

Diether Krywalski
Säkularisiertes Mysterienspiel?

Zum Theater Friedrich Dürrenmatts

Kunst und Gesellschaft

Es ist *opinio communis* festzustellen, daß keine künstlerische Ausdrucksform so lebhaften Anteil der Gesellschaft genießt wie das Theater in seiner weitesten Form. Von den griechischen Kultbühnen zu den Ioculatores des Mittelalters, von den Mysterien- und Fastnachtsspielen, den Schulbühnen der Jesuiten, den Brettergerüsten der englischen Komödianten zum klassisch-romantischen Theater führt bei aller Verschiedenheit der Provenienz und Dramaturgie stets als eine Generallinie das teilnehmende Interesse weiter Kreise der Gesellschaft, des Publikums, der Öffentlichkeit. In der relativ homogenen Bildungsgesellschaft des 19. Jahrhunderts gewann die Bühne – Schauspiel, Oper, Operette mit Starkult und Dichterverehrung – die Funktion der Selbstrepräsentation eben dieser Gesellschaft, die sich als einzige Öffentlichkeit verstand. Gleichzeitig wurde die bürgerliche Gesellschaft bedroht von einem Prozeß technisch-politischer Emanzipation, der diesen einheitlichen Bildungsraum zum Teilbereich geistigen Seins abdrängte. Zuletzt geriet die Kunst – auch das Theater – in den Verdacht, eine Funktion unter anderen zu sein, die den Menschen vom eigentlichen Leben aussperrt, ihn „lebensuntüchtig“ macht. Diese Erfahrung liegt den Romanen Thomas Manns ebenso zugrunde wie den frühen Dramen Hofmannsthals, Schnitzlers und ihrer Zeitgenossen. Der expressionistische Versuch, in Kunst und Theater den erlebenden, leidenden Menschen sichtbar zu machen, endete 1918 im Affekt; Hauptmanns Sozialkritik verebbte auf der anderen Seite; er gab sich als Repräsentant des Bürgertums, wurde Dichterfürst der Weimarer Republik und Lobredner der Folgezeit und blieb – bei aller dramatischen Aktivität – dramaturgisch unfruchtbar. Seine letzte Wendung zur Welt des griechischen Mythos muß als Abwendung von der gesellschaftlichen Wirklichkeit verstanden werden.

Beruht die Wirkung eines Kunstwerks auf der Voraussetzung, daß eine Gruppe das Formgesetz des Kunstwerks als Kundgebung einer „Wahrheit“ anzuerkennen bereit ist, so entspricht die Wechselbeziehung von Form und Person, d. h. die Anerkennung der Form durch eine im Sinn dieser Form geprägte Person, im 20. Jahrhundert nicht mehr einer Wechselbeziehung von Form und Gesellschaft, da sich die Gesellschaft nicht mehr geprägt im Geist eines Bildungsraumes erfährt. Im Zug dieser Pluralisierung und Säkularisierung der Wirklichkeit verlor das Theater auch die Funktion, den Menschen im Zusammenhang und in der Auseinandersetzung mit übergreifenden Ordnungen sichtbar zu machen; denn das szenisch nicht realisierbare Ausgesetztsein des einzelnen

in die Anonymität der pluralistischen Massengesellschaft ist die vordringende übergreifende Ordnung, in die sich das Individuum gestellt sieht.

Diese Feststellungen weisen drei symptomatische Erscheinungen unserer Wirklichkeit auf:

1. Die Gesellschaft hat sich im Lauf der letzten 80 Jahre in einer Weise und Geschwindigkeit gewandelt und pluralisiert wie in keinem Zeitraum vorher.

2. Das Wissen von Welt, Staat, Natur hat sich in diesem Zeitraum so angereichert, daß es dem einzelnen und der Gruppe unmöglich geworden ist, sich ein Bild von der Welt – eine Weltanschauung – zu machen, d. h. der einzelne steht heute übergreifenden Ordnungen gegenüber, deren Struktur er kraft seiner tradierten Weltansicht nicht überschauen kann und die er deshalb ablehnt. „Der Mensch versteht nicht, was gespielt wird, er kommt sich als ein Spielball der Mächte vor, das Weltgeschehen erscheint ihm zu gewaltig, als daß er noch mitbestimmen könnte; was gesagt wird, ist ihm fremd, die Welt ist ihm fremd. Er spürt, daß ein Weltbild errichtet wurde, das nur noch dem Wissenschaftler verständlich ist, und er fällt den Massenartikeln von gängigen Weltanschauungen und Weltbildern zum Opfer, die auf den Markt geworfen werden und an jeder Straßenecke zu haben sind.“¹

