



FRANK PIONTEK (Bayreuth)

## Alles was ist, endet Tankred Dorsts *Merlin oder Das wüste Land*

I attempt from love's sickness to fly in vain,  
for I am myself my own fever and pain.  
No more now, found heart,  
with pride no more swell.  
Thou canst not raise forces enough to rebel.  
I attempt love's sickness to fly in vain,  
for love has more power and less mercy than fate,  
to make us see ruin and love those to hate<sup>1</sup>.

Da sehen wir ihn sitzen: ihn, Merlin, im Weißdorn gefangen, die schöne Viviane hat ihn festgebannt mit seinem eigenen Zauberspruch<sup>2</sup>. Seine Stimme dringt, nachdem alles, alles zuende ging: das Reich des großen Königs und die Bosheit seines Sohnes, seine Stimme dringt immer noch zu uns, heraus aus dem Gebüsch, er singt *mit einer hohen, wunderbaren Stimme*. Lang war der Weg, den er gegangen, acht Stunden mindestens liegen hinter uns, eine ganze Ewigkeit, vom Sturz der heidnischen Götter bis zum stillen, melancholischen Lied eines einsamen alten Mannes. Vielleicht sahen wir ihn im Theater, vielleicht erlasen wir uns seine Geschichte.

*Merlin oder Das wüste Land*, geschrieben von Tankred Dorst, Mitarbeit: Ursula Ehler, trägt den Namen des mythischen Zauberers nicht allein im Titel. Es ist selbst ein Zauberstück, also eines, das auf dem Theater und mit den Mitteln des Theaters recht eigentlich nur zu machen ist, wenn man die Zaubertricks des Metiers und die eines zukünftigen Marstheaters beherrscht. *Marstheater*, für diese Bühne hat auch Karl Kraus, nachdem weite Teile Europas zu einem *waste land*, zu einem *wüsten Land* verkommen waren, seine *Letzten Tage der Menschheit* geschrieben, und letzte Tage sind es auch, die das Welttheater des Tankred Dorst beschreibt. Wäre ein Stück des Theaters schon deshalb ein Stück des sogenannten Welttheaters, weil es das Ende ei-

<sup>1</sup> Aus Henry Purcells *Indian Queen*, nach einer Vorlage von John Dryden und Robert Howard (1664).

<sup>2</sup> *Auf der Suche nach Merlin und Viviane* – diese Internetseite informiert in Kürze über den Viviane-Mythos: <http://www.lebensraeume-div.de/merlinvivian/>.

ner Epoche, damit auch einer Gesellschaftsordnung zu skizzieren vermag, so wäre der Begriff auf Dorsts *Merlin* sofort anwendbar, abgesehen davon, dass diese Figur selbst den sogenannten jungen Leuten, die ja bekanntlich dem sogenannten Kulturverfall am meisten unterliegen, bekannt ist – selbst dann, wenn sie ihn nicht mit Namen kennen. Merlin, soweit es seine Wiederkunft in Joanne Rowlings viel gelesenen Romanzyklus *Harry Potter* betrifft, ist hier nicht nur auf einer der Schokofrosch-Sammelkarten zu sehen, sondern oft auch mit Dumbledore verglichen worden.

Wie aber hat alles begonnen?

Steigen wir nur ein wenig hinab in die Tiefen der britischen Mythologie des Mittelalters, ohne uns allzu sehr dort aufzuhalten, obwohl im Wiederspiel zwischen den philologisch erschließbaren Quellen und den originellen Erfindungen des Dramatikers genug Material vorhanden wäre, um eine Arbeit zu schreiben, in der es nur um das Eine ginge: das Verhältnis des Stücks zu dem riesenhaften Konvolut von Texten, die seit 1000 Jahren dem König Arthur und seinem Zauberer gewidmet wurden<sup>3</sup>. Nein, es soll hier nicht um die Merlin-Legenden der keltischen Ära und des Mittelalters gehen, aber ein wenig muss man doch von der Frühzeit der Merlingeschichte reden: nur, um zu zeigen, dass sich aus uralten Stoffen noch durchaus neuartige Dramen basteln lassen; würde man, was unsinnig wäre, den *Faust* mit *Merlin* vergleichen, so wäre dies der einzig reelle Vergleichspunkt – obwohl: haftet beiden Figuren nicht der hochgespannte Versuch an, die Welt zu durchmessen: vom Himmel durch die Welt zur Hölle? Was allerdings im Falle Fausts schon mehr eine Behauptung als ein schlüssiger Wegweiser durch Goethes Dichtung ist? Und haben beide nicht mit dem Teufel selbst zu tun? Nein, sagte Dorst, „ein ringender Faust sollte Merlin nicht sein“<sup>4</sup>.

Zurück zum Stoff, den sich der Dichter Dorst anverwandelte, obwohl für ihn all das, was uns die Literaturgeschichte und die Merlin-Philologie bewahrt hat, nur Anstoß war, sich mit Merlin und dem wüsten Land – der Untertitel ist wichtig – zu befassen. So fragmentarisch das Stück selbst anmuten mag – insgesamt ist etwas sehr Ganzes entstanden: paradoxerweise ein Totales über eine Zerstörung –, so fragmentarisch las und benutzte Dorst

3 Wer sich für die Quellen und den „historischen Merlin“ interessiert, sei verwiesen auf Nicolay Tolstoy's *Auf der Suche nach Merlin. Mythos und geschichtliche Wahrheit*, München 1987. Literarische Zeugnisse zu Merlin vereinigt die von Manfred Kluge herausgegebene Sammlung *Das Buch Merlin. Mythen, Legenden und Dichtungen um den Zauberer Merlin*, München 1988.

4 Tankred Dorst, *Sich im Irdischen zu üben*, Frankfurt/M. 2005, S. 50.

auch die Texte, in denen es um den „historischen“, den mythischen, den mittelalterlichen, den moderneren Merlin ging. Am Anfang also steht der berühmte Geschichtsschreiber Geoffrey von Monmouth, der um 1100 geboren wurde und ein halbes Jahrhundert später starb. Gewissermaßen unsterblich aber wurde er durch seine *Historia Regum Britanniae*, in der er um 1135 das Leben der britischen Könige zwischen dem Trojaner Brutus und den Königen des 7. Jahrhunderts beschrieb: natürlich mit mythologischen Verweisen versehen, mit Erfindungen und Ausschmückungen. Wir verdanken Geoffrey die erste große Erzählung vom König Arthur. 15 Jahre später schrieb er die *Vita Merlini*, mit der der Zauberer in die Literatur eingeführt wurde. Hier verschmolz er zwei Figuren zu einer: Myrddin Wyllt (Merlinus Caledonensis), einen verrückten walisischen Propheten des 6. Jahrhunderts, und Aurelius Ambrosius, einen jugendlichen Seher, ein „vaterloses Kind“. Heraus sprang: Merlin Ambrosius.

