

Ansprache von Yasmina Reza  
und  
Laudatio von Christian Berkel

---

---

Im Original und in Übersetzungen zum Mitlesen



SCHWEIZERISCHES INSTITUT  
FÜR AUSLANDSFORSCHUNG  
an der Universität Zürich

[www.siaf.ch](http://www.siaf.ch)

# Allocution de Yasmina Reza

---

Bonsoir

Ce prix qui m'est accordé ce soir porte un beau nom. Le nom d'un intellectuel brillant, d'un homme audacieux et libre. Quand Monsieur Martin Meyer m'a informé que la Fondation Frank Schirrmacher me l'avait décerné cette année, je me suis sentie très touchée et réellement honorée.

Et puis, j'ai lu le déroulé de la soirée et la phrase fatale : discours d'environ 15 minutes en français par la lauréate. Or, comme chacun ne sait peut-être pas, je n'ai à priori rien à dire qui soit d'intérêt public. Ni sur moi-même, ni sur mon écriture et encore moins sur le monde qui est pour moi une énigme chaque jour plus grande. Les mots qui composent mes livres et mes pièces de théâtre sont des mots qui se trouvent là parce qu'ils sont embarqués dans un mouvement. Ils font partie d'un mécanisme qui les dépasse, une histoire, une situation ou la confrontation de personnages. Sans cette perspective mouvante, je n'éprouve pas la légitimité de m'exprimer.

Alors je me suis souvenue du premier prix que j'ai reçu, de mon premier prix littéraire, on peut l'appeler comme ça, et j'ai pensé que vous aimeriez peut-être écouter cette petite histoire.

Comme pas mal d'enfants, entre sept ans et dix ans peut-être, j'écrivais des poèmes. Des poèmes sans originalité, inspirés de ceux que j'apprenais à l'école, à base de coquelicots, d'azur, de printemps. Mes parents les trouvaient formidables, aucun des deux n'avait eu le français pour langue natale et ils étaient emballés à l'idée que je sache m'exprimer dans cette langue. Parmi ces poèmes il y en avait un, un tout petit poème de six ou sept lignes,

qui détonnait par son thème, il parlait de la vie et de la mort, et par son style (si on peut parler de style !) sec, sans fioriture, sans enjolivement fleuri.

Ma mère lisait le magazine « ELLE » . Un jour elle a vu que le journal organisait un concours de poésie d'enfants. Elle a envoyé ce poème qui s'appelait « La vie et la Mort ». Elle ne l'avait dit à personne. Un jour, elle a reçu une lettre l'informant que j'avais gagné le premier prix dans la section des moins de dix ans. Mes parents étaient fous de joie. C'étaient des gens qui ne s'occupaient pas beaucoup de leurs enfants mais ils ont pris cet évènement très au sérieux. Un dimanche, nous sommes allés mes parents et moi en voiture à Saint Maur des Fossés, une ville près de Paris, où avait lieu la remise du Prix. L'extraordinaire pour moi n'était pas du tout le prix mais d'être un dimanche avec mes parents. De faire quelque chose avec eux.

J'ai reçu trois livres sur l'histoire de la mythologie. Ils étaient attachés par un ruban. Je n'ai pas dû faire de discours. Mes parents rayonnaient. Le Président du Prix était Pierre Seghers, un poète connu et le plus célèbre éditeur de poésie en France. Mes parents avaient mis un pied dans la culture française. Ils parlaient à tout le monde. Ils avaient engendré Victor Hugo. A un moment mon père a demandé à un membre du jury ce qui les avait conduits à distinguer leur fille. Il s'attendait bien sûr à des compliments qu'il pourrait répéter à tous ses amis.

Et l'homme a répondu : parce qu'avec le poème de cette petite fille, nous avons la certitude qu'il n'avait pas été écrit par les parents !

C'est ainsi que j'ai appris pour toujours la relativité des récompenses.

Quand l'écriture est devenue mon mode de vie et mon gagne-pain, je n'ai cessé d'être confrontée à d'autres formes de relativité.

Relativité du succès, dont on sait pertinemment qu'il n'est le verdict de rien. Le succès va quelquefois à des choses qu'on approuve pas du tout.

Relativité de la perspective : quand on débute une œuvre on part dans une direction qui est souvent confuse, indistincte pour arriver toujours dans un lieu imprévu.

Relativité de l'achèvement. Quand le chemin s'éclaircit, ce que nous cherchons à atteindre est sans cesse détourné, contrarié par l'acte même d'écriture. Personnellement je n'ai jamais fini un travail sans me dire que j'avais sauvé les meubles.

Et enfin, relativité de l'objet dans le temps. Le temps, dont on sait qu'il est le seul critère de validité.

C'est pourquoi les louanges me parviennent comme un cadeau à la fois joyeux et immérité.

Ce qui n'est pas relatif et ne l'a jamais été : ma reconnaissance à l'Allemagne, et plus largement aux pays de langue germanique, à la Suisse et à l'Autriche.