3. Der Künstler hat seine Stellung als Repräsentant einer „homogenen“ Gesellschaft verloren. Er hält entweder an tradierten gesellschaftlichen Vorstellungen fest und gewinnt ein „breites, dankbares Publikum“, oder er sucht die Welt – die neue Welt – in ihrer Vielfalt durchsichtig zu machen und weist damit der Kunst eine neue Funktion zu: „Kunst ist Welteroberung, weil Darstellen ein Erobern ist und nicht ein Abbilden, ein Überwinden von Distanzen durch die Phantasie ... Kunst ist Mut, dies immer wieder zu tun, Beharrlichkeit, nicht abzulassen, Ursprünglichkeit, zu sehen, daß diese Welt immer von neuem entdeckt und erobert werden muß. Denn nur dann ist unser Dasein eine Gnade oder ein Fluch und nicht bloß eine mechanische Existenz, wenn wir in ihm die Welt in jedem Augenblick gewinnen oder verlieren können“ (42). Oder in anderem Zusammenhang: „Im Denken manifestiert sich die Kausalität hinter allen Dingen, im Sehen die Freiheit hinter allen Dingen. In der Wissenschaft zeigt sich die Einheit, in der Kunst die Mannigfaltigkeit des Rätsels, das wir Welt nennen“ (64). Der Künstler muß diese Trennung aushalten, sich bewähren, um dort sehend zu machen, wo man nicht sehen möchte, um zu schweigen, wo Reden Erlösung ist.

Theater als Modell

Die antike Tragödie – von Aristoteles gattungsmäßig beschrieben und seit der Renaissance in der Struktur für das Abendland weitgehend verbindlicher Typus – ruht auf dem einheitlichen Weltbild des antiken Publikums, für das die vorgeführten

¹ Friedrich Dürrenmatt, Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit, in: F. Dürrenmatt, Theaterschriften und Reden (Zürich 1966) 60. Die Seitenzahlen nach den Zitaten im Text des Artikels beziehen sich auf diesen Band.

Stoffe allgemeinverbindlichen religiösen Sinn hatten. Im europäischen Geistesleben der Neuzeit erhielten die Stoffe und deren dramatische Struktur wohl allgemeine Gültigkeit, doch nicht mehr als religiöse Vollzüge, sondern säkularisiert als Bildungsgut historischer Prägung: die neuzeitliche Gesellschaft verstand sich primär als historische Organisation.

Die pluralistische, ungeschichtliche Gesellschaft, die sich im 19. Jahrhundert auszubilden begann und im 20. Jahrhundert Wirklichkeit wurde, kennt keine allgemein ansprechenden Tragödienstoffe mehr. Damit wurde auch die Gattungsstruktur des aristotelischen Theaters, das von der Begegnung des begrenzten Menschen mit unbegrenzten Mächten, seinem Untergang oder seiner Bewährung handelte und in diesem Sinne immer *theatrum mundi* war, fragwürdig; denn außer für den gläubigen Menschen gab es keine allgemeine, personale und unbegrenzte Ordnungsmacht mehr, und in der Anonymität pluraler Vollzüge keine persönliche Schuld. Ein der neuen vielschichtigen Gesellschaft entsprechendes Theater mußte seine Vorbilder aus anderen Traditionen entnehmen und philosophisch neu begründen.

Bertold Brecht griff nun auf jene Theatertradition zurück, die vom mittelalterlichen Mysterienspiel über die *Commedia dell'arte*, den Sturm und Drang, Büchner und Grabbe immer als Gegenposition gegen das anerkannte aristotelische Theater gestanden hatte, und die der neuen gesellschaftlichen Forderung an das Theater gemäß zu sein schien. Indem er die verschiedenen Anregungen strukturell und systematisch verband, schuf er im Epischen Theater gattungsgemäß den Gegenpol zur aristotelischen Poetik.

War die aristotelische Bühne stets Bild ewigen Weltgerichts, so soll die Bühne nun Modell der Wirklichkeit werden. War die einzelne Szene des klassisch-aristotelischen Theaters ein Teil eines sich vollziehenden Geschehens und konnte nur aus dem Geschehen, d. h. meist vom Ende des Stückes her in ihrer Funktionalität erkannt werden, so zeigt sich jetzt in jeder Szene das komplexe Weltbild in allen sozialen und politischen Spannungen. Die Schaubühne ist nicht mehr moralische Anstalt, in der über alle trennenden Schranken von Beruf und Stand „jeder einzelne die Entzückung aller genießt . . . und seine Brust nur einer Empfindung Raum gibt . . . ein Mensch zu sein“², sondern pädagogisches Theater, „marxistisch, paradigmatische Anstalt“³, die vom betrachtenden Zuschauer Aktivität, Entscheidung, Erkenntnis, nicht Hingabe, Erfahrung und Empfindung verlangt. Der Schauspieler erlebt nicht, er demonstriert; niemals darf er aus der Rolle fallen, steht er doch stets außer ihr; an jeder Stelle des Stückes ist ihm das Ganze gegenwärtig; nicht er erlebt Tragik und Scheitern, sondern der Zuschauer erkennt falsches und richtiges Verhalten. Das Drama belehrt; keine Orchestra trennen Schauspieler und Publikum; die Bühne ist Podest, von dem aus Weltverständnis gelehrt wird. Deshalb läßt Brecht gerne die Handlung offen; es bleibt

² Friedrich Schiller, Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet, Schlußsatz.