Vaterlos war dieser Merlin allerdings nicht. Im Gegenteil: die Tatsache, dass er zu *dem* mythischen Seher des Mittelalters wurde, verdankt sich seiner besonderen Sohnschaft, womit wir uns langsam dem Dorstschen Merlin nähern. Vor 800 Jahren nahm man an, dass Merlin dem Schoß einer Jungfrau entsprossen war, präziser: einer Nonne<sup>5</sup>. Aus der Nonne wurde bei Dorst eine Hanne – wie das? Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Prolog des gewaltigen, 97 Nummern umfassenden Stücks<sup>6</sup> – Nummern deshalb, weil nicht alle dieser „Nummern“ als Szenen angelegt sind, aber dazu später. Nummer 1 also lautet folgendermaßen:

Der von tausend Glühbirnen illuminierte Christus vertreibt die heidnischen Götter. Blitze zerreißen den Himmel. Gebrüll. Schrilles Gekreisch. Scheinwerfer stöbern die heidnischen Götter auf. Sie fallen von hoch oben hinunter ins Dunkel. Sie flüchten sich in die Wälder, sie verstecken sich in den Städten.

Die heidnischen Götter verschwinden, Christus vertreibt sie – dies ist schon die erste Setzung, die im deutlichsten Hintergrund des Plots steht, ohne dass Dorsts *Merlin* zum religiösen Drama mutierte. Nur stellt Dorst schon mit der ersten Nummer jenen weltgeschichtlichen Rahmen auf, in dem das Drama

5 Dass seine Mutter eine Prinzessin aus dem Stamm der walisischen Demetier war und demzufolge sein Vater ein König Morvryn, beruht nach Meinung jener, die Merlin für eine historisch nachweisbare Figur halten, auf der späteren Uminterpretation der Christen. „Merlin’s father was also a visionary, and these visionary capabilities led to the evil legend within the Christian world that Merlin was a ‚scion of the devil‘, a magician, a sorcerer“ (<http://relay4thetruth.blogspot.com/2009/11/please-note-this-is-non-official.html>).

6 Es erschien 1981 im Suhrkamp Verlag.

in buchstäblich starken Widersprüchen abrollen wird, und Widersprüche sind es bekanntlich, die erst ein Drama provozieren: heidnisch – christlich, gut – böse, hell und dunkel, ehrlich und lügenhaft, Liebe und Hass, Intelligenz und Dummheit, Dreck und Glanz, Schmutz und Zauber, Natur und Zivilisation, Wald und Burg, Wildnis und Gesellschaft, und nicht zuletzt: laut und leise: aus diesen – freilich problematisierten – Gegensätzen besteht das riesenhafte, gleichsam alles erfassende Drama, das in diesem Sinn – aber auch nur in diesem Sinn – als katholisch, als weltumfassend bezeichnet werden darf. Der „innerste Kern des Stückes“ sei der religiöse Aspekt, meinte Dorst im Jahre 1999, denn Merlin sei der Sohn des Teufels und Christus der Sohn Gottes<sup>7</sup> – nur in diesem Sinn verhandelt der Kern des Stücks jenen Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“, für den das Christentum nur eine mögliche, vielleicht vergängliche Erscheinungsform in der Geschichte markiert.

Hanne also, keine Nonne ist bei Dorst die Mutter des Titelhelden, den als solchen zu bezeichnen übrigens schwer fällt, obwohl er im gewaltigen Panorama die Figur ist, die einige der wesentlichen Handlungsanstöße gibt. Diese Figur hat auch bei Dorst eine irdische Mutter, jene Hanne, die allerdings von einer Nonne denkbar weit entfernt ist. Hanne tritt auf als schwangere Riesin, zusammen mit einem Clown – und beide schreien, wie Clowns im Zirkus zu schreien pflegen. Man tritt auf und sucht einen Vater, denn der fehlt noch, aber weder ein unbedarfter Zuschauer noch ein Ritter noch Herr Rothschild persönlich wollen und sollen es werden. Der Teufel wird es, er sorgt dafür, dass Hanne seinen Sohn mit einem „gellenden, hundertstimmigen Schrei“ zur Welt wirft: eine Welt, in der der Teufel und seine Dämonen nach wie vor zuhause sind.

Was wie eine irre Idee eines Autors des 20. Jahrhunderts anmutet, beruht in Wahrheit auf vorgefundenem Material. Schon mit der Eingangsszene kann man sehr schön zeigen, wie Dorst Vorgefundenes aufnimmt, um es zu gebrauchen. Auch die Clownsszene hat Dorst nicht aus dem Nichts erfunden, aber mit seinen Mitteln ins Extrem geführt. Er verdankte die Inspiration einem 1622 uraufgeführten Stück<sup>8</sup> des englischen Dramatikers William Rowley (1585? – 1626): *The birth of Merlin or The child has found his father*. Interessant ist dieses *play* auch deshalb, weil ein gewisser William Shake-

7 Merlin. Programmheft Akademietheater Wien 1999, S. 44.

8 Im Curtain Theatre in Shoreditch. Eine Gedenktafel in der Hewett Street erinnert noch daran. Das Stück wurde 1989 vom Clwyd Theatr Cymru in Mold/Flintshire wieder ausgegraben. Hierzu Christa Jansohn, *Zweifelhafter Shakespeare: Zu den Shakespeare-Apokryphen und ihrer Rezeption*, Berlin 2000, S. 88.

speare (wer immer auch sich hinter diesem Namen verbirgt) gelegentlich als Co-Autor angesehen wurde. *The birth of Merlin* behandelt die Geburt des Merlin absolut komödiantisch. Hier ist es ein Mädchen vom Land, das zur Mutter des Helden erkoren wird; wir begegnen ihm und dem Clown und seiner schwer schwangeren Schwester Joan Go-to't im zweiten Akt. Ein derber, anonymes Clown, der mit seiner Schwester einen Papa für den zukünftigen Balg sucht, den sie der Bekanntschaft mit einem mysteriösen Fremden verdankt: dies sind nur zwei der Figuren des *play*, das die Gattungen und Stile vermischt: legendäre Geschichte, Liebesromanze, brutales Clown-Spiel, Zaubereien, mit Königen und Adligen, einem Zauberer, den Geistern toter antiker Helden und natürlich dem Teufel. Schon beim anonymen *Clown* dürfte man aufgemerkt haben. In der Tat: Shakespeare ist hier ebenso nah wie bei Tankred Dorst, der das vermeintlich Hohe und das scheinbar Niedrige fröhlich durcheinander wirbelt.

Wie aber hat alles begonnen?

