmitten der 80er Jahre. Inszenierungen wie jene von Stefan Bachmann in Basel 1999 inspizieren die Fragen des Stücks nach dem Scheitern von Visionen und von groß angelegten Utopien und vermessen die Zeit, vor der Wende und zehn Jahre danach, im Blick zurück.

Immer wieder stellen Dorst/Ehler die Frage: Wie kommt das Böse in die Welt? Sie erklären und begründen jedoch nicht. Sie geben keine Antworten, sondern sie *zeigen* die Widersprüche menschlichen Handelns, die Katastrophen, die aus kleinen und großen Lebens- und Weltentwürfen entstehen: in Bildern, Allegorien, in Sprache und im Schweigen. Diese Haltung zum Unerklärbaren ist nicht zuletzt eine Geste des Respekts vor dem Zuschauer, dessen Phantasie, dessen Erfahrung und ethische Entscheidung angesprochen werden. Vielleicht haben die Autoren die Unerlöstheit der Menschen am deutlichsten in „Korbes“ (1989) dargestellt – einem Stück, für das sie 1991 den Ludwig-Mühlheims-Preis für religiöse Dramatik erhalten haben. Es ist die Geschichte eines Mannes, der in blindwütigem Hass Menschen und Dinge seiner Umgebung mit seiner Bosheit infiziert. Korbes sei der „von Gott verlassene Stoff der Welt“, so Tankred Dorst. Das Stück spielt auf zwei Ebenen. Über die Geschichte des Bösen und der Gewalt sind die Stimmen aus Händels Brockes-Passion gelegt. Korbes, der seinem Tun und seinen Qualen keinen Sinn zu geben vermag, bleibt verlassen in Dunkel und Kälte – sein Schrei geht ins Leere. Dieser Geschichte einer heilloser Welt ist kontrapunktisch das Heilsversprechen der christlichen Passion gegen-

über gestellt, in den Figuren der Tochter Zion, des Schmerzensmannes Christus. Mysterienspiel, Volksstück und das dunkle Märchen der Brüder Grimm sind in verstörenden Bildern wie ein Palimpsest übereinander gelegt. Auch in den Zeichnungen von Gewalt und Zerstörung bewahren Dorst/Ehler jedoch einen aufmerksamen, zugewandten, niemals denunziatorischen Blick auf die Figuren. „Wir sind nicht die Ärzte, wir sind der Schmerz“, sagen sie über ihre Haltung zu den Geschichten, die sie sammeln, um „unsere böse, schöne, fehlerhafte Gegenwart zu verteidigen.“ Mit ihrem Theater weisen Dorst/Ehler auf Fragen der menschlichen Existenz, die in einer Zeit von Handlungszwängen, Globalisierung und Ideologien der Machbarkeit unabweisbar und irritierend zugleich erscheinen: Gibt es Unschuld? Eine Unschuld des (Nicht-)Handelns, wie sie durch Figuren wie Parzival oder Herrn Paul verkörpert werden? In der manchmal surrealen Zeichnung der Figuren kommt es zum Einbruch der Grenzen zwischen Leben und Tod, wie in „Herr Paul“. Dorst/Ehlers Theater öffnet sich in metaphysischen Dimensionen in der Tradition von Calderón, Claudel, Kantorowicz – vergleichbar auch den Wiedergänger-Figuren des japanischen Nô-Spiels.

In dem 1997, in der Zeit der blühenden Börsenspekulationen entstandenen Stück „Wegen Reichtum geschlossen“, das den Untertitel eine „metaphysische Komödie“ trägt, wird aus dem Kampf um Besitz und irdische Glücksversprechen eine anarchische Farce. Ein kleinbürgerliches Paar, Besitzer eines Tante-Emma-Ladens, wird durch einen Lottogewinn zu Millionären. Dorst/Ehler führen sie durch den Rausch des Habenwollens, von Gier und Geiz in einem grellen Bilderbogen, in den plötzlich die Chimäre eines Totentanzes einbricht – in einem von Goya entlehnten Masken-Bild – endend mit dem Verlust aller Güter in einem großen katastrophischen Gelächter.

Dorst/Ehlers insistierende Fragen nach den Verheißungen, den Versprechungen und Versprechern eines besseren Lebens mitsamt den bizarren Schicksalen des Scheiterns führen sie immer wieder zu den Außenseitern der Gesellschaft, zu Künstlern und Stigmatisierten. Deren Geschichte der Hingabe an eine Idee, auch wenn sie scheitern – wie Ernst Toller, oder Heinrich Vogeler auf seinem Weg von der Künstlerkolonie in Worpswede ins kommunistische Moskau (im Stück „Künstler“) – fasziniert das Autorenpaar immer wieder. In Stücken wie „Die Wüste“ oder in der „Legende vom armen Heinrich“ (1997) geht es auch um „die Provokation der Selbstaufgabe in einer Gesellschaft, die von Selbstbehauptung und Selbstverwirklichung bestimmt wird.“ In der Bearbeitung des mittelalterlichen Legendenstoffs des „Armen Heinrich“ stellen die Autoren die Frage, ob bedingungslose Hingabe der Liebe, des Glaubens möglich sei. In der Übertragung der christlichen Erlösungsgeschichte aus dem Verses des Hartmann von Aue in die Gegenwart wird die märtyrerhafte Opferbereitschaft des Mädchens ironisch beleuchtet – als kindliche Naivität und als Männertraum der unbegrenzt liebenden Frau. Doch auf der gemeinsamen Reise – und wiederum: im andauernden Dialog zwischen Mann und Frau – verändern sich die Figuren; und zuletzt, so heißt es im Text, „geschah ein Wunder“. Heinrich ist erlöst von seinen Schmerzen durch seinen Verzicht auf das Opfer. Doch eine Erklärung dafür lässt das Stück offen. Stattdessen ertönt im Chor ein großes babylonisches Stimmengewirr. In „allen Sprachen der Erde“, und in Wörtern, „die noch nie ein Mensch gesprochen hat und die es nicht gibt“, versuchen die Stimmen eine neue Sprache zu finden – eine andere, eine unerhörte Sprache der Lieben.

Die Aktualität von Dorst/Ehlers Dramen zeigt sich in ihrer Zumutung, das Fremde im Eigenen zum „Stoff“ der Welt des Theaters zu machen; und sie zeigt sich darin, wie sie in Legenden – im Wieder-Lesen und Wieder-Holen des Theaters – die Stoffe transparent werden lassen.

Die Wiederholung, so schreibt Søren Kierkegaard in seiner gleichnamigen Abhandlung, ist ein „Erinnern nach vorwärts“, eine Bewegung in die Zukunft. Das Theater ist der Ort, in dem solche wiederholten Expeditionen in die Zeit stattfinden.

Mit dem Dank an Tankred Dorst und Ursula Ehler verbindet sich der Wunsch, dass Sie noch viele ihrer Geschichten in die Zukunft erinnern.