³ Marianne Kesting, Das epische Theater (Stuttgart 1959) 156.

dem Zuschauer überlassen, dialektisch-rational den Verlauf des Geschehens vor seinem Verstand zu vollenden und so ein Erkennender zu werden.

Entsprang der tragische Konflikt des aristotelischen Theaters der vernichtenden Begegnung des Endlichen mit dem Unendlichen, des Zeitlichen mit dem Ewigen, des Bedingten mit dem Unbedingten, des Menschlichen mit dem Göttlichen, so bleibt die Szene Brechts in rationales, heiteres Licht getaucht. Der Marxist weiß, daß alle Verfehlungen seiner Helden aus einem unvollkommenen Weltzustand entstehen. Diese Welt ist ihm auf Vollkommenheit angelegt. Ihr entwickelt sie sich stufenweise entgegen: Gegen „Furcht und Mitleid“ treten „Trotz und Hoffnung“ – Hoffnung auf eine immanente Erfüllung der Zeit zur Geschichtslosigkeit der klassenlosen Gesellschaft.

Als Kündiger dieser Endzeit will das Lehrtheater Brechts ein Modell der Wirklichkeit sein. Wie das Mysterienspiel des Mittelalters und das Welttheater des Barock nur im Bewußtsein des gläubigen Menschen über alle Zeitlichkeit hinweg Weltgericht wurde, so ist das Epische Theater Brechts nur jenen als Welttheater greifbar, die eine immanente Lösung aller Transzendenz erwarten, denen der Mensch nicht um seiner selbst willen gilt, sondern denen er nur ein Teil eines notwendigen Weltprozesses ist. Das Individuum, die schuldige, autonome Persönlichkeit, Träger der abendländischen Geschichte bis in unsere Zeit, erscheint abgelöst durch den manipulierbaren Menschen. Held ist der, der gegen persönliches Sein zum willigen Vollzugsinstrument der Geschichte wird, d. h. der Antiheld des aristotelischen Theaters.

Hier liegt ein struktureller Unterschied zu unserer abendländisch-christlichen Weltansicht, in der keine Weltanschauung befohlen wird, um eine Einheit von Politik, Wissenschaft und Glauben zu erzwingen, sondern in der neben immanenter wissenschaftlicher Weltdeutung und politischer Weltordnung ein transzendentes, auf Schuld und Gnade angelegtes Menschenbild Ziel jeglichen geistigen Strebens ist. In der pluralistischen Welt scheint eine Einheitlichkeit der Welterklärung nicht möglich; sie ist nur als religiöse Entscheidung des einzelnen gläubig zu verwirklichen. Für die Gesellschaft bleibt der Rückzug in Teilordnungen, in Modelle.

Nun ist es sicher kein Zufall, daß eine Durchdringung von Welt eben dort für das Theater am besten gelang, wo die nebeneinander existierenden Teilordnungen überschaubar blieben. Hans Bänziger⁴ hat in seiner materialreichen Darlegung zu Frisch und Dürrenmatt mit überzeugender Argumentation erwiesen, daß die Schweizer Herkunft beider Autoren für ihre Weltsicht von gravierender Bedeutung ist. Dazu ist es in einem breiten Gefüge literarischer Schweizer Tradition konventionell, die Welt als Modell zu erfassen, wie etwa bei Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller. Die Linie läßt sich mit aller gebotenen Einschränkung zu Frischs Andorra⁵ und Dürrenmatts Elis weiterziehen.

⁴ Hans Bänziger, Frisch und Dürrenmatt (Bern u. München 1965).

⁵ Frischs Andorra wird in der Buchausgabe im Untertitel ausdrücklich als Modell bezeichnet.

Gerade Dürrenmatt hat wiederholt auf den Umstand verwiesen, daß Theater wesentlich als Modell der Wirklichkeit verstanden werden muß und dieses Theater dennoch „immer noch die Welt bedeutet“, „ein Welttheater“ (337 f.) ist. Daß der Dichter Schweizer ist, gibt dieser Erkenntnis eigentliches Gewicht: „Man wird mir vorwerfen, die Schweiz sei eine Provinz und wer sich an eine Provinz wende, sei ein provinzieller Schriftsteller. Gesetzt, daß es noch Provinzen gibt, haben jene Unrecht, die so sprechen. Man kann heute die Welt nur noch von Punkten aus beobachten, die hinter dem Mond liegen, zum Sehen gehört Distanz“ (45).