Tankred Dorst hat selbst fleißig über sein und Ursula Ehlers Stück Auskunft gegeben, etwa im zweiten Teil seiner Frankfurter Poetikvorlesungen, die er 2003 hielt<sup>9</sup>. Wer will, kann das schöne Buch *Merlins Zauber* lesen, das er im Jahr 2001 dem Werk gewidmet hat. Hier findet man nicht nur Gespräche, Bilder und Materialien zum Stück, etwa den ersten, umfangreichen Entwurf zum Drama. Man findet auch das Dramolett *Der nackte Mann*, das Dorst 1986 veröffentlichte, auch Ausschnitte aus seinem *Parzival* von 1987, auch Teile aus *Purcells Traum vom König Artus*, also Stücken, die mit dem *Merlin* inhaltlich unmittelbar eng zusammenhängen. Man sieht: *Merlin* stand erst am Beginn seiner Auseinandersetzung mit Themen aus dem arthurischen Kreis. Umgekehrt ist *Merlin* nicht das erste Drama, das merlinische Themen verarbeitet, ja: in Dorsts Entwicklung markiert der *Merlin* keinen Anfang, sondern einen Punkt der Kontinuität – mag er auch ein Gipfelpunkt des Theaters sein. Dorst hat wiederholt darauf hingewiesen, dass die Themen dieses Großdramas schon immer in seinem Werk präsent waren, mögen sich auch die Figuren und der theatralische Rahmen erneuert haben. Dies eben scheint mir eines der offenbaren Geheimnisse des Dramatikers Dorst zu sein: dass er sich mit jedem neuen Stück gleichsam neu erfindet, dass er dem Theater in aller Originalität gibt, was des Theaters ist – und dass er doch in seinem tiefen

9 Dorst, *Sich im Irdischen zu üben*, S. 43-61. Dieser Teil trägt denselben Titel wie das große Buch: *Merlins Zauber*.

Interesse am Menschen – am Menschen, *nicht* an Themen – stets derselbe unverwechselbare Theaterautor blieb. Ein revuehaftes Stück wie *Toller*, um nur ein Beispiel zu nennen, ist, so hat er es selbst gesehen, in seinem theatralischen Charakter und seiner Art, die Psychologie von Theatermenschen auf die Bühne zu bringen, dem *Merlin* viel näher, als es der Blick auf den scheinbar mittelalterlichen Stoffkreis suggeriert.

Wer sich genauer in Dorsts Werk auskennt, wird stilistische Mittel wiederfinden, die den Dramatiker Dorst von seinem ersten aufgeführten Stück an begleiteten: dem Puppenspiel. Es sind Mittel, die dem psychologischen Theater an sich fern stehen und doch etwas Wesentliches über den Menschen verraten, indem die Puppe ganz der Konzentration auf die Geste anvertraut ist. Die Puppe – denn Dorsts Bühnenkarriere begann beim Marionettentheater (auch das rohe Clownsspiel ist nicht fern, so feinsinnig auch das Marionettenspiel agieren kann). Sie begann im Jahre 1951 im Münchner Theater *Kleines Spiel*<sup>10</sup>, wo er von 1953 bis 1959 acht Stücke zur Uraufführung brachte. „Wir wollten nicht mehr“, so erinnerte sich Dorst 1995, „die alten klassischen Stücke spielen, weder *Faust* noch Goldoni, noch Haydn. Wir lehnten die Imitation des Menschentheaters ab. Um genau zu sein, wir wollten die Gattung des Marionettentheaters völlig neu erfinden. Unserer Meinung nach konnte die Marionette die schöpferische Phantasie vollkommener verkörpern als der menschliche Schauspieler. Sie ist keinen physikalischen Zwängen wie der Mensch unterworfen und noch nicht mal an seine äußere Erscheinung gebunden: Sie kann schweben, sich verwandeln, plötzlich erscheinen und verschwinden wie die gleitenden Bilder des Traums. [...] Unser Theater wollte ein Theater der Bilder ohne Psychologie, ein Theater der Poesie und des Traums sein. Wir wollten Geschichten erzählen. [...] Ich habe andere Stücke geschrieben; die Notwendigkeit, sich der Realität stärker anzunähern, den Problemen und der Tragik unserer Existenz, hat mich immer weiter von meinen Anfängen entfernt, auch wenn man in den realistischen Stücken manch-

---

10 1945 gegründet, wechselte es 1956 von der Unireitschule in die Neureutherstraße 12, wo es mit Dorsts *Eugen. Eine merkwürdige Geschichte* eröffnet wurde und sich bis heute befindet. Dorsts erste Veröffentlichungen widmeten sich denn auch dem Marionettenspiel: *Geheimnis der Marionette* (1957, mit Marcel Marceau) und *Auf kleiner Bühne. Versuche mit Marionetten* (1959). Einige der Stücke stehen auch heute noch auf dem Spielplan: *A Trumpet for Nap*, ein Trompetermärchen (1959), die Kannibalette *Maipus Versuchung* (1961) und *Die Geschichte von Aucassin und Nicolette* (1953).

mal Elemente finden kann, die aus dem Marionettentheater kommen“<sup>11</sup>. *Merlin* bündelt all diese Erfahrungen: die des realistischen Theaters und die des surrealen, in dem die physikalischen Gesetzmäßigkeiten aufgehoben sind. Dorst hat auch auf die „grob mächtigen Figuren des sizilianischen Puppentheaters“ hingewiesen. „Es waren Grotesken, Phantasiestücke, wir mischten die Gattungen, manchmal gab es einen Erzähler, manchmal trat unter den Puppen ein Mensch auf, manchmal waren es musikalische Sketche“<sup>12</sup>.

Es fällt nicht schwer, in diesen Charakterisierungen die Spuren eines Theaters zu entdecken, das in *Merlin* elementar vorhanden ist. Ein Vulkanausbruch<sup>13</sup> (oder eine Vertreibung der Heidnischen Götter, die Verwandlung eines Zauberers in einen Stein...) wirkt im Marionettentheater „realistischer“ als auf einer „realistischen“ Bühne. In diesem Sinn darf Merlin als Welttheater betrachtet werden: indem es Stilmittel der Puppenbühne und des Maskentheaters integriert, die auf der ganzen Welt verstanden werden. Eben dies bezeichnet auch die ungeheuren Schwierigkeiten wie reizvollen Herausforderungen an die Regie, die international angenommen wurden. *Merlin* wurde, nach seiner Düsseldorfer Premiere 1981, seit 1984 nicht allein im Ausland, sensationellerweise auch auf anderen Kontinenten gespielt, weil man es offensichtlich auch in Afrika, Brasilien und Mexiko, in Rumänien, Ungarn, Tschechien, Finnland und Dänemark verstand. Noch einmal aber die Frage: Wie aber hat alles begonnen?

Es begann, zumindest äußerlich, im Jahre 1978. Am Anfang stand ein Regisseur.

Peter Zadek hatte immer ein großes Interesse an dem Artus-Stoff, wir hatten vor vielen Jahren schon darüber gesprochen, aber damals konnte ich mit diesen Geschichten nichts anfangen. Ich kannte Parzival, Tristan und Isolde, was man von der Germanistik und von den Wagner-Opern kennt, gegen die ich eine lange Zeit eine Abneigung hatte. Auch im Morte D'Arthur von Malory<sup>14</sup> hatte ich herumgelesen, nur herumgelesen, fand das Buch langweilig, ich konnte mir nicht vorstellen, warum es über Jahrhunderte weg bis heute berühmt geblieben ist<sup>15</sup>.