Je l'ai déjà dit et le redis, j'ai eu le bonheur d'une reconnaissance immédiate dans vos pays. Cette reconnaissance c'est aujourd'hui la mienne et je veux exprimer ma gratitude à ceux qui m'ont accompagnée. L'équipe entière des éditions Hanser, en particulier Jo Lendl et Tatjana Michaelis. Mon agent théâtral Rainer Witzzenbacher sans qui je ne serais pas à cette place, certains critiques de théâtre qui se reconnaîtront et plus globalement le public, les lecteurs dont la fidélité me touche profondément.

Un grand merci final ce soir à la Fondation Frank Schirrmacher, à Messieurs Martin Meyer, Michael Gotthelf, Mathias Döpfner, Jürgen Kaube et Madame Béatrice Wiederkehr et à tous ceux qui ont œuvré pour ma présence ce soir.

# Speech by Yasmina Reza

---

---

Good evening

The prize I am receiving this evening bears a fine name. The name of a brilliant intellectual, a courageous and free man. When Mr Martin Meyer told me that the Frank Schirrmacher Foundation had awarded me this prize, I was deeply moved and felt truly honoured.

And then I read the programme for the evening and that fateful sentence: “an approximately 15-minute speech by the prize-winner in French”. Well, as perhaps not everyone knows, I have, a priori, nothing to say that would be of public interest. Neither about myself, nor about my writing, and certainly not about the world, which for me is a mystery that grows greater every day. The words that make up my books and plays are words that are there because they are part of a movement. They are part of a mechanism that goes beyond them, a story, a situation or the confrontation between characters. Without this shifting perspective, I do not feel it is legitimate for me to speak.

Then I remembered the first prize I ever received, my first literary prize – if you can call it that – and I thought perhaps you might like to hear this little story.

Like many children, perhaps aged between seven and ten, I wrote poems. Poems lacking in originality, inspired by those I learnt at school, full of poppies, azure blue and spring. My parents thought they were marvellous; neither of them spoke French as their mother tongue, and they were thrilled by the idea that I could express myself in that language. Among these poems there was one, a very short poem of six or seven lines, which stood out

because of its subject – it was about life and death – and because of its style (if one can even speak of style!): dry, without frills, without flowery embellishments.

My mother read the magazine “ELLE”. One day she saw that the magazine was organising a poetry competition for children. She sent in this poem, which was called “Life and Death”. She hadn’t told anyone about it. One day she received a letter stating that I had won first prize in the “under-ten” category. My parents were over the moon. They were the sort of people who didn’t pay much attention to their children, but they took this event very seriously. One Sunday, my parents and I drove to Saint-Maur-des-Fossés, a town near Paris, where the award ceremony was taking place. What was extraordinary for me wasn’t the prize at all, but spending a Sunday with my parents. Doing something with them.

I received three books on the history of mythology. They were bound together in a single volume. I didn’t have to give a speech. My parents were beaming. The chairman of the prize was Pierre Seghers, a well-known poet and France’s most famous poetry publisher. My parents had set foot in French culture. They spoke to everyone. They had produced Victor Hugo. At one point, my father asked a jury member what had prompted them to award the prize to their daughter. He was, of course, expecting compliments that he could pass on to all his friends.

And the man replied: “Because with this little girl’s poem, we were certain it hadn’t been written by her parents!”

That is how I learnt, once and for all, the relativity of awards.

As writing became my way of life and my livelihood, I was repeatedly confronted with other forms of relativity.

The relativity of success, which one knows full well is not a final judgement. Success is sometimes bestowed upon things one does not approve of at all.

The relativity of perspective: when you begin a work, you set off in a direction that is often unclear and indistinct, only ever to arrive at an unforeseen destination.

The relativity of completion. As the path becomes clearer, what we seek to achieve is constantly diverted, thwarted by the very act of writing. Personally, I have never completed a work without telling myself that I have averted the worst.

And finally, the relativity of the object in time. Time, which we know is the sole criterion of validity.

That is why I regard praise as a gift that is both joyful and undeserved.

What is not relative and never has been: my gratitude towards Germany and, in a broader sense, towards the German-speaking countries, Switzerland and Austria.

I have said it before and I will say it again: I was fortunate enough to receive immediate recognition in your countries. That recognition is now my own, and I would like to express my thanks to all those who have accompanied me. The entire team at Hanser Verlag, in particular Jo Lendl and Tatjana Michaelis. My theatre agent Rainer Witzemberger, without whom I would not be standing here today, a number of theatre critics who will recognise themselves, and, more generally, the audience, the readers, whose loyalty touches me deeply.

Finally, a huge thank you to the Frank Schirrmacher Foundation, to Messrs Martin Meyer, Michael Gotthelf, Mathias Döpfner, Jürgen Kaube and Ms Béatrice Wiederkehr, as well as to everyone who has made my presence here this evening possible.

# Ansprache von Yasmina Reza

---

Guten Abend

Der Preis, der mir heute Abend verliehen wird, trägt einen schönen Namen. Den Namen eines brillanten Intellektuellen, eines mutigen und freien Mannes. Als Herr Martin Meyer mir mitteilte, dass die Frank-Schirrmacher-Stiftung mir den Preis in diesem Jahr verliehen hat, war ich sehr gerührt und fühlte mich wirklich geehrt.