So unterscheidet Dürrenmatt heute als dramaturgische Möglichkeit auch das Theater der Großmacht Amerika von dem eines Kleinstaates. Während der Realismus die adäquate Kunstform eines Dramatikers in einem Großstaat zu sein scheint, muß der Dichter einer Provinz anders schreiben: „Für diesen Schriftsteller wird Liechtenstein zum Modell der Welt werden, er wird es verdichten, indem er es ausweitet, aus Vaduz ein Babylon und aus seinem Fürsten meinetwegen einen Nebukadnezar schaffen. Die Liechtensteiner werden zwar protestieren, alles maßlos übertrieben finden, den liechtensteinischen Jodel und die Liechtensteiner Käseproduktion vermissen, aber diesen Schriftsteller wird man nicht nur in Sankt Gallen spielen, er wird international werden, weil die Welt sich in seinem erfundenen Liechtenstein widerspiegelt. Dieser liechtensteinische Schriftsteller wird immer neue Einfälle anwenden müssen, aus Liechtenstein ein immer neues Weltmodell erschaffen, er wird notgedrungen als Dramatiker revolutionäre Wege einschlagen müssen, und diese neuen Wege werden stimmen, weil es für ihn eben keine anderen Wege mehr gibt ... Der installierte technisch, zivilisatorisch bewältigte Kleinstaat, wie man ihn in Europa findet, hat sich politisch selber entschärft: die Welt als Ganzes ist nun sein Problem, aber damit ist auch die Welt das Problem seiner Schriftsteller geworden“ (162 f.).

Doch Dürrenmatt gelangt über das „Denken über die Welt“ hinaus und fährt fort, sein Schreiben sei „Arbeit über ein fingiertes Modell. Modell von was? Von möglichen menschlichen Beziehungen“ (184). Während Brecht⁶ die Welt als Gesellschaft wiedergeben wollte, leugnet Dürrenmatt die Möglichkeit, Gesellschaft, die eben nicht klassenmäßig, sondern plural gegliedert ist, auf das Theater bringen zu können. Nur mögliche menschliche Beziehungen – Konflikte – können als Modelle demonstriert werden; so wird Dichten ein „Denken von Welten“. „Der springende Punkt in der Dramatik liege darin, eine poetische Fabel zu finden. Damit wird die Dramatik ein Versuch, mit immer neuen Modellen eine Welt zu gestalten, die immer neue Modelle herausfordert“ (233).

Noch deutlicher wird der Abstand zu Brecht im ersten Satz von Dürrenmatts „21 Punkten zu den Physikern“ betont: „Ich gehe nicht von einer These, sondern von

⁶ Den Beziehungen zwischen Dürrenmatt und Brecht ist bisher besonders nachgegangen: Hans Mayer, Brecht und Dürrenmatt oder die Zurücknahme, in: *Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung* (Pfullingen 1963).

einer Geschichte aus“ (193 f.). Brechts Lehrtheater ist stets Demonstration einer These, die Welterklärung vorgibt, Demonstration eines Problems. Die Welt wird erklärbar aus dem jeweiligen wissenschaftlichen Stand. Theater und Wissenschaft sind untrennbar verbunden, denn das Theater bleibt Belehrung über eine wissenschaftlich einheitlich gedachte Welt.

Dürrenmatt negiert die These, das Problem. Sein Ansatz ist die mögliche menschliche Beziehung, der Konflikt, der die anscheinend einheitliche Welt in eine Vielzahl von Erklärungen löst: „Die Welt ist als Problem beinahe und als Konflikt überhaupt nicht zu lösen“ (89). Der „Konflikt“ jedoch kann nur in einer Geschichte gestaltet werden⁷. Dürrenmatts Weg mündet hier in ein künstlerisch-gestaltliches Ergreifen der Welt, während Brecht – letztlich auf Belehrung zielend – Gestaltungsfragen nur didaktisch erfassen kann.

Im Konflikt, in der Entscheidung des einzelnen, ist noch menschliche Bewährung möglich. Nicht verändern soll der Mensch diese Welt – so die Forderung Brechts –, sondern bestehen. Das Schicksal steht nicht mehr gegen den Menschen auf der Bühne, sondern lauert im Hintergrund; „im Vordergrund wird alles zum Unfall“, zur „Panne“: „In diese Welt der Pannen führt unser Weg, an dessen staubigem Rande nebst Reklamewänden für Ballyschuhe, Studebaker, Icecrème und den Gedenksteinen der Verunfallten sich noch einige mögliche Geschichten ergeben, indem aus einem Dutzendgesicht die Menschheit blickt, Pech sich ohne Absicht ins Allgemeine weitet, Gericht und Gerechtigkeit sichtbar werden, vielleicht auch Gnade“ (79 f.).

Was Brecht negierte, wird hier – in verwandelter Form – wiedergewonnen: Die Begegnung des Menschen mit der Welt, nicht mehr mit *der* Welt, wie im aristotelischen Theater, sondern mit einem Modell, einem Modell der Welt.

Der Held

„Träger einer dramatischen Handlung sind Menschen“ (193). Doch was für Menschen stellt der Dichter vor den Zuschauer? Helden im traditionellen Sinn, die ihren Wert in der Auseinandersetzung mit einem sie zermalmenden Schicksal gewinnen? Helden, die gelöst von irdischen Banden als Geläuterte das Sein bestehen? Helden, für die sich Dasein und Leben zur Farce und Parodie verkehren?