11 Tankred Dorst, *Nous voulions raconter des histoires*. In: Puck. La marionnette et les autres arts, Nr. 8, 1995.

12 Tankred Dorst, *Dialog. Etwas über das Schreiben von Theaterstücken*, in: Tankred Dorst (Suhrkamp Taschenbuch Materialien), hg. von Günther Erken, Frankfurt/M. 1989, S. 18.

13 Eines der sizilianischen *Teatri dei pupi* gastierte, überzeugend wie unvergeßlich, in den 80er Jahren mit einer Adaption der *Letzten Tage von Pompeji* im Berliner Hebbel-Theater.

14 Gedruckt im Jahr 1485, bot Thomas Malorys Werk eine Kompilation vieler Erzählstränge der arthurischen Geschichte(n).

15 *Merlins Zauber*, S. 11.

Dann gab es den Ort: eine ehemalige Fischhalle im Hamburger Hafen, ein Ort mit vielen Spielmöglichkeiten, mit Galerien und Treppen. Dorst las sich in den Artus-Stoff ein und entwarf zunächst ein Exposé für den Regisseur. Bis Ende 1978 sollte das Stück, das im Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt werden sollte, vertragsgemäß in einer Rohfassung vorliegen. Dorst begann mit dem Schluss, einer zentralen Szene: die Provokation der Brüder Mordreds, deren Aktionen das Artus-Reich in den Untergang treiben werden. Der Ort der anberaumten Uraufführung sollte Dorst inspirieren, wie der Blick auf die Clowns-Szene des Anfangs zeigt: „Merlin in einer Halle, ein langes Stück für ein großes Publikum – das zwingt zu einer bestimmten Schreibweise, zu einer bestimmten Szenenführung, zu bestimmten Stilmitteln.“ In diesem Sinn definiert sich nicht allein Dorsts Welttheater als Forderung und Möglichkeit, einen Raum zu bespielen: meinethalben vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Auch aus diesem Grund ist es verfehlt, Stücken wie dem *Merlin* oder dem *Faust II* – zumindest in dieser Hinsicht mögen sie sich ähneln – das Attest des Unspielbaren zu verpassen. Ein Regisseur wie Peter Stein konnte, dies apart gesprochen, den *Faust* deshalb ungekürzt inszenieren, weil er ihn *per se* als Theaterstück begriff, dessen Möglichkeiten nicht mit der Lektüre erschöpft sind (und deshalb muss jeder untheatralische Versuch, auch dieser schriftliche, einem Werk wie *Merlin* auch nur ansatzweise in seinem Wesen näher zu kommen, zum Scheitern verurteilt sein). Andererseits macht es besonderen Spaß, aus eben jenen Gründen auch den vielstimmigen *Merlin* zu lesen – aber zurück zu den Clowns. „Man muß“, so Dorst weiter, „vergrößern“, man muß den Rhythmus finden. Zum Beispiel Clowndialoge im Zirkus, die sind doch immer für ein rundherum sitzendes Publikum gedacht, die Komik der wiederholten Sätze kommt daher. Und den Shakespearestücken merkt man noch an, dass sie für ein unruhiges Publikum geschrieben sind. Und für ein gemischtes Publikum“<sup>16</sup>.

Das Publikum sollte noch ein wenig warten. Das Projekt scheiterte zunächst, aber Dorst blieb gebannt von dem Stoff. So erklärt es sich nicht allein aus dramaturgischen Gründen, dass der Autor einen revuehaften, offenen Ansatz für das Drama vom Untergang einer Welt gewählt hatte. Er war nun frei, der Fülle des Stoffs in den verschiedensten Stil- und Tonlagen Raum zu geben, so dass am Ende ein Werk entstand, dessen gesamte Aufführungsdauer bei etwa acht Stunden liegen dürfte; kann sein, dass man eine halbe Ewigkeit benötigte, um die Dimensionen des Werks in Szene zu setzen. Die

---

16 Ebd., S. 14.



zeitliche Offenheit, auch die Offenheit bezüglich der zeitlichen Dramaturgie, bestimmte sich dabei auch aus dem Charakter der Titelfigur: „so wie Merlin, der Sohn des Teufels und einer frommen Frau, das Vergangene und das Zukünftige weiß und manchmal verwechselt, so gehe auch ich mit der Zeit verhältnismäßig frei um. Die Darstellungsart ist teils realistisch, teils phantastisch; ich vernachlässige hin und wieder auch die Kontinuität und die Einheit von Personen.“ So sollte *Merlin* auch als ein Exkurs über das Theater verstanden werden<sup>17</sup>.

Wohl nicht nur als ein Exkurs über das Theater, auch als einer über die Literatur, denn auch als Lesedrama eignet es sich vorzüglich. „Geschrieben ist das für ein Theater im Kopf“, sagte Dorst in seiner Poetikvorlesung<sup>18</sup>, aber es ist doch nur ein Teil der Wahrheit. Die meisten Szenen sind, wie von Dorst nicht anders zu erwarten, von großer szenischer Prägnanz; die Dialoge sind geschliffen und genau auf die Figuren abgestimmt. Gleichwohl dürfte ein Regisseur schon bei der Lektüre der ersten Nummer wenn nicht das Fürchten, so doch das Nachdenken lernen. Insgesamt besteht *Merlin* aus traditionellen Theaterszenen und aus epischen Beschreibungen phantastischer Begebenheiten, aus Blankversen und aus Dialogen, wie man sie bei Shakespeare erwarten würde. Es gibt Dialoge mit Regieanweisungen und Dialoge mit epischen Beisätzen. *Merlin* enthält Lieder, Balladen (in deutscher und keltischer und altfranzösischer Sprache) und einen (hinreißenden) Briefwechsel der Königinnen Isolde und Ginevra, die sich scharfzüngig und pathetisch, leidenschaftlich und boshaft über ihre Geliebten und die Schwierigkeiten der geheimen Liebe unterhalten. Was wie eine Übung in Avantgarde aussieht, wurde von Dorst zurückgewiesen: „Avantgardistisch will ich nicht sein – formale Spielereien und Theorien sind mir gewiss das Fremdeste und sind mir sogar hassenswert. Ich habe ein einziges Problem: das ist der Inhalt. Es gibt für mich nur Inhalt, Menschen, und daraus ergibt sich alles andere“<sup>19</sup>. Neben den bekannten mittelalterlichen Menschen treten auch solche der Neuzeit, der kollektiven Mythologie und der dorstschen Phantasie auf bzw. sie werden genannt. Schon das Personenverzeichnis dürfte einen Eindruck vom Reichtum des Stücks geben:

17 Ebd., S. 20.

18 *Sich im Irdischen zu üben*, S. 43.

