LITERATURA
WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
ZUR MODERNE
UND IHRER GESCHICHTE 43

Ingrid Bennewitz und
Friedhelm Marx (Hrsg.)

„Unser Leben ist ein Gespräch“

Beiträge zum Werk von Tankred Dorst und Ursula Ehler

Ergon

„Unser Leben ist ein Gespräch“

Herausgegeben von

Ingrid Bennewitz und Friedhelm Marx

LITERATURA

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE ZUR MODERNE
UND IHRER GESCHICHTE

Herausgegeben
von
Andrea Bartl, Martin Huber,
Stephan Kraft, Christine Lubkoll,
Friedhelm Marx, Dirk Niefanger

BAND 43

„Unser Leben ist ein Gespräch“

ERGON VERLAG

„Unser Leben ist ein Gespräch“

Beiträge zum Werk von Tankred Dorst und Ursula Ehler

Herausgegeben von

Ingrid Bennewitz und Friedhelm Marx

ERGON VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste
und des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Titelbild:
© Isolde Ohlbaum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-656-7 (Print)
ISBN 978-3-95650-657-4 (ePDF)
ISSN 1432-0274

Vorwort

Mit Blick auf Leben und Werk Tankred Dorsts als führendem deutschsprachigen Dramatiker des ausgehenden zweiten und beginnenden dritten Jahrtausends liegt es zunächst nahe, den Begriff des Kosmopolitischen ins Treffen zu führen: Das gilt für Tankred Dorsts Wahl von Stoffen und Inspirationsquellen ebenso wie die – für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in dieser Form zweifellos exzeptionelle – internationale Rezeption und Aufführung seiner Werke und seinen eigenen persönlichen und künstlerischen Lebensweg, auf dem ihn seit Anfang der 1970er Jahre Ursula Ehler als kongeniale Partnerin begleitete.

Und dennoch blieb Tankred Dorst bis zuletzt seiner fränkischen Heimat und damit auch Bamberg zutiefst verbunden. Geboren 1925 in Oberlind bei Sonneberg, „einem Dorf am Thüringer Wald, auf der fränkischen Seite", wie er es selbst beschrieb, wurden unter anderem frühe Theatererlebnisse im nahen Coburg zu prägenden Jugenderfahrungen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Rückkehr aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft studierte Tankred Dorst kurz in Bamberg, ehe er in München mit Ursula Ehler ausgerechnet eine „waschechte" Bambergerin als zukünftige Lebenspartnerin kennenlernte. Von Zufall zu sprechen, verbietet sich hier fast, nicht zuletzt mit Blick darauf, dass das gemeinsame Bamberger Domizil des Paares in direkter Nachbarschaft zum E.T.A. Hoffmann-Haus und dem nach ihm benannten Bamberger Theater gelegen war. Die künstlerischen und wissenschaftlichen Verbindungen nach Bamberg intensivierten sich seit den 1990ger Jahren, zunächst in Verbindung mit Wulf Segebrecht als damaligem Inhaber des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, später in Kooperation von Ingrid Bennewitz, Friedhelm Marx und Albert Gier. 1991 hatte Tankred Dorst die Bamberger Poetikprofessur inne; 1996 erhielt er gemeinsam mit Ursula Ehler den E.T.A. Hoffmann-Preis der Stadt Bamberg, 2009 schließlich die Ehrendoktorwürde der Universität Bamberg. Im Jahr 2015 widmete sich ein Kolloquium seiner Bearbeitung des „Armen Heinrich"; im Januar 2016 fand anlässlich seines 90. Geburtstages ein Festakt im Bamberger E T A Hoffmann Theater statt, beides in Anwesenheit des Jubilars.

Die hier publizierten Beiträge gehen auf ein Gedenkkolloquium zu Ehren des am 1. Juni 2017 verstorbenen Dichters zurück, das in Anwesenheit von Ursula Ehler stattfinden konnte und so zu einem intensiven künstlerischen und wissenschaftlichen Austausch über ihrer beider Lebenswerk geriet. – Sowohl für die Durchführung dieses Kolloquiums als auch für die nun vorliegende Publikation sind wir in vielfältiger Hinsicht zu Dank verpflichtet: der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, namentlich Sylvia Langemann und Kerstin Specht sowie Michael Krüger als ihrem damaligen Präsidenten; dem E T A Hoffmann Theater Bamberg; der Universität Bamberg; dem Zentrum für Mit-

telalterstudien der Universität Bamberg sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Lehrstühle für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Deutsche Philologie des Mittelalters.