In seiner schönen Interpretation zu Dürrenmatts frühem Wiedertäuferdrama „Es steht geschrieben“ hat Boda Allemann⁸ auf den Verlust des Helden im Theater Dürrenmatts verwiesen, ja die Verständnislosigkeit gegen das heroische Dasein in der deut-

⁷ Zu dieser Auffassung Dürrenmatts vgl. die Aussagen: „Ich probiere Geschichten an wie Kleider!“ (Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt 1964, 30). „Wer nicht gestalten kann, schleppt den Prozeß der Begriffe von einer Instanz zur anderen. In der Gestalt erst ist das Problem erledigt“ (Hugo von Hofmannsthal, Rede auf Grillparzer, in: *Ausgewählte Werke II*, Frankfurt 1961, 662).

⁸ In: *Das deutsche Drama II*, hrsg. v. Benno von Wiese (Düsseldorf 1958).

schen Gegenwartsliteratur schlechthin angedeutet. Der traditionelle Held der abendländischen Tragödie stirbt, ein Ideal repräsentierend, *sein* Schicksal, dem Ideal durch den Tod Wert und Würde leihend. Bei Dürrenmatt steht die Welt der Konventionen gegen von außen hereinbrechende Mächte, wobei beide völlig verantwortungsfrei erscheinen. Das Pathos des Helden klingt unglaublich; der Henkertod löst den tragischen Tod ab. In vielen Werken Dürrenmatts spielt der Henker deshalb eine entscheidende Rolle, sei es in der Kriminalerzählung „Der Richter und sein Henker“, sei es in den Komödien „Die Ehe des Herrn Mississippi“, „Ein Engel kommt nach Babylon“ oder in gewandelter Form im „Besuch der alten Dame“. Doch auch die stilistische Funktion des Todes hat sich gewandelt, denn mit dem tragischen Tod und dem Helden fällt auch die Zielstrebigkeit der Tragödie weg – der Henkertod kann jedem zu stoßen, er ist nicht Schicksal, sondern Zufall.

In den „21 Punkten zu den Physikern“ (193) hat Dürrenmatt dieses dramatische Prinzip formuliert:

3. Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmst-mögliche Wendung genommen hat.
4. Die schlimmst-mögliche Wendung ist nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.
5. Die Kunst des Dramatikers besteht darin, in einer Handlung den Zufall möglichst wirksam einzusetzen.
7. Der Zufall in einer dramatischen Handlung besteht darin, wann und wo wer zufällig wem begegnet.
8. Je planmäßiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen.
9. Planmäßig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Zieles erreichen: das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z. B. Ödipus).
10. Eine solche Geschichte ist zwar grotesk, aber nicht absurd (sinnwidrig).

Mit dem Zufall dringen Elemente des Lustspiels in die Tragödie; das retardierende Moment – im aristotelischen Theater Höhepunkt und Ziel des Geschehens, bei Brecht um der Belehrung willen negiert – breitet sich über das ganze Stück. So gesehen wird Dürrenmatts Henkertod tragischer als der Heldentod, da es sich um einen sinnlosen, „skurrilen“ Tod handelt.

Doch diese Erkenntnisse gelten für Dürrenmatt nicht nur im Theater. Sie sind Elemente unserer Wirklichkeit, deren Modell die Bühne ist: „Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich . . . schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück . . . ist zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos . . . Die echten Repräsentanten fehlen und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit

einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundesrat, als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu den Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone.“⁹

Doch Dürrenmatt gesteht den Helden zu – nicht mehr als Repräsentant der Haupt- und Staatsaktion, sondern in der persönlichen Verwirklichung menschlichen Konflikts. In der Gestalt des pensionierten Kaisers „Romulus“ wird dies sichtbar. Dabei bewegt sich Dürrenmatt völlig frei mit der historischen Gestalt, wandelt sie, ja läßt sie eigentlich nur noch als Gestaltmodell bestehen. Dieser Kaiser, der gegen eine Welt sich heldenhaft gebärdender Römer steht, wird Typus des Antihelden und spielt den Narren, um die Weltgeschichte nicht zu stören: „Man sehe genau hin, was für einen Menschen ich gezeichnet habe, witzig, gelöst, human, gewiß, doch im letzten ein Mensch, der mit äußerster Härte und Rücksichtslosigkeit vorgeht und nicht davor zurückschreckt, auch von andern Absolutheit zu verlangen, ein gefährlicher Bursche, der sich auf den Tod hin angelegt hat; das ist das Schreckliche dieses kaiserlichen Hühnerzüchters, dieses als Narren verkleideten Weltenrichters, dessen Tragik genau in der Komödie seines Endes, in der Pensionierung liegt, der dann aber – und nur dies macht ihn groß – die Einsicht und Weisheit hat, auch sie zu akzeptieren“ (176).