19 Tankred Dorst, *Brief ans Fernsehen*, in: Tankred Dorst, *Werkstattberichte*, hg. von Günther Erken, Frankfurt/M. 1999, S. 101.

Christus, Engel und Geister. Der Teufel, heidnische Geister und Dämonen. Waldgeister, Naturgeister

Merlin

Die Riesin Hanne und ihr Bruder, der Clown. Verschiedene Personen, die ihnen begegnen [darunter ein Zuschauer und Rothschild]. – Der barbarische König Vortiger, sein Zauberer, sein Volk – König Uther Pendragon

König Artus – Königin Ginevra

Sir Lancelot vom See – Sir Mordred, König Artus' unehelicher Sohn, und seine vier Halbbrüder: der tapfere und strahlende Sir Gawain, der neidische Sir Agrawain, der stumpfe Sir Gaheris, Sir Gareth das Kind – Deren alte Mutter Morgause, die immer noch Liebhaber hat – Sir Ither mit der roten Rüstung – Der eitle Sir Lamorak – Der pedantische Sir Giflet – Der wütende Sir Orilus – Sir Iwain mit seinem Löwen – Der König von Cornwall und der König von Wales – Der grobe Sir Ironside – Der treue Sir Kay – Sein Vater Sir Ector von Maris, der Kay und Artus zusammen aufgezogen hat – Sir Segrumur – Die beiden hübschen jungen Ritter Sir Beauface und Sir Persant – Sir Turquine – Der schneeweiße Sir Galahad, Sohn von Sir Lancelot und Elaine – Elaine, die den verwirrten Sir Lancelot mit einem Trick verführt – Blasius, der Chronist – Der amerikanische Schriftsteller Mark Twain – Dagobert, der Müllmann – Der Tod, ein chinesischer Akrobat – Der Tod, der Grüne Ritter – Die hysterische kleine Astolat, die Sir Lancelot verfällt und sich umbringt – Ihr kummervoller Vater Sir Bernhard und Sir Lavaine, ihr Bruder – Die Zauberin Morgane le Fay, König Artus' Schwester – Die schöne Orgelouse, die die Männer haßt, bis sie Sir Gawain begegnet – Die hundert Frauen in Klingsors Turm – Mordreds unwürdiger Anhang: der Catcher mit den eisernen Zähnen, der tätowierte Matrose, die affenähnliche Mißgeburt, die beiden geschminkten Strichjungen, der fette Dandy mit Monokel, die elfjährige Nutte – Der kleine alte Papst

Parzival – Seine Mutter Herzeloide, die aus Kummer und Wut verrückt geworden ist

Zwei eitle Ritter, die Parzival für Engel hält – Die schöne Blanchefleur, die er liebt – Die kichernde Jeschute

Die kleine Waldnymphe Viviane, der Merlin verfällt

Soweit das Personal, zu dem in einem ersten Entwurf noch reale Figuren der Zeitgeschichte hinzutreten sollten: der berühmte Tänzer Vaslav Nijinski und Hermann Göring, der bayerische König Ludwig II. – wie Nijinsky eine zugleich historische wie mythisch aufgeladene, zudem mit dem Gralsmythos eng zusammenhängende Gestalt – und der amerikanische Präsident John F. Kennedy, der der Nachwelt als Herr eines erträumten, US-amerikanischen Camelot im Gedächtnis blieb. Und die Handlung des 270 Seiten ausfüllenden Dramas? Versuchen wir es: Vor Beginn der eigentlichen Handlung vertreibt Christus die heidnischen Götter. Merlin wird geboren und erhält von seinem Vater den Auftrag, die Menschen „zum Bösen zu befreien“. Er hat jedoch andere Pläne: er möchte ein ethisches Experiment durchführen und veranlasst seinen Schützling König Artus, die Tafelrunde, die Gemeinschaft der Gerechten und Gleichen, zu gründen. Artus heiratet Ginevra; als er ihr Bildnis betrachtet, sieht er im Hintergrund einen Tisch: dies soll das Modell des

Runden Tisches sein, den er denn auch bei einem widerspenstigen Schreiner in Auftrag gibt.

Die neue Gesellschaft, die sich der König erträumt, wird jedoch alsbald bedroht. Zum einen verliebt sich Ritter Lancelot in die Königin Ginevra, zum anderen will Mordred, der Sohn des Königs, den Artus einst aufgrund einer Prophezeiung töten wollte, die Macht an sich reißen. Als die Ritter der Tafelrunde erkennen, dass auch ihre Idee einer neuen Gesellschaftsordnung zu altern beginnt, gibt der Zauberer Merlin ihnen den Gedanken ein, den Heiligen Gral zu suchen, aber sie kehren alle enttäuscht an den Hof zurück. Nur Sir Galahad findet ihn scheinbar, und Parzival, der fern vom Hof als unschuldiger Gewalttäter aufwuchs, wird der Gnade des Grals teilhaftig. Lancelot, der sich unsterblich in die Königin Ginevra verliebte und vom Hof floh, um in der Wildnis zu verwildern, wird schließlich, nachdem er wieder zurückkehren durfte, von seinen ehemaligen Freunden, insbesondere von Gawain bekämpft, weil er mit der Königin schlief – nun steht Freund gegen Freund. Mordred, der einen unbändigen Hass auf seinen Vater Artus pflegt, erhebt sich gegen ihn, der ihm vertraute, als er ihn als Stellvertreter einsetzte, und hinterlässt ein „wüstes Land“. Er tötet seine Mutter Morgause und deren Liebhaber Sir Lamorak, und er überfällt die Königin Ginevra, als Artus weit entfernt von Camelot gegen Lancelot kämpft. Ginevra bleibt stark und Sir Lancelot treu. Gawain fällt im Kampf gegen seinen besten Freund Lancelot, Ginevra zieht sich in ein Kloster zurück, wo sie bald stirbt, und Mordred, der die Reichtümer des Landes verprasste und verschenkte, fällt schließlich in einer gewaltigen Schlacht im Kampf gegen Artus, der nach Avalon entückt wird, nachdem auch sein Heer vernichtet wurde. Am Ende kehren die heidnischen Götter wieder zurück, zurück bleibt ein erloschener Zwerghplanet namens Erde. „Die heidnischen Götter kehren zurück. Sie streichen um das Schlachtfeld.“ Dann sehen wir nur noch „Merlin im Weißdornbusch gefangen“, der ein trauriges Liebeslied singt.

Als Dorst bekanntgab, dass er ein Stück über die Tafelrunde schreiben wolle, da wurde er gelegentlich belächelt: ein Stück über das Mittelalter wolle er schreiben? Nein, sagt Dorst, die Zeit schreibt unausweichlich an den Stücken mit. Ein Mittelalterstück konnte auch 1981 kein Stück über das Mittelalter, sondern nur über uns Zeitgenossen sein. Wo und wann also spielt das Drama? In einem phantastischen Mittelalter, gestern, heute, morgen, überall. Damit war Dorst, der sich schon jahrelang mit dem Stoffkreis befasste, seiner

Zeit und der Mittelalter-Mode voraus; erst 1982 erschien die deutsche Übersetzung von Umberto Eco's *Il nome della rosa*, mit dem in Deutschland der sogenannte Mittelalter-Boom zwar nicht begann, aber überdeutlich wurde.