Und dann las ich den Ablauf des Abends und den verhängnisvollen Satz: eine etwa 15-minütige Rede der Preisträgerin auf Französisch. Nun, wie vielleicht nicht jeder weiss, habe ich a priori nichts zu sagen, was von öffentlichem Interesse wäre. Weder über mich selbst noch über mein Schreiben und schon gar nicht über die Welt, die für mich ein Rätsel ist, das jeden Tag grösser wird. Die Wörter, aus denen meine Bücher und Theaterstücke bestehen, sind Wörter, die dort stehen, weil sie Teil einer Bewegung sind. Sie sind Teil eines Mechanismus, der über sie hinausgeht – einer Geschichte, einer Situation oder der Begegnung von Figuren. Ohne diese sich wandelnde Perspektive empfinde ich es nicht als gerechtfertigt, mich auszudrücken.

Da erinnerte ich mich an den ersten Preis, den ich erhalten habe, an meinen ersten Literaturpreis – so könnte man ihn nennen –, und ich dachte, vielleicht würde Ihnen diese kleine Geschichte gefallen.

Wie viele Kinder im Alter von etwa sieben bis vielleicht zehn Jahren schrieb ich Gedichte. Gedichte ohne jede Originalität, inspiriert von denen, die ich in der Schule lernte, voller Mohnblu-

men, Azurblau und Frühling. Meine Eltern fanden sie grossartig; keiner von beiden hatte Französisch als Muttersprache, und sie waren begeistert von der Vorstellung, dass ich mich in dieser Sprache ausdrücken konnte. Unter diesen Gedichten gab es eines, ein ganz kurzes Gedicht von sechs oder sieben Zeilen, das sowohl durch sein Thema – es handelte vom Leben und vom Tod – als auch durch seinen Stil (wenn man hier überhaupt von Stil sprechen kann!) auffiel: trocken, schnörkellos, ohne blumige Ausschmückungen.

Meine Mutter las die Zeitschrift «ELLE». Eines Tages sah sie, dass die Zeitschrift einen Gedichtwettbewerb für Kinder veranstaltete. Sie schickte dieses Gedicht ein, das «Das Leben und der Tod» hiess. Sie hatte niemandem davon erzählt. Eines Tages erhielt sie einen Brief, in dem stand, dass ich den ersten Preis in der Kategorie der unter Zehnjährigen gewonnen hatte. Meine Eltern waren überglücklich. Es waren Leute, die sich nicht besonders viel um ihre Kinder kümmerten, aber dieses Ereignis nahmen sie sehr ernst. An einem Sonntag fuhren meine Eltern und ich mit dem Auto nach Saint-Maur-des-Fossés, einer Stadt in der Nähe von Paris, wo die Preisverleihung stattfand. Das Besondere daran war für mich überhaupt nicht der Preis, sondern dass ich einen Sonntag mit meinen Eltern verbringen durfte. Dass ich etwas mit ihnen unternehmen konnte.

Ich habe drei Bücher über die Geschichte der Mythologie erhalten. Sie waren mit einem Band zusammengebunden. Ich musste keine Rede halten. Meine Eltern strahlten vor Freude. Der Vorsitzende der Preisverleihung war Pierre Seghers, ein bekannter Dichter und der berühmteste Lyrikverleger Frankreichs. Meine Eltern hatten einen Fuss in die französische Kultur gesetzt. Sie unterhielten sich mit allen Anwesenden. Sie hatten Victor Hugo gezeugt. Irgendwann fragte mein Vater ein Jurymitglied, was sie

dazu bewogen habe, ihre Tochter auszuzeichnen. Er erwartete natürlich Komplimente, die er all seinen Freunden weitererzählen konnte.

Und der Mann antwortete: «Weil wir bei dem Gedicht dieses kleinen Mädchens die Gewissheit hatten, dass es nicht von den Eltern geschrieben worden war!»

So habe ich für immer gelernt, wie relativ Belohnungen sind. Als das Schreiben zu meiner Lebensart und meinem Broterwerb wurde, wurde ich immer wieder mit anderen Formen der Relativität konfrontiert.

Die Relativität des Erfolgs, von dem man genau weiss, dass er kein endgültiges Urteil darstellt. Erfolg haben manchmal Dinge, die man überhaupt nicht gutheisst.

Die Relativität der Perspektive: Wenn man ein Werk beginnt, schlägt man eine Richtung ein, die oft unklar und undeutlich ist, um schliesslich immer an einem unerwarteten Ort anzukommen.

Relativität der Vollendung. Wenn sich der Weg klärt, wird das, was wir erreichen wollen, ständig umgeleitet, durch den Akt des Schreibens selbst vereitelt. Ich persönlich habe noch nie ein Werk vollendet, ohne mir zu sagen, dass ich gerade noch so die Situation gerettet habe.

Und schliesslich die Relativität des Gegenstands in der Zeit. Die Zeit, von der wir wissen, dass sie das einzige Gültigkeitskriterium ist.

Deshalb empfinde ich das Lob als ein Geschenk, das mich zugleich erfreut und dem ich mich nicht würdig fühle.

Was nicht relativ ist und es nie war: meine Dankbarkeit gegenüber Deutschland und im weiteren Sinne gegenüber den deutschsprachigen Ländern, der Schweiz und Österreich.