Doch auch Romulus wird getäuscht, indem er sich der uniformierten Vorstellung von den Germanen als Wildlingen hingibt. Seine Pensionierung, die „schlimmst-mögliche Wendung“, die für diesen auf den Tod hin angelegten Menschen durch Zufall eintritt, weist ihm den Weg aus dem Heldenalter der Antike in ein neues Zeitalter der Menschlichkeit¹⁰. An die Stelle des Vaterlandes – der Glaube an das Vaterland war Voraussetzung gewesen für Roms Größe, für seine Helden, die Rom jedoch nicht besser machten, – tritt das Vertrauen in den Wert des Menschen. Romulus gebraucht seine Macht nicht; sie würde sich – wie auch immer – gegen den Menschen richten; er wird Hühnerzüchter – eine wahrhaft unheroische und untragische Existenzform –, und seine Residenz gleicht mehr einem Schweizer Bauernhof als dem Sitz des letzten Imperators des Imperiums. Dieser Menschenfreund im Narrenkleid lebt nur einer Idee: der Vernichtung Roms. Deshalb zog er sich von den Staatsgeschäften zurück, deshalb zerstörte er jede Illusion seiner Gegenspieler, deshalb ertrug er den Untergang seiner Familie; doch am Ende überlebt ihn Rom: „Damit hat aber der Zerstörer der Illusion selbst einer großen Illusion gelebt.“¹¹ Indem er dies erkennt und die Pensionierung annimmt, verdient er den Namen der „Große“.

⁹ F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme* (Zürich 1955) 43 f. (zitiert: *Theaterprobleme*).

¹⁰ Auch in der Komödie „Herkules und der Stall des Augias“ treten sich in den beiden Hauptgestalten der „prähistorische“ Held und der auf Vernunft trauende und auf Gnade hoffende Mensch gegenüber.

¹¹ Rolf Geißler, *Zur Interpretation des modernen Dramas: Brecht – Dürrenmatt – Frisch* (Frankfurt o. J.) 85.

Dürrenmatt gelangt zu einer neuen Vorstellung vom Helden. Held ist nicht jener, der die „Ungeheuer der Vorzeit“ bekämpft und für Volk und Vaterland den Tod erleidet, sondern jener einfache Mensch, der als Mensch seiner Zeit seine Welt besteht: „Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen. Der Blinde, Romulus, Überlohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff.“¹²

Dies fordert Bereitschaft und den Willen, Gutes zu tun: „Es ist eine schwere Zeit, in der man so wenig für die Welt zu tun vermag, aber dieses Wenige sollen wir wenigstens tun: das Eigene. Die Gnade, daß unsere Welt sich erhelle, kannst du nicht erzwingen, doch die Voraussetzung kannst du schaffen, daß die Gnade – wenn sie kommt – in dir einen reinen Spiegel finde für ihr Licht . . . Wage jetzt zu leben und hier zu leben, mitten in diesem gestaltlosen, wüsten Land, nicht als ein Zufriedener, sondern als ein Unzufriedener, der seine Unzufriedenheit weitergibt und so mit der Zeit die Dinge ändert: Die Heldentat, die ich dir nun auferlegen . . . die ich auf deine Schultern wälzen möchte.“¹³

Die Komödie

Dürrenmatt denkt in Gattungstypen. Dies wird deutlich, läßt man die Untertitel seiner Werke Revue passieren: Eine ungeschichtliche Komödie (Romulus der Große) – Eine Komödie (Der Meteor; Herkules und der Stall des Augias) – Eine fragmentarische Komödie in drei Akten (Ein Engel kommt nach Babylon) – Eine tragische Komödie in drei Akten (Der Besuch der alten Dame) – Eine Prosakomödie (Griechen sucht Griechin). Das Kennwort ist Komödie; er stellt die Komödie, die gerade in Deutschland gerne gattungsmäßig als zweitrangig abgetan wird, gegen eine tragische oder pseudotragische Feierlichkeit des Nihilismus und gegen das Weihevollen des traditionellen Theaters. „Der wahre Nihilismus ist feierlich wie das Theater der Nazis. Die Sprache der Freiheit in unserer Zeit ist der Humor.“ Das Theater ist moralische Anstalt, indem es zur Freiheit erzieht: „In der unwillkürlichen Moralität des Theaters liegt seine Moral, nicht in seiner erstrebten“ (72 f.).

Dazu kommt, daß die Tragödie im herkömmlichen Sinn heute schon aus dem Grund nicht mehr möglich ist, „weil der Held auf den Hund gekommen ist“¹⁴. Von der Antike bis in den Barock gehörte der Held der Tragödie einer hohen sozialen Welt an. Im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts stieg er auf die gesellschaftliche Ebene des Zuschauers, und Büchners Woyzeck steht sozial tief unter dem Niveau seines Publikums. Pirandello und Wilder lösen zuletzt Gattung und Helden auf. Dagegen

¹² Theaterprobleme 49.

¹³ F. Dürrenmatt, Herkules und der Stall des Augias (Zürich 1963) 88.