Für Unterstützung bei der Vorbereitung der Drucklegung danken wir Philipp Schlüter sowie Stephan Specht vom Ergon-Verlag. Den Beiträgerinnen und Beiträgern danken wir für ihre Geduld bei der Vorbereitung der Drucklegung; Siegrid Schmidt darüber hinaus für die Möglichkeit, ein Gespräch mit Tankred Dorst und Ursula Ehler zur Inszenierung des Bayreuther „Rings“ wieder abdrucken zu können.

Gewidmet ist der vorliegende Band Ursula Ehler in dankbarer freundschaftlicher Verbundenheit.

Bamberg, im April 2020

Ingrid Bennewitz
Friedhelm Marx

Inhalt

Iris Hermann
»Ich dachte, alles ist wichtig«. Diskontinuierliches Erzählen in Tankred Dorsts Roman *Dorothea Merz* 9

Ingrid Bennewitz
»ritt Parzival durch das Land«. Tankred Dorsts Suche nach dem Gral 25

Friedhelm Marx
Schiller revisited. Tankred Dorst und Ursula Ehler: *Karlos* 35

Oswald Panagl
Elemente und Leitmerkmale politischer Sprache im Bühnenwerk von Tankred Dorst 45

Frank Piontek
»Es wäre vielleicht gut, wieder mit dem Schreiben von Marionettenstücken anzufangen...«. Tankred Dorst und das *Kleine Spiel* 67

Ernst August Klötzke
Sprache aus Musik gedacht. Zum Musikalischen in der Sprache bei Tankred Dorst 83

Norbert Abels
Der Ring und das wüste Land. Marginalie zu Tankred Dorsts Bayreuther Ring 91

Albert Gier
Tankred Dorst als Librettist 97

Siegrid Schmidt
»Du meinst, die Geschichte widerlegt die Utopie?«. Worte und Klänge aus der Tiefe der Zeiten 121

Ulrich Müller / Siegrid Schmidt / Verena Vitzthum
Ein Gespräch über Wagners *Ring* mit Tankred Dorst und Ursula Ehler 133

Michael Krüger
Laudatio zum Kulturellen Ehrenpreis 2005 der Stadt München an Ursula Ehler und Tankred Dorst am 23. Januar 2006 149

Wulf Segebrecht
Tankred Dorst trifft E.T.A. Hoffmann. Laudatio zur Verleihung des E.T.A. Hoffmann-Preises der Stadt Bamberg an Ursula Ehler und Tankred Dorst am 5. November 1996 157

Beiträgerinnen und Beiträger 167

»Ich dachte, alles ist wichtig«[1]. Diskontinuierliches Erzählen in Tankred Dorsts Roman *Dorothea Merz*[2]

Iris Hermann

1.

Tankred Dorsts Roman *Dorothea Merz* gehört innerhalb seines Werkes zu den sogenannten *Deutschen Stücken*, die den ersten Band des Gesamtwerkes bilden und im Zeitraum von 1970-1985 entstanden sind, *Dorothea Merz* wird 1976 publiziert. Tankred Dorst hat die *Deutschen Stücke* in der dritten seiner Frankfurter Poetikvorlesungen wie folgt charakterisiert:

> Es ist eine Reihe von Theatertexten, Erzählungen und Filmen, in denen sich die Zeitgeschichte von den zwanziger Jahren bis in die Gegenwart reflektiert. Eine Erforschung der Zeit in privaten Geschichten und Lebensläufen hatte ich mir zusammen mit Ursula Ehler vorgenommen. ›Deutsche Stücke‹, das heißt Stückwerk, Bruchstücke. Eine Art deutsche Mythologie sollte es werden.[3]

In ihnen, den Prosastücken (*Dorothea Merz* und *Klaras Mutter*, 1977) und den Stücken (*Auf dem Chimborazo*, 1975, *Die Villa*, 1980, *Reise nach Stettin*, 1984, *Heinrich oder die Schmerzen der Phantasie*, 1985) wird bürgerliche Familiengeschichte während der Weimarer Republik und zu Beginn des Faschismus bis in die 1980er Jahre verfolgt. Immer dort, wo Entscheidungen verlangt werden an Wendepunkten der Geschichte, werden private Geschichten und alltägliches Verhalten vor der Folie der politischen Ereignisse aufgeblendet und in vielen unterschiedlichen Details gezeigt.[4] All dies trägt die Handschrift des Dramatikers, wie könnte es bei Tankred Dorst anders sein.

Das Erzählen verläuft diskontinuierlich, es bricht immer wieder ab, setzt neu an und verwendet verschiedene Erzählformen bis hin zum Dialog und zum Ta-

---

1 Tankred Dorst, Sich im Irdischen zu üben, Frankfurter Poetikvorlesungen, III, Herr Paul oder die Schwerkraft, Frankfurt am Main 2005, S. 73.