Ich habe es bereits gesagt und sage es noch einmal: Ich hatte das Glück, in Ihren Ländern sofort Anerkennung zu finden. Diese Anerkennung ist heute auch meine eigene, und ich möchte all jenen meinen Dank aussprechen, die mich begleitet haben. Dem gesamten Team des Hanser-Verlags, insbesondere Jo Lendle und Tatjana Michaelis. Mein Theateragent Rainer Witzenbacher, ohne den ich heute nicht hier stünde, einige Theaterkritiker, die sich sicher wiedererkennen werden, und ganz allgemein dem Publikum sowie den Lesern, deren Treue mich zutiefst berührt.

Ein grosses Dankeschön zum Abschluss an die Frank-Schirmacher-Stiftung, an die Herren Martin Meyer, Michael Gotthelf, Mathias Döpfner, Jürgen Kaube und Frau Béatrice Wiederkehr sowie an alle, die dazu beigetragen haben, dass ich heute Abend hier sein kann.

## Eloge par Christian Berkel

---

Mesdames et Messieurs

Cher Martin Meyer

Cher Michael Gottself

Cher jury

C'est avec grand plaisir que j'ai accepté l'invitation à prononcer l'éloge de la lauréate du Prix Frank Schirrmacher de cette année.

Vous voulez savoir? – « J'ai noté parce que c'est compliqué... Je vous lis? – Si je suis moi parce que je suis moi et que tu es toi parce que tu es toi, alors je suis moi et tu es toi. En revanche, si je suis moi parce que tu es toi et que tu es toi parce que je suis moi, alors je ne suis pas moi et tu n'es pas toi. »

Chère Yasmina Reza, je dois vous avouer quelque chose : j'ai emprunté ces phrases tirées de votre succès mondial « ART » pour un film dans lequel un couple se réveille un matin dans le corps de l'autre. Avant que vous ne posiez votre veto – le film n'est pas encore sorti –, écoutez s'il vous plaît cette anecdote : Lorsque Jean-Luc Godard a avoué au réalisateur américain Samuel Fuller avoir utilisé, pour un film – je crois que c'était *À bout de souffle* –, un plan tiré du film de Fuller *40 Guns*, Fuller a déclaré : « C'est du vol. » « Non », lui a répondu Godard, « en France, on appelle ça un hommage. »

Avec « ART », vous êtes devenue la dramaturge la plus jouée au monde. Outre l'enthousiasme du public, ce succès a déclenché une vague de méfiance qui s'est doucement amplifiée. Certains critiques y ont vu une hostilité envers l'art, car dans votre dissection d'une amitié masculine bourgeoise, vous aviez placé un tableau monochrome blanc au centre d'une dispute qui s'envenimait jusqu'à des hauteurs vertigineuses.

« LA DISPUTE » n'est pas seulement un thème récurrent dans vos pièces, c'est aussi le titre d'une comédie de Marivaux, avec laquelle vous partagez bien plus que l'élégance du langage. Vos détracteurs ont négligé la précision de votre caractérisation, car ils ont pris la pointe de l'iceberg pour l'ensemble et n'ont pas voulu voir ce qui se cachait sous la surface. Quel malentendu ! Vous n'écrivez pas d'études sociales réalistes, vos dialogues n'ont rien à voir avec les échanges de ping-pong des « pièces bien faites », ils sont de la musique à l'état pur. Les comédiens le sentent instinctivement. Partout dans le monde, les meilleurs se bousculent pour incarner vos personnages. Le tempo, le rythme des répétitions orchestrées avec précision se lisent comme une partition. Vous renoncez presque totalement aux indications scéniques. Ayant commencé votre parcours au théâtre en tant qu'actrice, vous connaissez la liberté nécessaire pour que le virus de la métamorphose se transmette aux comédiens. Rien n'est expliqué, vous ne vous élevez jamais au-dessus de vos personnages. Vous observez sans juger. Avec une clarté mélancolique, vous percevez leurs glissements, vous condensez ce qui menace de s'effondrer. « ART », « UNE PIÈCE ESPAGNOLE », « LE DIEU DU CARNAGE », « TROIS FOIS LA VIE », ou plus récemment « JAMES BROWN PORTAIT DES BIGOUDIS », à chaque fois, vous parvenez à varier une situation de départ avec tant d'art, à y enchevêtrer sans cesse vos personnages, tandis que l'on les regarde trébucher.

« Le rire est une anesthésie momentanée du cœur », cette phrase du philosophe français Henri Bergson est inscrite dans votre œuvre. C'est un rire lucide: à travers vos personnages, nous nous reconnaissons et nous nous effrayons. Les peaux de banane soigneusement disposées, sur lesquelles vous nous faites glisser, sont les conventions bourgeoises devenues sans vie. Elles privent les personnages de leur appui, elles les font trébucher dans leurs manœuvres.

vres d'esquive. Les conventions sociales pragmatiques, ce corset de soutien, deviennent des camisoles de force dans lesquelles ils se débattent, impuissants. L'enfer, chez vous, ce ne sont pas les autres, l'enfer, c'est nous-mêmes.