¹⁴ Jacob Steiner, Die Komödie Dürrenmatts, in: Der Deutschunterricht 1963, 83.

drangen bereits früh in die Komödie, deren gattungsmäßiger Rahmen weiter als der der Tragödie ist, hohe Gestalten ein. „Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts ... gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden ... Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei ... Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund ... Nun liegt der Schluß nahe, die Komödie sei der Ausdruck der Verzweiflung, doch ist dieser Schluß nicht zwingend. Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser Welt, sondern eine Antwort, die er auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre sein Nichtverzweifeln, sein Entschluß etwa, die Welt zu bestehen ... Auch der nimmt Distanz (!), auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu entgehen. Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen.“¹⁵

In dieser Gattungsumschreibung liegt eine entscheidende Bemerkung: Die Komödie schafft Distanz! Das Mittel, mit dem sie diese Distanz hervorbringt, ist der Einfall.

In seiner „Anmerkung zur Komödie“ ist Dürrenmatt auf dieses Faktum näher eingegangen. Während die Tragödie die geistige Geschlossenheit des Publikums voraussetzt und so Vergangenes vergegenwärtigt, setzt sich die Komödie mit der Gegenwart auseinander. Bereits Aristophanes läßt seine Einfälle an realen Personen aus, zeigt sie im „Konflikt“, distanziert sie und sich. So erweisen sich „Komödien als Ausdruck einer letzten geistigen Freiheit“ (135) und wirken als strukturierendes Element über den gattungsmäßigen Rahmen hinaus, sei es bei Rabelais, Cervantes oder Gogol. „Daraus wäre zu schließen, daß ein Zeitstück nur eine Komödie im Sinne des Aristophanes sein kann: der Distanz zuliebe, die nun einmal in ihm zu schaffen ist“ (136).

Hier gewinnt für Dürrenmatt auch das Groteske seinen legitimen Sinn, da nur das Groteske überhaupt in der Lage ist, Distanz zu schaffen. „Das Groteske ist eine äußerste Stilisierung, ein plötzliches Bildhaftmachen und gerade darum fähig, Zeitfragen, mehr noch, die Gegenwart aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein. Ich könnte mir daher wohl eine schauerliche Groteske des zweiten Weltkrieges denken, aber noch nicht eine Tragödie, da wir noch nicht die Distanz dazu haben können ... Diese Kunst will nicht mitleiden wie die Tragödie, sie will darstellen ... Das Groteske ist eine der großen Möglichkeiten, genau zu sein. Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Kunst die Grausamkeit der Objektivität besitzt, doch ist sie nicht die Kunst der Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten, nicht die des Moders, sondern des Salzes ... Sie ist unbequem, aber nötig“ (136 f.).

¹⁵ Theaterprobleme 47 ff.

Dürrenmatts Komödienbegriff weitet sich zur letzten Konsequenz. Er, der die Welt im Modell durchsichtig zu machen sucht und auf der anderen Seite jegliche engagierte Kunst ablehnt, gewinnt in der Komödie die Möglichkeit eines politischen Theaters, das die Freiheit des Individuums gegen den Anspruch der Ideen eines säkularisierten Zeitalters vertritt. Komödie, Distanz, Groteske und Parodie sind hier, über alle literaturästhetischen Aspekte hinaus, Waffen in einem moralischen Streit. „Im Lachen manifestiert sich die Freiheit des Menschen, im Weinen seine Notwendigkeit, wir haben heute die Freiheit zu beweisen. Die Tyrannen dieses Planeten werden durch die Werke der Dichter nicht gerührt, bei ihren Klageliedern gähnen sie, ihre Helden gesänge halten sie für alberne Märchen, bei ihren religiösen Dichtungen schlafen sie ein, nur eines fürchten sie: ihren Spott. So hat sich denn die Parodie in alle Gattungen geschlichen, in den Roman, ins Drama, in die Lyrik.“¹⁶

Man hat Dürrenmatt Ehrfurchtslosigkeit, intellektuelles Zersetzen, ja sogar Blasphemie vorgeworfen aus einer Haltung, die seinen Ansatz verkennt, die ihn „bierernst“ – wie er zu sagen pflegt – nimmt, während er als Ärgernis verstanden sein will (44), um den Menschen, „Gefangener seiner Sünde“ (41), in letzter Stunde zum Denken, zum Erkennen zu rufen: „Ich bin da, um zu warnen. Die Schiffer ... sollen den Lotsen nicht mißachten. Er kennt zwar die Kunst des Steuerns nicht und kann die Schifffahrt nicht finanzieren, aber er kennt die Untiefen und die Strömungen. Noch ist das offene Meer, aber einmal werden die Klippen kommen, dann werden die Lotsen zu brauchen sein“ (45).

Welttheater ist heute nur als Modell möglich, doch ein Modell fordert Distanz. Distanz schafft die Komödie als Gattung, als Stilmittel das Groteske. So sind Modell und Komödie für Dürrenmatt untrennbare Voraussetzungen seines Dichtens; sie sind nur zu handhaben von einem Schriftsteller, der von einem distanzierten Punkt – einer Provinz – die Welt als Modell zu sehen versteht.

Mysterienspiel?