2 Tankred Dorst unter Mitarbeit von Ursula Ehler, Werkausgabe Bd. 1, Deutsche Stücke, Frankfurt am Main 1985. Darin enthalten sind: *Dorothea Merz. Ein fragmentarischer Roman*, S. 7-219; *Klaras Mutter. Erzählung*, S. 221-307; *Heinrich oder die Schmerzen der Phantasie. Ein Stück*, S. 309-375; *Die Villa. Ein Stück*, S. 377-451; *Mosch. Ein Film*, S. 453-550; *Auf dem Chimborazo. Ein Stück*, S. 553-599.

3 Tankred Dorst, Sich im Irdischen zu üben (wie Anm. 1), S. 67 f.

4 Vgl. Peter Bekeš, Tankred Dorst. Bilder und Dokumente, München 1991, S. 50.

gebucheintrag. Eingefügt werden aber auch unscharfe Fotos, Zeichnungen, Postkarten, Bucheinbandbilder sowie Stillleben:

> In dem fragmentarischen Roman *Dorothea Merz* und in der Erzählung *Klaras Mutter* bieten Dorst/Ehler[5] eine Fülle von Materialien, die am ehesten mit der Kategorie Episode oder dem filmtechnischen Ausdruck Sequenz beschrieben werden können. Autor/Autorin fügen in Bilderbogenmanier szenische Momentaufnahmen, Tagebuchnotizen, Bücherlisten, sogar Bilder, wie Illustrationen und Fotos aneinander; ihre Episodentechnik zeigt zum anderen Ähnlichkeiten mit der personalen Erzählweise, die quasi objektive szenische Darstellungen und Einblicke in das Bewusstsein einzelner Romangestalten anbieten kann.[6]

Die Bilder sind nicht nur Beiwerk, sie sind nicht nur eine Bildspur, die zum Erzählten hinführt, sondern sie sind selbst das Material, das jeder eingehenden Betrachtung wert ist, weil es eine Stimmung und Atmosphäre erzeugt, die das fragmentarisch Erzählte miteinander verbindet:

> Die Bilder vermitteln Stimmungen, die sprachlich nur angedeutet werden und rufen beim Leser und Betrachter Assoziationen hervor. Vielerorts tragen sie das den fragmentarisch gezeichneten Szenen fehlende Erzählen, sind Mittel der Zeitraffung oder unterstützen durch ihre optische Aussage die filmische Erzählweise Tankred Dorsts. Die einzelnen Bilder und Bildzyklen haben für die Geschichten ähnliche Funktionen wie Kulissen auf der Bühne oder Szenenbilder im Film. So entsteht ein Dialog zwischen Text und Bild, ein Netz subtiler Querverweise, das der erzählten Story einen neuen, weiteren Sinn verleiht. Das Bildmaterial in den epischen Werken Tankred Dorsts ist nicht nur Beiwerk, sondern ihr Gegenstand.[7]

Nicht jede Abbildung bezieht sich dabei auf das Erzählte, oftmals lenkt das Gezeigte sogar ab vom erzählten Geschehen. Diese Verfahren lassen auch denken an W. G. Sebalds beiläufig in das Erzählte hineinmontierte Fotos, auch sie eher unscharf, als wollten sie wirken wie Nebelkerzen im Gewebe des Textes: Dem allzu Verständlichen wird auch in Dorsts Roman eine weitere Reflexionsschicht hinzugefügt, der Text wird bewusst unterbrochen, es soll sich erst gar kein Erzählkontinuum bilden. Das Erzählte erhält eine bewusst angelegte Veruneindeutigung, etwas, was es unsicher macht als ein unzuverlässig Erzähltes.

---

[5] Gerade für den Roman *Dorothea Merz* scheint Ursula Ehlers dialogische Mitarbeit ganz entscheidend zu sein. Es sind Elemente aus Dorsts Familiengeschichte, die dort Eingang finden. Ursula Ehlers Blick wahrt die Distanz, wofür Tankred Dorst selbst in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen jene passenden Worte findet: »Ihr Blick von außen kann dem Stoff das allzu Authentische abschmelzen, diese Arbeitsweise hat sich bei den ›Deutschen Stücken‹, die ja auch ihre Wurzeln im Biographischen, in der Familiengeschichte haben, schon bewährt«. Aus: Tankred Dorst, Sich im Irdischen zu üben, Frankfurter Poetikvorlesungen, IV, Aretino oder Portrait of the author as an Old Man, Frankfurt am Main 2005, S. 90/91.