Die Modernität des Stoffs am Ende des 20. Jahrhunderts, das von nicht wenigen Zeitgenossen als neues *Fin de siècle* betrachtet wurde, ist schließlich offensichtlich. Dorst selbst kommentierte sein Stück mit der Bemerkung, dass die „Grundbilder unseres Lebens“ in den arthurischen Geschichten bereits enthalten seien. Er griff zurück auf das arthurische Modell einer zunächst funktionierenden, vorbildhaften Weltordnung, die sich im Lauf der Zeit selbst auflöst: es sind die alten blutigen Geschichten vom Vater- und Brudermord, die für die mittelalterlichen Bearbeiter der Legende noch in der absoluten Weltverlassenheit, der totalen Hinwendung zu Gott lösbar schienen. In letzter Konsequenz ließ man im 13. Jahrhundert die Helden im Kloster enden. Die Fronten haben sich heute verschoben, denn die Zerstörung unserer Welt durch Egoismus und irrationale Gewalt, wie sie nicht nur 1981 offensichtlich war, bot das ideale Leitbild, um das *Wüste Land*, so der Untertitel des Stücks, das an T. S. Eliots *Waste Land* von 1922 erinnert, mit der Gegenwart zu konfrontieren: durch die Darstellung in nicht nur mythischer Gestalt.

Was zunächst wie eine Nacherzählung der mittelalterlichen Legende anmutet, ist weit mehr als ein pseudo-historisches Gemälde. Sprachlich und bildlich ist das Werk so deutlich mit der Gegenwart verbunden, dass das mythische Geschehen und die Querelen unserer Zeit souverän ineins gesetzt werden. Um eines der beeindruckendsten Beispiele zu zitieren, aus Nummer 61, *Gralbilder*: „Christus am Kreuz. Riesige überfüllte Parkplätze, verstopfte Zufahrtsstraßen zu dem Hügel am Rand der Großstadt. Der Hügel ist aus dem aufgetürmten Trümmerschutt des Krieges entstanden und in eine künstliche kleine Gebirgslandschaft verwandelt worden. Rasen, blühende Büsche, schmale gewundene Pfade führen zum Gipfel hinauf, wo die Kreuzigung stattfindet. Große Zuschauermenge. Der sterbende Christus am Kreuz. Der Kriegsknecht stößt ihm die Lanze in die Seite, dreht sie in der Wunde um“...

*Apocalypse now*, so mag ein weiterer Untertitel des „Weltuntergangscouplets“ lauten, wie es Richard Wagner genannt haben mochte. Dorst bietet einen zivilisationsgeschichtlichen Entwurf, der scheitert, scheitern muss, weil keine Utopie und keine Ordnung so stark sind, dass sie sich gegen die normative Kraft des Faktischen, also die menschliche Zerstörungssucht, auflehnen können. Die Utopie der Artusgesellschaft von einem ewigen Frie-

densreich muss notwendigerweise zugrunde gehen, weil sie zu sehr auf dem Wunschbild eines erfüllten, andauernden Augenblicks beharrte, oder, wie Merlin im Gespräch mit König Artus meint, „die Geschichte die Utopie widerlegt“. Wie der Teufel so schön sagt: „Die Idealisten, die Gralssucher führen am Ende geradewegs ganze Völker in die Hölle! Zu mir“. Dass schon die leicht karikaturistisch angelegten Gralsritter der Komik nicht entbehren, ist kein Zufall. Kein Wunder also, dass Dorst den historischen Prozess hier nur mehr als „Trümmerhalde“ und „Scherbenhaufen“ darstellt. Der Autor wies selbst auf die Allgemeingültigkeit dieser Endzeitvision hin, als er den Anfang und das Ende der Zivilisation als Momente einer überall verstehbaren Geschichte bezeichnete: ohne jegliches Prinzip Hoffnung: „Das wüste Land, die unbehaute Welt, über der ein dünner Teppich von Zivilisation liegt, der sehr leicht wieder zerreißt“<sup>20</sup>. „Alles was ist, endet“, wie es in Wagners *Ring des Nibelungen* treffend heißt.

Dies aber ist eines der Motive des Dramatikers Dorst. In Zusammenhang mit dem Projekt *Finsternis* hat er es auf den Punkt gebracht: „Was ich zeigen möchte, ist der von Gott verlassene Stoff der Welt“<sup>21</sup>. Hans Mayer hat einmal in einer Rede auf Tankred Dorst, am Ende des zweiten Jahrtausends, darauf hingewiesen, „dass unsere Welt der verschwindenden Bürgerwelt im Bewußtsein der noch überlebenden Zeitgenossen gleichgesetzt werden muß mit einem *Ende der Aufklärung*. Was immer die bürgerliche Aufklärung bekämpft und scheinbar ausgetrieben hatte, ist wieder gegenwärtig geworden. Die Folter und die Völkerwanderung, die Religionskriege und die Verachtung von Menschlichkeit“<sup>22</sup>. Dies ist auch Dorsts Thema, wenn König Artus, der alt gewordene König, der angetreten war, einen menschlichen Staat zu gründen, schon während des laufenden Experiments feststellen muss, dass irgendetwas nicht stimmt mit der Aufklärung. Der Mensch sei nicht gemacht für Utopien: diese Grundüberzeugung des Dramatikers Dorst manifestiert sich in einem Großwerk über das Scheitern einer Idee, die zwar groß ist, aber angesichts der menschlichen Schwäche(n) unrealisierbar bleiben muss. Der Mensch, so Dorst, „ist seinem Entwurf nicht gewachsen. Er ist für seine eigene Utopie nicht geeignet. Das ist das Drama“<sup>23</sup>. Als Dorst 2006 Richard

20 Tankred Dorst (wie Anm. 12), S. 177.

21 Ebd., S. 32.

22 Hans Mayer, *Max Frisch, Tankred Dorst und die Aufgabe der Aufklärung*. Zürcher Rede für Tankred Dorst am 15. November 1998, In: Tankred Dorst, *Noch einmal Öderland*, Frankfurt/M. 1999, S. 57.