À partir de la confrontation de deux de vos textes, l'un dramatique et l'autre sous forme d'essai, je vais tenter de décrire ce que je crois reconnaître comme un thème récurrent dans votre œuvre. « LE DIEU DU CARNAGE » s'ouvre sur la formulation d'une accusation. Le fils d'Annette et d'Alain Reille a frappé au visage avec un bâton le fils de Véronique et de Michel Houillé à la suite d'une dispute. Outre une lèvre supérieure enflée, cet acte a entraîné la fracture de deux incisives, la droite ayant subi une lésion du nerf. Il reste à voir quelles autres conséquences cet acte aura. On se rencontre en privé, on veut renoncer à porter plainte devant les tribunaux, on aborde le problème de manière civilisée, car après tout, on appartient à une couche sociale, à une classe qui attache de l'importance aux formes et à la distinction. Il ne s'agit ni des dents cassées ni des insultes échangées ; ce qui doit être négocié ici est de nature fondamentale. Dès les premières phrases, vous versez goutte à goutte du venin entre les lignes. Vous injectez ce produit de contraste aux personnages pour préparer, phrase après phrase, votre radiographie d'une classe sociale qui revendique pour elle la même normalité, le même droit à l'indulgence que nous tous. Il n'y a ni jugement, ni diagnostic. Avec cette radiographie, vous nous renvoyez à nous-mêmes. Autant les couples Houillé et Reille sont incapables de se disputer, autant ils sont incapables d'aimer. Je t'aime. C'est par cette phrase que les Houillé et les Reille sont eux aussi, à un moment donné, entrés sur la « scène des deux », comme Alain Badiou appelle l'amour, pour remplacer ce procès de la vérité par un carnage qu'ils mènent par-dessus la tête de leurs enfants absents. « Qu'est-ce qu'on sait », c'est par cette phrase laconique que la pièce se termine.

De la scène à la réalité. Depuis des années, vous assistez régulièrement à des procès. Vous partagez vos observations avec nous dans votre dernier livre, « RÉCITS DE CERTAINS FAITS ». Le metteur en scène Luc Bondy, un ami et compagnon de route, a dit de vos pièces qu'elles parlent de personnes qui essaient de bien se comporter, mais qui n'y parviennent pas. Dans une interview, vous avez ajouté que cela s'appliquait à tout ce que vous écriviez. C'est sans doute pour cela que vous vous intéressez aux procès. Vous dites y avoir rarement rencontré de purs méchants. Le réalisateur Jean Renoir disait avoir appris le cinéma à la cavalerie, où il avait vu qu'il n'y avait ni chevaux blancs ni chevaux noirs, que chaque robe blanche contenait des poils noirs et chaque robe noire des poils roux. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'une dramaturge, vous rendez compte des audiences sans forcer le trait. Ce n'est pas l'effet qui vous importe ; l'inachevé représente l'indicible, l'incompréhensible, auquel aucun jugement juridique ne peut rendre justice. Vous entrecoupez les scènes de tribunal avec des observations tout aussi brèves tirées de votre vie. Les deux se rejoignent pour former ce que vous voyez dans les photographies en noir et blanc de Diane Arbus : « Des êtres solitaires – dans une pénombre vide et presque toujours figés –, dont tous les efforts ont été consacrés à la survie. Des abandons surmaquillés, parés des mille accessoires de l'apparence. » « Quand je suis à Venise », écrivez-vous ailleurs, « je photographie des personnes âgées de dos. Je veux dire des couples âgés. ... Une fois qu'ils seront morts, leurs somptueux vêtements seront jetés dans un bateau, vendus sur des cintres dans un marché aux puces ou déchiquetés. Mais je les aurai encore vus, ces dernières ombres dans ce labyrinthe aquatique. » Voilà pourquoi je pense que LA MORT, un texte central du philosophe juif Vladimir Jankélévitch, fait partie intégrante de votre regard sur notre vie.

Lorsque j'ai relu récemment vos esquisses autobiographiques, que vous avez publiées en 2005 sous le titre évocateur « Nulle part », j'ai eu l'impression que l'inexplicable de la mort en était le véritable leitmotiv. On le retrouve dans toutes vos œuvres. Lorsque vous racontez comment vos enfants se mettent en route pour l'école le matin, lorsque vous laissez subtilement transparaître la différence entre les sexes, lorsque vous décrivez dans leurs mouvements la fuite du temps, alors ces scènes se lisent aussi comme une répétition de l'inévitable vanité. Dans « JAMES BROWN PORTAIT DES BIGOUDIS », qui traite de l'identité de genre fluide du personnage principal, incompréhensible pour ses parents, on peut lire à un moment donné : « On vient de loin. On fait de notre mieux. Mais parfois, on ne sait pas ce qui nous prend. »

Chère Yasmina Reza, je vous félicite de tout cœur pour le prix Frank Schirrmacher 2026.

# Laudatory Speech by Christian Berkel

---

---

Ladies and Gentlemen

Dear Martin Meyer

Dear Michael Gotthelf

Dear Jury

I gladly accepted the invitation to deliver the laudatory speech for this year's recipient of the Frank Schirrmacher Prize. Do you want to hear it?

“I wrote it down because it's complicated. If I am me because I am me and you are you because you are you, then I am me and you are you. However, if I am me because you are you and you are you because I am me, then I am not who I am and you are not who you are.”