[6] Gisa Hanusch, Stillgestellter Aufbruch. Bilder von Weiblichkeit in den »Deutschen Stücken« von Tankred Dorst und Ursula Ehler, Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 17, Frankfurt am Main u.a., 1996, S. 29.

[7] Magdalena Anna Kozarowicz, Zum Medienwechsel im Werk Tankred Dorsts, in: TEXT + KRITIK 145 (2000), S. 50-61, hier S. 53.

Die Lesenden kommen mit der Hauptfigur Dorothea in Grünitz an, so wie sie dort ihre neue Umgebung erfährt, so nehmen auch die Lesenden das kleine Städtchen mit seinen verschiedenen Bewohnern und Bewohnerinnen in den Blick: Jede Begegnung bringt neue Geschichten hervor, die meisten aber bleiben nur angedeutet oder werden sehr kurz ausgeführt, so wird beispielsweise die Geschichte der Frau des Pfarrers, von der man erfährt, sie habe Depressionen, in einer nur ganz kurzen Episode vorgestellt:

> Man sah die Frau Pfarrer fast nie. In der ersten Zeit stand sie manchmal im Vorgarten, drehte sich aber um und lief weg, wenn Leute vorbeigingen. Wenn sie eingeladen waren, kam Pfarrer Jarosch allein, bestellte Grüße, nahm Grüße entgegen und sagte: – Da wird sich meine liebe Frau freuen. Es hieß, sie sei gemütskrank. Er brachte sie in eine Anstalt; dann kam sie wieder und es hieß, es ginge ihr nun besser. Er konnte sie aber im Zimmer nicht allein lassen, aus Furcht, sie würde sich etwas antun. Einmal hatte sie es mit einer Papierschere versucht. So mußte er sie wieder in die Anstalt zurückbringen, wo sie eines Tages starb. Der Pfarrer war schön und traurig. Er wurde von einigen bedauert; andere erzählten mit Unterton, die Frau Pfarrer sei vor ihrer Heirat ein freundliches und übrigens wohlhabendes Mädchen gewesen.[8]

Dorst präsentiert uns ein Hörensagen, ein indirektes, von Distanz durchzogenes Schildern eines Schicksals, das so, wie es durch das Dorf mit seinen Figuren betrachtet wird, Eingang in den Text findet, der narratologisch gesehen keinen auktorialen Ruhepunkt findet. So entstehen lauter kleine Extradiegesen innerhalb der Diegese »Dorf«. Daraus entsteht jedoch kein großes Panorama, sondern eher ein filmisch anmutendes Gebilde aus disparaten Sequenzen.

Dorothea Merz ist ja tatsächlich als Fernsehproduktion[9] verfilmt worden, aber Dorst zeigt sich sehr unzufrieden mit dem Ergebnis, wie er in der dritten seiner Frankfurter Poetikvorlesung mitteilt:

> Den Entschluss, es selbst zu versuchen, hatte ich gefasst, als ich bei den Dreharbeiten zu *Dorothea Merz* in Oberfranken zusah und merkte, daß ich ganz andere Vorstellungen von den Orten und Menschen hatte als der Regisseur. Die idyllische Landschaft, das schmucke Dorf – alles zu schön. Ich erinnere mich genau an den Drehtag, als ich dachte, den nächsten Film will ich selber machen. Eine längere Sequenz: der alte Merz geht durchs Dorf, auf dem Weg zum Friedhof, wo in dieser Stunde sein Sohn beerdigt wird. Das Dorf ist leer, wie im Schrecken verlassen von seinen Bewohnern, alle sind zur Beerdigung gegangen. Der alte Merz, der lange dünne Mensch, geht im schwarzen Anzug, mit dem altmodischen Zylinder auf dem Kopf, allein die Straße hinunter. Die Kamera zeigt ihn im Profil, nah, den strengen alten Mann, der verbittert ist über den Tod seines Sohnes – Krankheit hat er immer für ein Verbrechen gehalten. Ich dachte, diese Szene sollte nicht nah gefilmt werden, die Kamera nicht auf dem Profil des Alten bleiben. Wir müßten die Szene in der Totale zeigen, das verlassene Dorf, auf der leeren Straße der einsame Mann. Er geht vom Weg ab und begegnet am Fluß einem schwachsinnigen kleinen Mädchen, das unter der Plane eines Karussells herauskriecht, das ein-

[8] Tankred Dorst, Dorothea Merz (wie Anm. 2), S. 21.

[9] Fernsehfilm in zwei Teilen, Erstausstrahlung am 23.05.1976, Regisseur: Peter Beauvais, Dorothea Merz: Sabine Sinjen, Drehbuch: Tankred Dorst/Ursula Ehler.