23 Merlin. Programmheft Akademietheater Wien 1999, S. 44.

Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth inszenierte, konnte der Zuschauer im zweiten *Walküre*-Akt auf einen „Abstellplatz der Geschichte“ schauen, angefüllt mit den monumentalen Bruchstücken einstiger Denkmäler. „Ausrangierte Götter“, so nannte der inszenierende Dramatiker das, und er zählte in seinem Notizbuch zur Inszenierung unter anderem Christus, Stalin, ein „Naziemblem“, Luther und den Papst, Bismarck, Napoleon, Mao, Friedrich den Großen sowie Marx und Engels auf<sup>24</sup>. Gleichgültig auch, unter welchem Stern – einem demokratischen oder einem diktatorischen – die Menschheitsbeglucker auf die Erde kommen mögen: zum Scheitern sind sie verurteilt. *Merlin* haftet in diesem Sinn, also in der Kritik an einer Ideologie, nichts Ideologisches an, indem es das Ideologische jeder Couleur darstellt. Die Sympathien des Autors sind gleichwohl offensichtlich; sie liegen eher beim müden König als bei seinem Widersacher, dem Sohn Mordred, dessen Bosheit unverstellt ist, ein Selbstzweck im Kampf gegen das Andere, mag der sich auch aus der frühkindlichen Psyche dessen erklären, dem bewusst ist, das sein Vater ihn einst umbringen wollte. Dorst macht klar, dass dieses Wissen angesichts der Gewalt denn doch wenig wiegt; die Vernichtung legitimiert sich eben nicht aus jenem paradoxen Bonmot, demzufolge angeblich das Böse „als Werkzeug des Guten“ diene<sup>25</sup>. „Ich glaube nicht an die kreative Kraft des Bösen“, so Ursula Ehler<sup>26</sup>. Nein, Mordred ist kein gefallener Engel, und das Böse ist zeitlich begrenzt, so wie das Gute. Mitten im Stück erhalten wir eine Ahnung von den Zeitdimensionen, als Merlin sich einen tödlichen Scherz mit Sir Beauface, Herrn Schöngesicht erlaubt. Als dieser zusammen mit Sir Persant sich über die alten Herren der Gralsrunde lustig macht, fordert ihn Merlin auf, seinen Kopf in das Wasser einer Schüssel zu tauchen. Er tut's – und nach 12 Sekunden ist er zu einem Greis mutiert. *Ist mir mein Leben geträumt?*

Man sieht: Merlin gibt Artus die Idee der Utopie ein, aber er ist kein bloßer Idealist<sup>27</sup>. Er ist ein Magier, Zauberer, Entertainer und Spielleiter<sup>28</sup>, ein „verrückter Ire, ein Schmutzkerl“<sup>29</sup>, „Trickster, Schwindler, Philosoph und

24 Tankred Dorst, *Die Fußspur der Götter. Auf der Suche nach Wagners Ring*, München 2006, S. 37.

25 Merlin. Programmheft Akademietheater Wien 1999, S. 43.

26 *Merlins Zauber*, S. 75.

27 Ebd., S. 39.

28 Ebd., S. 20.

29 *Dialog*, S. 31.

Zauberer in einem<sup>30</sup>. Er kommt bereits als wissender, zeitungslesender Greis auf die Welt, aber seine Möglichkeiten, in den Lauf der Geschichte einzugreifen, sind doch begrenzt. Hinter seiner fast schlafwandlerisch ausgesprochenen Aufforderung, den geheimnisvollen Gral zu suchen, steckt also kein Prinzip Hoffnung, sondern vielleicht nur der Mut der Verzweiflung – als könne durch eine große Aufgabe die Aufgabe des Imperiums noch einmal aufgeschoben werden. „Merlin ist geboren, um die Welt dem Teufel zuzuführen, er wehrt sich aber gegen seinen Vater“<sup>31</sup> – ein Prototyp der Söhne, die sich im Verlauf des Stücks gegen ihre Väter stellen werden. Er ist zugleich ein Prophet wie ein Opfer der Geschichte, doch die Geschichte – die historische wie die psychologische – erschließt sich bei Dorst mehr noch bei Parzival – einer Figur, für die er sich nach eigenem Bekunden besonders interessierte –, die ich zum Schluss genauer betrachten möchte, weil sie für Dorsts kritische wie liebevolle Menschenkunde entscheidend ist.

Was die Mutter Herzeloide ihm in Form einer Warnung vor der düsteren und mörderischen Ritterwelt als Erziehungsmaxime auf den Weg gibt, ist zutiefst wahr: „Die Menschen sind schlimmer. Sie töten mit Absicht. Sie streiten, kämpfen, schlagen, stechen aufeinander ein.“ Die höfischen Damen, die Tapferkeit und die sogenannte Ehre, sie sind für Herzeloide nichts weiter als eine „Drohung des Todes“. Und sogar weiter: „Ein Freund ist eine Drohung des Todes.“ Das ist keine Denunziation des Freundesbegriffs, sondern eine prophetische Vorwegnahme der späteren Katastrophe, zumal des Kampfs zwischen Lancelot und Gawain. Ritterschaft ist etwas ausschließlich Tödliches, ja sogar die reine Menschlichkeit ist, auch im Fall Parzivals, etwas Fürchterliches. Wenn der Heißsporn besinnungslos lachend die Rüstung des kaltblütig getöteten Herrn Ither aufschneidet, so sticht er auf bestialische Weise das Fleisch des Roten Ritters stückweis mit dem Messer aus dessen Panzer heraus, „wie das Fleisch eines Hummers aus der halbgeöffneten Schale“. Die Handlung ist vollkommen naiv, aber von äußerster Brutalität – eine realistische Darstellung kindlicher Psychologie, die in jedem Lehrbuch infantil asozialen Verhaltens erscheinen könnte.

Die Tatsache, dass er plötzlich Gott zu suchen beginnt und dabei „wie ein Blinder durch die Welt rennt“, ist ebenso Ausfluss seines kindlichen Glaubens, es mit jedem aufnehmen zu können. Für Parzival ist Gott nur ein Feudalherr über König Artus, dem man zu dienen hat, weil er der mächtigste ist,

30 Tolstoy, S. 44.

31 *Dialog*, S. 30.

aber nicht, weil man den inneren Antrieb besitzt, sein Seelenheil in Gott zu finden. Wo soll diese Suche hinführen? Gott selbst ist in dieser Welt nur als *deus absconditus*, als abwesender Gott denkbar, der nicht einmal für Schuldzuweisungen taugt.

Dass Merlin mit Parzival zunächst nichts zu tun haben will, ist unmittelbar verständlich. Was Mitleid ist, wird ihm auch später vom Magier kaum beigebracht; vom Fragen und Weinen, von der Liebe erfährt er lange nichts, obwohl doch seine Mutter ihn mit ihrer Art von besitzergreifender Liebe fast erdrückte. „Ich bin Parzival!“ – auf diese Formel beschränkt sich lange sein simpler Katechismus. Die Direktive des Magiers: „Ändere dich! Ändere dich!“ wird erst dann bei ihm ankommen, als fast alles zu spät ist: als nämlich die Gralssuche offiziell zu einer sinnlosen Übung verkommen ist. „Du mußt dein Leben ändern!“, so lautet übrigens auch, gesperrt gedruckt, jener Befehl, der in der vierzeiligen Nummer 71 „in den Nachthimmel geschrieben“ steht, ein Befehl, der sich an „hundert Millionen Menschen“ wendet.