I stole these lines from your international bestseller “ART” for a film in which a married couple wakes up one morning in each other's bodies. Before you object – the film hasn't been released yet—please listen to this anecdote: When Jean-Luc Godard confessed to the American director Samuel Fuller that he had used a shot from Fuller's film *40 Guns* for a film, I believe it was *Breathless*, Fuller said: “That's theft.” “No,” Godard replied, “in France we call that homage.”

With “ART”, you became the most frequently performed playwright in the world. Alongside the audience's enthusiasm, this success unleashed a gently mounting wave of mistrust. Some critics suspected hostility towards art because, in your dissection of a bourgeois male friendship, you had placed a monochrome white painting at the center of a dispute that spiraled to dizzying heights.

The Dispute is not only a recurring theme in her plays, it is also the title of a comedy by Marivaux, with whom she shares far more than linguistic elegance. Her critics overlooked the preci-

sion of her characterization, mistaking the tip of the iceberg for the whole and refusing to see what lay beneath the surface. What a misunderstanding. She doesn't write realistic social studies; her dialogues have nothing in common with the ping-pong matches of well-made plays – they are pure music. Actors recognize this instinctively. The best actors worldwide clamor to play her characters. The pace, the rhythm of precisely orchestrated repetitions, reads like a musical score. She almost entirely forgoes stage directions. Having begun her career in the theater as an actress, she understands the freedom needed for the virus of transformation to infect the performers. Nothing is explained; she never elevates herself above her characters. She observes without judgment. With melancholic clarity, you perceive shifts, you condense what threatens to disintegrate. Whether in “ART,” “A SPANISH PLAY”, “GOD OF CARNAGE”, “LIFE THREE TIMES”, or most recently “JAMES BROWN WORE CURLERS”, each time you manage to so artfully vary a starting situation, entangling your characters in it anew, while we watch them stumble.

“Laughter is momentary anesthesia of the heart,” this sentence by the French philosopher Henri Bergson is inscribed in her work. It is a laughter of recognition; in her characters, we are horrified by ourselves. The carefully placed banana peels on which she makes us slip are the lifeless bourgeois conventions. They deprive the characters of their footing, causing them to stumble in their evasive maneuvers. Pragmatic social conventions, the supportive corset, become straitjackets in which they writhe helplessly. For her, hell is not other people; hell is ourselves.

By comparing two texts, one dramatic and one essayistic, I will attempt to describe what I believe to be a recurring theme in your work. “GOD OF CARNAGE” opens with the formulation of an accusation. The son of Annette and Alain Reille struck the son

of Véronique and Michel Houillé in the face with a stick after a verbal altercation. The consequences of this act, besides a swollen upper lip, are two broken incisors, the right one also with nerve damage. Further consequences of this act remain to be seen. They meet privately, they want to avoid legal action, they approach the problem in a civilized manner, after all, they belong to a social class that values form and distinction. It is neither about the knocked-out teeth nor the mutual insults; what is being addressed here is of a more fundamental nature. From the very first sentences, you sow poison between the lines. Like a contrast agent, you inject it into the characters, preparing, sentence by sentence, your X-ray of a social class that claims for itself the same normality, the same right to leniency, as the rest of us. There is no judgment, no diagnosis. With the image, you throw us back upon ourselves. Just as the Houillé and Reille couples are incapable of arguing, they are equally incapable of loving. "I love you." With this declaration, the Houillés and the Reilles, too, once entered the "stage of two," as Alain Badiou calls love, only to now replace this process of truth with a carnage they wage over the heads of their absent children. "What do we really know?" With this laconic sentence, the play ends.

From the stage to reality. For years, you have regularly attended court trials. You share your observations with us in your latest book, "THE OTHER SIDE OF LIFE". It contains 54 concise stories. The director Luc Bondy, a friend and colleague, said of your plays that they are about people who try to behave well but can't maintain it. In an interview, you added that this applies to everything you write. That's probably why you're also interested in court trials. You rarely encountered pure villains there. The film director Jean Renoir said he learned filmmaking in the cavalry; there he saw that there are neither white nor black horses, that every white coat contains black hairs and every black coat red

ones. Unlike what one might expect from a playwright, you report on the court proceedings without sensationalism. You're not concerned with effect; the incomplete stands for the unspeakable, for the incomprehensible, which no legal judgment can adequately address. You intersperse the courtroom scenes with equally brief observations from your own life. Both combine to create what you see in Diane Arbus's black-and-white photographs: "Lonely beings—laid out in empty twilight and almost always motionless—whose entire effort has been devoted to survival. Over-made-up abandonments, adorned with the thousand accessories of appearances." "When I am in Venice," you write elsewhere, "I photograph old people from behind. I mean old couples. ... Once they have died, their magnificent clothes will be thrown into a boat, offered for sale on hangers at a flea market, or shredded. But I will still have seen them, the last shadows in this labyrinth of water." That is why, for me, your view of our lives includes the central text by the Jewish philosopher Vladimir Yankelevich, "DEATH".

When I last read your autobiographical sketches, published in 2005 under the telling title "NOWHERE," it seemed to me that the inexplicable nature of death was your true leitmotif. It can be found in all your works. When you describe how your children set off for school in the morning, when you subtly hint at the difference between the sexes, when you describe the fleeting nature of time in their movements, then these scenes, too, read like a rehearsal for the inevitability of vanitas. In "JAMES BROWN WORE CURLERS", which deals with the fluid gender identity of the main character, incomprehensible to his parents, there is a passage that reads: "We come from far away. We've done our best. But sometimes we don't know what's coming."