> zig Lebendige an diesem trauerstarren Nachmittag. Erst jetzt ist die Naheinstellung sinnvoll: sein Gesicht, wenn er das Kind mit seinem Stock unter der Plane heraustreibt. Mein Film sollte ganz anders aussehen. Schwarz-weiß. Die thüringischen Wälder, die dunklen, schmucklosen, puritanischen Schieferhäuser, die Enge. Das sollte kein Farbfilm werden. Keine Postkartenlandschaft.[10]

Tankred Dorsts genauer Blick auf die Szenerie des Erzählten wird hier sehr sichtbar, gerade darin lässt sich auch seine Charakteristik des Erzählens sehen. Es ist ein Erzählen, das sich immer weiter anreichert mit neuen Beobachtungen, diese können wegen vieler Aussparungen im Erzählverlauf jedoch oft nicht so verknüpft werden, dass einmal eingeführte Figuren plastischer werden. Das gelingt nur bei wenigen Figuren aus der unmittelbaren Umgebung von Dorothea. Dennoch entsteht ein signifikantes Verweisen einzelner Elemente auf ein Gesamtgeschehen, das so eine dichte Atmosphäre von allegorischer Qualität erhält.

Der Roman reiht 85 Episoden aneinander, die zwar im Wesentlichen chronologisch erzählt werden, dabei aber kein vollständiges Bild zeichnen, sondern eher einem Skizzenbuch mit schnell wechselnden Eindrücken ähneln. Der Roman nähert sich seiner titelgebenden Hauptfigur dabei von vielen Seiten an, so entsteht ein facettenreiches Bild, das keine Vollständigkeit beansprucht, sondern immer wieder neu ansetzt im Versuch, ein bürgerliches Frauenleben in der Weimarer Republik und im aufkommenden Faschismus zu beleuchten.

Der Roman verrät sein Erzählkonzept schon ganz zu Beginn. Als Dorothea mit dem Zug in Grünitz ankommt, lässt sie, bewusst oder unbewusst, ihren Schuh aus dem Zug fallen. Diese Geschichte erzählt sie immer und immer wieder neu, so dass Rudolf sie warnt, über dem Erzählen gehe ihr die Erinnerung, wie es wirklich gewesen sei, verloren: »Du darfst es nicht so oft erzählen, du hast sonst nur noch deine hübsche Geschichte in Erinnerung und vergißt, wie es wirklich war.«[11] Ihre Erwiderung (»Wie es war! Das erzähle ich ja gerade!«)[12] kehrt diese Skepsis um in ihr Gegenteil: Während Rudolf denkt, das Erzählen garantiere nicht die Authentizität der Erinnerung, ist Dorothea vom Gegenteil überzeugt, gerade das Erzählen sei in der Lage, das Gewesene festzuhalten und zweifelsfrei zu erinnern.

Der Roman bewegt sich zwischen diesen beiden Polen, er bietet einerseits an, erzählend die Figur der Dorothea zu imaginieren und andererseits formuliert er eine Skepsis, ob das Erzählen denn für die Authentizität der Erinnerung bürgen kann. Die Lesenden tun also gut daran, dieser Ambivalenz des Erzählens Rechnung zu tragen.

---

[10] Tankred Dorst, Sich im Irdischen zu üben (wie Anm. 1), S. 71/72.
[11] Tankred Dorst, Dorothea Merz (wie Anm. 2), S. 15.
[12] Ebd.

Neben den Fotos finden sich auch Beschreibungen von Fotografien, sie betreffen bspw. Rudolf:

> Rudolf als Gymnasiast im Garten an einem Tisch, auf dem physikalische Geräte aufgebaut sind. Rudolf als junger Mann in Amerika auf einer Verandatreppe mit einer amerikanischen Familie. […] Rudolf mit Dorothea und Kindern, gestelltes Bild eines Fotografen; Familienidylle. Rudolf auf einem Felsen in Capri, allein. Unterschrift: Der Kerl da oben bin ich! […] Rudolf im Korbsessel, schwer krank, hinter ihm in der Haltung einer besorgten Krankenpflegerin [usw.][13]

Diese Fotografien sind nicht chronologisch geordnet. Der Text spricht im Beschreiben der Fotografien von Rudolf wie von einem Toten, dessen Lebensstationen anhand der Fotos in Erinnerung gerufen werden. An diesen Beschreibungen von Fotografien wird deutlich, was das Erzählen in *Dorothea Merz* grundsätzlich auszeichnet, es ist ein Verweisen auf Sichtbares, thematisiert wird so der Blick, der einer teilnehmenden Beobachtung entspringt:

> Zur Taufe des zweiten Kindes, das sie in Erinnerung an Kellers Roman, den sie gemeinsam gelesen hatten, Heinrich nannten, kam Dorotheas ganze Familie. Natürlich kamen sie, um zu schnüffeln, zu inspizieren und um allenfalls gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Sie sah ihre Familie an der runden Bank sitzen… Als Dorothea sie sitzen sah, an dem Gartenplatz, der ihr und Rudolf gehörte, bekam sie einen Schreck. […] Dr. Dr. Plinke fotografierte die Gruppe. Rudolf steht abseits.[14]

Lebensgeschichtliche Ereignisse werden nicht in ihrem möglichen Handlungsablauf erzählt, von der Taufe selbst erfahren wir gar nichts. Gezeigt wird vielmehr, wie Dorothea ihre Familie um den Tisch sitzen *sieht*, so als ginge es schon darum, ein Drehbuch zu entwerfen oder eine Kameraeinstellung zu präzisieren. Dorsts/Ehlers Erzählen ist zu großen Teilen auf die optischen Imaginationen fixiert, erzählt wird, was ein schweifender Blick in seiner Umgebung wahrnimmt:

Kurz vor Rudolfs Tod werden Dorothea und ihre Söhne im Garten fotografiert. Rudolf beobachtet die Szene von seinem Krankenzimmer aus. Hier wird schon deutlich, dass er nicht mehr dazugehört, in der kommenden Nacht wird er sterben. Aber er ruft Dorothea zu sich, so als wolle er das Fotografieren bewusst stören. Der Fotograf ist der Biologiestudent Regus, der sich für Dorothea zu interessieren scheint. Er ist ab 1935 Nationalsozialist, erscheint hier deshalb auch im Braunhemd, er übernimmt später Tilmanns Erziehung, des ältesten Sohnes von Rudolf und Dorothea:

> Regus fotografiert Dorothea mit ihren Söhnen im Garten. Dorothea sitzt im Korbsessel. Sie ist Heinrich zugeneigt, der sich halb trotzig abwendet. Auf der anderen Seite steht Tilman so nahe am Sessel, dass das Bein mit der Schiene nicht mit aufs Bild kommt. Er hat die Hand auf Dorotheas Schulter gelegt und macht ein ernsthaftes Gesicht. Regus trägt Braunhemd, Knickerbockers. Die Szene wird von zwei Seiten aus be-

[13] Ebd., S. 86.
[14] Ebd., S. 88/89.

> obachtet: Oben an seinem Fenster steht Rudolf, halb versteckt hinter dem Vorhang und unten an der Bank trinken Bella und Dr. Schedewy Kaffee.[15]

Der Roman ist zu großen Teilen damit beschäftigt, Blickszenarien in einer großen Genauigkeit zu schildern. Die Psychologie der Figuren ist daraus zumindest ansatzweise ›ablesbar‹ in einem in einer Szene ausgestalteten Beziehungsmuster. Wichtig ist zudem die gewählte Perspektive: Hier wird der Blickwinkel des verborgenen, nicht mehr am Leben teilhabenden Rudolf gewählt.

2.

Was aber erfahren wir tatsächlich von Dorothea? Ist der Roman, der sich so häufig auf regieartige Anweisungen zurückzieht und damit die reine Sichtbarkeit fokussiert, auch ein psychologischer Roman, bietet er ein Psychogramm der Figur?

Erscheint Dorothea zu Beginn des Romans übermütig und kindlich, so gewinnt sie zwar zunehmend an Kontur, aber sie bleibt eine Frau ohne Eigenschaften und Veränderungen:

> Dorotheas Wesen wird im Roman, »IM EINVERSTÄNDNIS« (D 133), als ›Unbestimmtheit‹ und unbegriffene Selbstgewißheit beschrieben. In der spezifischen Verbindung von idealisierender Überhöhungsbereitschaft, Erfahrungsverweigerung und mangelnder Welt- wie Selbstreflexion repräsentiert Dorothea Merz den modernen Weiblichkeitstypus der ›unbestimmten Frau‹, der im Kontext der eingeführten Terminologie – ›Femme fatale‹, ›Femme fragile‹, ›Femme virginale‹, u.a. – ›Femme indefinie‹ genannt wird. Die vorgebliche Unbestimmtheit präsentiert sich zum einen als Wunsch nach Bestimmung durch andere, vorrangig den Ehemann, und zum anderen als Form von Unabhängigkeit, als nie vollständig zu erreichende Bestimmtheit und somit als ›Unbestimmbarkeit‹. Mit der Struktur der Selbstidealisierung, die die weiblichen Anteile der Selbststilisierung und Selbstinszenierung innerhalb des Geschlechterdiskurses akzentuiert, enthüllen Dorst/Ehler eine der subtilsten und wirksamsten Formen der Selbstbehinderung von Frauen: ihre Strategie, der Fülle der Erfahrungen nicht zu begegnen.[16]