Merkwürdigerweise ist es schließlich nur noch Parzival, der auf der Suche ist und Gawain beschuldigt, sein Ziel aus den Augen verloren zu haben. Er selbst aber zweifelt ebenso: „Ich bin müde, Gawain.“ Vielleicht ist dieser von Widersprüchlichkeiten durchsetzte – und daher umso menschlichere, durchschnittlichere – Parzival nicht mehr als ein Versuchsobjekt für Merlin, der, als wäre er der Autor Tankred Dorst, über ihn meint: „Er beschäftigt meine Phantasie ... ich möchte wissen, was ich aus ihm machen kann. Ich stelle Situationen für ihn her, möchte sehen, wie er reagiert, ob er sich verändert, seine Reaktionen sind sehr interessant. Ich denke schon manchmal, er ist eine Erfindung von mir, wie eine Romanfigur.“

In Wirklichkeit also hat Parzival nie eine Chance den Gral zu finden. „Der Gral, ein unendlich schöner Ton“ – so lautet Dorsts Definition des filigran-ätherischen Ideengebildes. Wenn der Clown in Nummer 59 den Gral „hier“ sucht, wo er ein Loch in die Erde gräbt, so ist dies wohl mehr als eine absurde Aktion, sondern eher von einer höheren Weisheit, die allen Gralsrittern abgeht: „Alle gehen sie von zu Hause weg, weit fort! Sie ziehen in der ganzen Welt herum. Weit weg! In die Ferne! Ich bleibe, wo ich bin. Hier! Hier ist doch auch weit weg von anderswo.“ Die verloren gegangene Idee, sie wird gesucht von den Gralsrittern, die ausgeschiedt werden von Merlin, der selbst nicht mehr an die Ideale und die Erlösungsmöglichkeit der arthurischen Gesellschaft zu glauben vermag, weil er genau weiß, dass Lancelot und Mordred den Untergang des Reiches herbeiführen werden.



Mit Erlösung, also dem klassischen Parzival-Begriff, hat dieser Parzival, der tödliche Tor, wenig zu tun: auch der sieche König Amfortas ist nur, wie der Vogel und der Stein, auf den Parzival in sinnlosem Übermut einschlägt, eine Verwandlung des Zauberers Merlin – zu erlösen wäre nur die Gesellschaft von ihrem selbstzerstörerischen Hass, von ihren Mordtaten und gänzlich unidealistischen Nicht-Überzeugungen. Wenn es aber keinen Fischerkönig gibt, der zu erlösen ist, dann wird auch Parzivals ganzes Tun sinnlos. Folgerichtigerweise gibt es daher auch keine zweite Chance für ihn, die erlösende Mitleidsfrage – Wolframs von Eschenbach „Oheim, was wirret dier“ (Oheim, was quält dich) – zu stellen. Genug, dass er bei der ersten Begegnung mit Merlin-Amfortas nicht fragt, weil es ihn „ja nichts anging“. Hier wird kein Gralskönig von seiner Krankheit geheilt, hier wird kein neuer Gralskönig in sein Amt eingesetzt. Zuletzt aber erkennt Parzival, dass er „den Menschen“ in all seinem Leid „erkennt“; ein Hoffnungsschimmer blitzt da auf – oder scheint es nur so?

Auch der Gral existiert nicht; nur der verrückte Sir Galahad sieht ihn, bevor alles zu spät ist. Er ist es dann, wohl nicht zufällig, der als erster, wörtlich, zwischen den feindlichen Heeren der Endschlacht „zermalmt“ wird. Man muss kein Mitleid haben mit dem Albino; Galahad ist der beste Beleg für die These, dass Heiligkeit, geht sie mit völliger Gefühllosigkeit gegenüber dem Leid der Welt einher, tödlich keimfrei sein kann. Man könnte annehmen, dass Dorst die Utopien verneint, weil sie entweder in die Vernichtung oder den Wahnsinn treiben – dem ist durchaus nicht so. Nur hält es Dorst mit den kleinen Zielen, die schwer zu erreichen sind, wie es nicht allein die Geschichte des großen Liebespaares Lancelot und Ginevra zeigt, die wenigstens in einigen Momenten das Glück erfahren: das Glück, zwischen den Widersprüchen der selbst gesetzten Pläne und dem Leben einen Ort zu finden, der einmal nicht blutdurchtränkt ist. Die Geschichte der Menschheit ist mit dem Scheitern der Tafelrunde nicht an ein Ende gekommen, auch Tankred Dorst hat darauf hingewiesen, dass Utopien niemals aussterben dürfen. Nein, Dorst schrieb mit seinem *Merlin* kein Behauptungsstück, kein Thesentheater. Er schrieb in erster Linie ein Theater für Menschen: für darzustellende und darstellende. Er schrieb ein Schauspielertheater zwischen Märchen, Mythos und einer immerwährenden Moderne, die es erklärbar macht, warum *Merlin* sich seit 1981 in den verschiedensten gesellschaftlichen Konstellationen, Krisen und Stimmungen bewährt hat: als lustvolles Theater auch über das Theater und seine zauberhaften Möglichkeiten.

Kurz, bevor Dorst den Bayreuther Ruf erhielt, den *Ring des Nibelungen* zu inszenieren, schrieb er, Henry Purcells Semiopera *King Arthur* weiterdichtend, *Purcells Traum von König Artus* – einen Traum vom Theater. Seltsame Gestalten bevölkern da die Ruine eines alten Opernhauses<sup>32</sup>. Es soll abgerissen werden, aber die Operngeister wehren sich gegen ihre Vertreibung. Der Rest ist, wie bei Wagner, wie bei Purcell, manchmal wie bei Dorst, die Liebe: „’Tis love, ’tis love, ’tis love that has...“. *I attempt from love’s sickness to fly in vain*, diesen Gesang hatte 25 Jahre zuvor der Alte im Weißdornbusch angestimmt, zauberhaft klingt er – nicht allein mit der Stimme Alfred Dellers, die Tankred Dorst so inspirierte – noch in die Gegenwart. Peter Lühr war der erste Merlin, er sollte nicht der letzte sein.

---

32 Wenigstens in einer Fußnote soll auf die Fragmente einer zukünftigen Merlin-Oper nach dem Text von Tankred Dorst verwiesen werden: Manfred Trojahn komponierte 1995/96 den *Merlin-Prolog* für Soli, Chor und Orchester (konzertante Uraufführung: 15. September 2006, Tonhalle Düsseldorf). Daneben schrieb er weitere Werke mit Bezügen zu Dorsts *Merlin*: die Sinfonie Nr. 4 für Tenor und Orchester (1992), *Ginevras Lied* für Violine (1995), *Drei Stücke zu Merlin*: *Cornisches Nachtlid* (1993/94), *Galahads Tanz* (1998), *Dunkel – im gleißend hellen Licht* (1995).