Dear Yasmina Reza, I congratulate you most sincerely on receiving the Frank Schirrmacher Prize 2026.

## Laudatio von Christian Berkel

---

---

Sehr geehrte Damen und Herren,  
lieber Martin Meyer,  
lieber Michael Gotthelf,  
sehr geehrte Jury,

mit Freude habe ich die Einladung angenommen, die Laudatio auf die diesjährige Preisträgerin des Frank-Schirmmacher-Preises zu halten.

Liebe Yasmina Reza,

Es ist mir nicht nur eine grosse Ehre, diese Worte an Sie richten zu dürfen, es bedeutet mir darüber hinaus sehr viel, weil Sie in einer Zeit begonnen haben, die Bühnen der Welt von Paris bis Sao Paulo, über Berlin, London und New York zu erobern, als das Theater dabei war, sich selbst zu suchen und zu hinterfragen, wie es das in regelmässigen Abständen verlässlich tut und gewiss auch tun muss. So löste ihr Erfolg – Sie wurden bereits mit ihrem dritten Theaterstück «KUNST» zur meist gespielten Dramatikerin – neben der Begeisterung des Publikums zunächst eine sich sanft auftürmende Welle des Misstrauens aus, weil Sie bei ihrer Sezierung einer bürgerlichen Männerfreundschaft ein monochrom weisses Bild als Hass- und Liebesobjekt ins Zentrum eines sich in schwindelerregende Höhen schraubenden Streits stellten.

Der Streit ist nicht nur ein immer wiederkehrendes Thema in ihren Theaterstücken, es ist auch der Titel einer Komödie von Marivaux, mit dem Sie mehr als die sprachliche Eleganz verbindet. Ihre Kritiker übersahen anfangs die Genauigkeit ihrer Figurenzeichnung, weil sie die Spitze des Eisbergs für das Ganze hielten

und nicht erkennen wollten, was sich unter der Wasserlinie verbarg. Das Missverstandenwerden verbindet Sie mit diesem grossen Moralisten. Sie schreiben keine realistischen Sozialstudien, Ihre Dialoge haben nichts mit den Pingpongspielen der Well-made Plays gemein, sie sind reine Musik. Schauspieler erkennen es instinktiv. Auf der ganzen Welt reissen sich die Besten darum, Ihre Figuren zu spielen. Das Tempo, der Rhythmus präzise orchestrierter Wiederholungen, lesen sich wie eine Partitur. Sie verzichten fast vollkommen auf szenische Anweisungen. Da Sie Ihren Weg am Theater als Schauspielerin begonnen haben, wissen Sie um die Freiheit, die es braucht, damit das Virus der Verwandlung auf die Spieler überspringen kann. Nichts wird erklärt, nie erheben Sie sich über Ihre Figuren, auf die der Satz des französischen Filmemachers Jean Renoir zutrifft: «Das Schlimme an den Menschen ist, dass sie ihre Gründe haben.»

Sie schauen mit melancholischer Klarheit, sie nehmen Verschiebungen wahr, Sie verdichten, was zu zerfallen droht. «KUNST», «EIN SPANISCHES STÜCK», «DER GOTT DES GEMETZELS», «DREI MAL LEBEN», oder zuletzt «JAMES BROWN TRUG LOCKENWICKLER», jedes Mal gelingt es Ihnen eine Ausgangssituation so kunstvoll zu variieren, Ihre Figuren immer aufs Neue darin zu verstricken, während man ihnen beim Straucheln zuschaut.

«Lachen ist momentane Anästhesie des Herzens», dieser Satz des französischen Philosophen Henri Bergson beschreibt das Zentrum ihres Werks. Es ist ein erschreckendes Lachen; folgen wir den Figuren bei ihren Abstürzen, erkennen wir uns selbst. Die sorgfältig verteilten Bananenschalen, auf denen sie ausrutschen, sind die leblos gewordenen bürgerlichen Konventionen. Sie nehmen den Figuren nicht nur ihren Halt, sie lassen sie bei ihren Ausweichmanövern straucheln. Pragmatische gesellschaftli-

che Verabredungen, das stützende Korsett, werden zu Zwangsjacken, in denen die Figuren hilflos zappeln oder sich verrenken, als wollten sie sich selbst erdrosseln, um einer inneren Einsicht zu entkommen. Die Hölle, das sind bei Ihnen nicht die anderen, die Hölle, das sind wir selbst.