Auch Dorotheas Tagebuch enthüllt keine nennenswerte Reflexionsfähigkeit, aber die Verwendung dieses Mediums wird etwa von Rudolf als Erinnerungsspeicher vorgeschlagen: Auf ihre Befürchtung, sie könne sich ihr erzählte Geschichten nicht richtig merken, sagt Rudolf: »Vielleicht schreibst du sie in dein Tagebuch. Tagebuch führe ich schon lange nicht mehr«.[17]

---

15 Ebd., S. 172.

16 Gisa Hanusch, Kulturelle Muster weiblicher Kreativität und Selbstbeschränkung in den *Deutschen Stücken* von Tankred Dorst und Ursula Ehler. Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe »Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor« der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung an der Freien Universität Berlin, 7. Mai 1996, S. 11 u. 12 im Typoskript.

17 Tankred Dorst, Dorothea Merz (wie Anm. 2), S. 124.

Dorothea entwickelt sich nicht weiter, sie wird sicher mit Rudolf vertrauter, wird Mutter von zwei Söhnen, aber ein Entwicklungsroman[18] ist Dorsts/Ehlers Text definitiv nicht:

> Erst wenn man so lange Zeit mit ihr lebte wie Rudolf, und wenn man langsam aufhörte, im anderen, den man belehren wollte, sich nur zu spiegeln, wurde es offenbar, daß sie sich im Grunde gar nicht veränderte, sondern Worte, Bilder, Maximen, Ansichten und Meinungen nur annahm und wiedergab, ohne daß sie selbst in ihrem Wesen auch nur im geringsten davon berührt wurde.[19]

Gerade aus dieser Unbestimmtheit heraus hat sie jedoch eine fast gleichschwebende Aufmerksamkeit für ihre Umgebung, sie nimmt auch kleinste Veränderungen wahr und bleibt sozusagen an ihnen hängen, ohne in der Lage zu sein, sie in größere Zusammenhänge einzuordnen.

Dorsts/Ehlers Erzählen lässt sie naiv erscheinen, sie hat Angst, den Bezug zum Erlebten nicht mehr herstellen zu können, sich immer nur »das Falsche« zu merken: »Da sitze ich in vierzig Jahren als alte Schachtel und habe mir nur das falsche gemerkt, o Gott!«[20] und wenig zuvor hatte sie ausgeführt:

> Zum Beispiel sitze ich in diesem Boot und sitze da und dahinter liegt das ganze wunderbare Capri. Und die ganze Zeit sehe ich aber vor mir diese Stelle da an dem Boot, wo es früher rot gestrichen war und jetzt blau drüber, da ist es ein bisschen abgeblättert. Und da kann es doch sein, wenn ich mich in vierzig Jahren an heute, an diese Bootsfahrt erinnere, daß ich alles andere vergessen habe und vielleicht nur immer diesen Bootsrand vor mir sehe.[21]

Capri interessiert sie zwar, aber einen rechten Bezug zu den Kunstschätzen stellt sie nicht her. Sie hat jedoch einen entschieden fotografischen Blick, aber der richtet sich auf die Oberfläche kleiner Dinge, die unbedeutend scheinen, aber für eine Kameraeinstellung durchaus von Bedeutung sein könnten. Der Blick ist derart genau, dass ihm bspw. die kleinste Störung auffällt und im Roman im wörtlichen Sinne als Sehenswürdigkeit gewürdigt wird. Daraus ergeben sich große Bedeutungsverschiebungen. Es ist nicht das wunderschöne Capri, das geschildert wird, sondern unbedeutende Einzelheiten aus seinem Ge-

---

18 Gisa Hanusch schlägt vor, die *Deutschen Stücke* in Bezug auf die Figur des Heinrich, die in allen Texten vorkommt, als Entwicklungsgeschichte zu lesen: »Der Name Heinrich wird eingeführt als Zitat, und die gesamten *Deutschen Stücke* können als Entwicklungsroman-Zitat innerhalb des Dorst-Ehlerschen Schreibkonzepts verstanden werden. Mit dem Zyklus der *Deutschen Stücke* haben Dorst und Ehler den Typus Entwicklungsroman aufgegriffen, um den Werdegang des durch den Namen Heinrich deutlich gekennzeichneten literarischen Prototypus eines deutschen jungen Mannes auf dem Wege zum angemessenen Platz in der Gesellschaft darzustellen. Dem offenkundigen Anknüpfen an die Tradition entspricht ein ebenso deutliches Zerreißen und Ergänzen der Erzähltradition sowohl in inhaltlicher wie formaler Hinsicht.« Aus: Gisa Hanusch, Stillgestellter Aufbruch (wie Anm. 6), S. 56/57.

19 Tankred Dorst, Dorothea Merz (wie Anm. 2), S. 133.

20 Ebd., S. 123.

21 Ebd.

samtpanorama, die nur ein ganz aufmerksamer Kamerablick überhaupt zu registrieren in der Lage ist.

Dorothea erlebt im Folgenden ihre Beziehung zu Rudolf als die zunehmende Konfrontation mit einer todbringenden Krankheit. Wie in Schnitzlers *Sterben* ist sie ihm zunächst noch mehr als in gesunden Zeiten zugetan, auch wenn Dorst nicht so starke Emotionen für Rudolf in den Text einzeichnet, wie Schnitzlers Marie sie gezeigt hat, aber den Umschwung, nicht mitsterben zu wollen, den haben Dorst/Ehler fast als direktes Zitat aufgeboten. Bei Schnitzler heißt es:

> Nur ihre Gedanken begannen die Klarheit zu verlieren, und aus dem lichten Bewußtsein des Tages flatterten sie in das Dämmern grauer Träume. Erinnerungen stiegen auf. Von Tagen und Nächten blühenden Glücks. Erinnerungen von Stunden, wo er sie in seinen Armen gehalten, während über sie durchs Zimmer der Hauch des jungen Frühlings zog. Sie hatte die unklare Empfindung, als wagte der Duft des Gartens nicht, hier hereinzufließen. Sie mußte wieder zum Fenster hin, um davon zu trinken; aus den feuchten Haaren des Kranken schien ein süßlich fader Duft zu strömen, der die Luft des Zimmers widerlich durchdrang. Was nun? Wenn's nun vorüber wäre! Ja, vorüber! Sie schrak nicht mehr vor dem Gedanken zurück, das tückische Wort fiel ihr ein, das aus dem fürchterlichsten der Wünsche ein heuchlerisches Mitleid macht: »Wär' er doch erlöst!« – Und was dann? Sie sah sich auf einer Bank unter einem hohen Baum sitzen da draußen im Garten, blaß und verweint. Aber diese Zeichen der Trauer lagen nur auf ihrem Antlitz. Über ihre Seele war eine so wonnige Ruhe gekommen, wie seit lange, lange nicht. Und dann sah sie die Gestalt, die sie selbst war, sich erheben und auf die Straße treten und langsam davongehen. Denn nun konnte sie ja hingehen, wohin sie wollte.
> Aber inmitten dieser Träumereien behielt sie Wachheit genug, um dem Atem des Kranken zu lauschen, der zuweilen zum Stöhnen wurde. Endlich nahte zögernd der Morgen. Schon in seinem ersten Grauen zeigte sich die Vermieterin an der Tür und bot sich freundlich an, für die kommenden Stunden Marie abzulösen. Diese nahm mit wahrer Freude an. Nach einem flüchtigen letzten Blick auf Felix verließ sie das Zimmer und betrat den Nebenraum, wo ein Diwan bequem zur Ruhe hergerichtet war. Ah! wie wohl war ihr da! Angekleidet warf sie sich daraufhin und schloß die Augen.[22]

In einem längeren Ausschnitt aus Dorsts/Ehlers *Dorothea Merz* wird sehr deutlich, wie Dorst und Ursula Ehler hier ein inneres und äußeres Bild verschmelzen lassen, wobei das äußere Bild mehr ist als eine Illustration, es übersetzt das Innere nicht nur in eine äußere Welt, es komponiert geradezu eine dazugehörige Bildlichkeit:

> Er [Rudolf] saß auf einem Steinblock, dünn und weiß und merkwürdig steil aufgerichtet wie die geborstene Säule, in deren Schatten er saß. Sie dachte: die Säule, ein Säulenheiliger, mein Mann auf einer Säule, berühren kann man ihn nicht: wie ein Denkmal. Sie erschrak über diesen Gedanken, wollte ihn loswerden, wurde ihn aber nicht los, je mehr sie sich, da im Schatten der Gasse stehend, anstrengte, den Gedanken loszuwerden, um so heftiger bohrte er sich in ihrem Kopfe fest. Sie drehte sich um und rannte in die Gasse zurück und in die nächste Gasse und über Treppen ohne Ziel, voller Wut

[22] Arthur Schnitzler, Sterben. Novelle, Berlin 1923, S. 109/110.