Anhand der Gegenüberstellung zweier Texte, einem dramatischen und einem essayistischen, will ich versuchen zu beschreiben, was ich als wiederkehrendes Thema in Ihrem Werk zu erkennen glaube. «DER GOTT DES GEMETZELS» wird mit der Formulierung einer Anklage eröffnet. Der Sohn von Annette und Alain Reille hat dem Sohn von Véronique und Michel Houillé nach einer verbalen Auseinandersetzung mit einem Stock ins Gesicht geschlagen. Die Folgen dieser Tat sind neben einer geschwollenen Oberlippe zwei abgebrochene Schneidezähne, beim rechten Schneidezahn einhergehend mit Schädigung des Nervs. Weitere Folgen dieser Tat bleiben abzuwarten. Man trifft sich privat, man will auf eine Klage vor Gericht verzichten, man nähert sich dem Problem auf gesittete Weise, schliesslich gehört man einer Schicht, einer Klasse an, die Wert auf Form und Differenzierung legt. Es geht weder um die ausgeschlagenen Zähne noch um die gegenseitig ausgesprochenen Kränkungen; was hier verhandelt werden soll, ist grundsätzlicher Natur. Bereits mit den ersten Sätzen träufeln Sie Gift zwischen die Zeilen, das wenig später Annette Reille Galle spucken lassen wird. Dieses Gift wird zum Kontrastmittel. Sie injizieren es den Figuren, um Satz für Satz Ihre Röntgenaufnahme einer Gesellschaftsschicht vorzubereiten, die für sich die gleiche Normalität beansprucht, das gleiche Recht auf Nachsicht wie wir alle. Es gibt kein Urteil, keine Diagnose. Mit der Aufnahme werfen Sie uns auf uns selbst zurück. So wenig die Ehepaare Houillé und Reille streiten können, so wenig können sie lieben. Ich liebe Dich. Mit dieser Äusserung haben auch irgendwann die

Houillés und die Reilles die «Bühne der zwei» betreten, wie Alain Badiou die Liebe nennt, um jetzt dieses Wahrheitsverfahren durch ein Gemetzel zu ersetzen, das sie über die Köpfe ihrer abwesenden Kinder hinweg austragen. «Was weiss man schon», mit diesem lakonischen Satz endet das Stück.

Von der Bühne zur Wirklichkeit. Seit Jahren besuchen Sie regelmässig Gerichtsprozesse. Ihre Beobachtungen teilen Sie mit uns in Ihrem zuletzt erschienenen Buch «DIE RÜCKSEITE DES LEBENS». Es sind die 54 knapp gehaltenen «Récits de certains faits», wie es im Französischen heisst: Erzählungen gewisser Tatsachen. Der Regisseur Luc Bondy, ein Freund und Weggefährte, sagte über Ihre Stücke, dass sie von Menschen handeln, die versuchen sich gut zu benehmen, aber das nicht durchhalten. In einem Interview fügten Sie hinzu, das gelte für alles, das Sie schreiben. Deswegen interessieren Sie sich wohl auch für Gerichtsprozesse, wo man sehr selten reine Bösewichte sieht. Noch einmal Jean Renoir: «Ich habe das Filmemachen bei der Kavallerie gelernt, dort sah ich, dass es weder weisse noch schwarze Pferde gibt. In jedem weissen Fell gibt es schwarze Haare und in jedem schwarzen Fell rote.» Anders als man es von einer Dramatikerin erwarten könnte, berichten Sie von den Gerichtsverhandlungen, ohne zuzuspitzen. Es geht Ihnen nicht um den Effekt, das Unvollständige steht für das Unsagbare, für das Unverständliche, dem kein juristisches Urteil gerecht werden kann. Die Gerichtsszenen unterschneiden Sie mit ebenso kurzen Beobachtungen aus Ihrem Leben. Beides verbindet sich zu dem, was Sie in den Schwarz-Weiss-Fotografien von Diane Arbus sehen: «Einsame Wesen – in leerem Zwielicht und fast immer reglos hindrapiert –, deren ganze Anstrengung dem Überleben gegolten hat. Überschminkte Verlassenheiten, mit den tausend Accessoires des Scheins versehen.» «Wenn ich in Venedig bin» schreiben Sie an anderer Stelle, «fotografiere ich Alte

von hinten. Ich meine alte Paare. ... Wenn sie einmal gestorben sind, werden ihre prächtigen Kleider in ein Boot geworfen, auf einem Flohmarkt auf Bügeln feilgeboten oder zerschreddert werden. Aber ich werde sie noch gesehen haben, die letzten Schatten in diesem Wasserlabyrinth.» Deshalb gehört für mich zu Ihrem Blick auf unser Leben der zentrale Text des jüdischen Philosophen Vladimir Jankélévitch über den Tod.

Als ich zuletzt Ihre autobiografischen Skizzen las, die Sie 2005 unter dem bezeichnenden Titel «Nirgendwo» veröffentlicht haben, war mir, als wäre das Unerklärbare des Todes ihr eigentliches Leitmotiv. In all Ihren Werken lässt es sich wiederfinden. Wenn Sie erzählen, wie Ihre Kinder morgens den Schulweg antreten, wenn Sie dabei subtil und wertfrei die Differenz der Geschlechter durchscheinen lassen, dann lesen sich auch diese Szenen wie eine Einübung ins Unvermeidliche der Vanitas. In «James Brown trug Lockenwickler», wo es um die für seine Eltern unverständliche fluide Geschlechtsidentität der Hauptfigur geht, heisst es an einer Stelle: «Wir kommen von weit her. Wir haben unser Bestes gegeben. Aber manchmal wissen wir nicht, was über uns kommt.»

Verehrte Yasmina Reza, ich gratuliere ihnen von Herzen zum Frank-Schirmmacher-Preis 2026.