In der ersten Regieanweisung der fragmentarischen Komödie „Ein Engel kommt nach Babylon“ wird das Modell als Welttheater noch einmal deutlich: „Um gleich mit dem wichtigsten Ort zu beginnen, ... so hängt ein unermeßlicher Himmel über allem, ... bedrohlich nah, fast die Hälfte des Bühnenhintergrundes füllend. Aus diesem Himmel nun stieg einmal, und nur ein einziges Mal, ein Engel hernieder, verkleidet als zerlumpter Bettler mit einem langen, roten Bart, ein verhülltes Mädchen zur Seite.“

In diesem Stück weitet sich Dürrenmatts Komödie zum Mysterienspiel; es geht nicht mehr um politisch-gesellschaftliche Verhaltensweisen wie bei Brecht, auch nicht um die

¹⁶ Theaterprobleme 55.

Stellung des einzelnen in der Ordnung der Gesellschaft, sondern um Immerwährendes, um die Möglichkeit und Wirklichkeit des Menschseins auf dieser Erde unter einem unermesslichen Himmel. Gegen den Kaiser tritt Akki der Bettler, dessen einziger Besitz sein Menschsein ist. Dem Herrscher wird die Gnade in Gestalt des von Gott unmittelbar aus dem Nichts geschaffenen Mädchen Kurrubi zuteil, doch Volk und Kaiser verstoßen sie – sie wollen in heillosem Sein Gnade ertrotzen: So kommt es zum Turmbau, weil der Mensch hier und jetzt ohne Gnade nicht leben kann. Dabei erfährt Kurrubi das Gnadenlose, der sie begleitende Engel das Wunderbare der Erde: „Alles, was ich fand auf diesem Stern, war Gnade, und nichts anderes: Ein unwirkliches Wunder in den erhabenen Wüsteneien der Gestirne.“¹⁷ Bejahung des *hic et nunc* ist weltanschauliche Mitte des Stücks, eine Bejahung, die aus der Erkenntnis erwächst, daß alles Dasein Gnade ist.

Doch Babylon ist noch etwas anderes: Modell für den Staat der Neuzeit, dessen Könige einen wahrhaft „sozialen Staat“ – eben einen Staat ohne Gnade – begründen wollen. In diesem vollkommen bürokratisierten Gefüge überlebt die Bürokratie jeden Regierungswechsel; Historiker und Geographen müssen stets für ein zeitgemäßes Weltbild sorgen; wichtigste Berufe scheinen Polizisten und Henker zu haben.

Gegen den vollkommenen Staat, der jegliche Bettelei verbietet, lebt der Bettler Akki auf einem Abfallhaufen – Zeichen der Vergänglichkeit – als Bettler aus Freiheit. Doch Akki ist keine auf Größe, auf Heldentum angelegte Figur, sondern Lehrer der Freiheit zu überleben. Ihm wird zuletzt Kurrubi – die Gnade – zuteil, mit der er das gnadenlose Babylon verläßt:

„Und ich liebe eine Erde, die es immer noch gibt, eine Erde der Bettler, einmalig an Glück und einmalig an Gefahr, bunt und wild, an Möglichkeiten wunderbar, eine Erde, die ich immer aufs neue bezwinke, toll von ihrer Schönheit, verliebt in ihr Bild, von Macht bedroht und unbesiegt . . . Babylon, blind und fahl, zerfällt mit seinem Turm aus Stein und Stahl, der sich unaufhaltsam in die Höhe schiebt, dem Sturz entgegen; und vor uns, hinter dem Sturm, den wir durcheilen, verfolgt von Reitern, beschossen mit Pfeilen, stampfend durch den Sand, klebend an Hängen, verbrannten Gesichts, liegt fern ein neues Land, tauchend aus der Dämmerung, dampfend im Silber des Lichts, voll neuer Verfolgung, voll neuer Verheißung und voll von neuen Gesängen!“¹⁸

Wer dieses Stück Dürrenmatts liest, findet sich in einer Welt nahe dem mittelalterlichen Mysterienspiel: König, Engel, Bettler und Gnade als Gestalten, und dennoch parodiert; ja durch den Schleier der Parodie erscheinen die Figuren der fragmentarischen Komödie als Archetypen menschlichen Seins. Dieses Werk ist sicher kein Lehrstück, keine Parabel, kein Episches Theater. Es ist kultisches Spiel einer der Gnade bedürftigen Menschheit.

¹⁷ F. Dürrenmatt, *Ein Engel kommt nach Babylon*, in: *Komödien I* (Zürich 1957) 254.

¹⁸ Ebd. 256 f.

Von hier ist der Schritt Dürrenmatts zur Tragikomödie unserer Zeit, dem „Besuch der alten Dame“ vollzogen. Nicht mehr Gestalten wie Engel, Kurrubi und Akki durchwandern die Welt, sondern Güllen – Jauche – ist Ort der Handlung, Modell einer pluralistischen Gemeinschaft, ein modernes, entwürdigtes Seldwyla, Bild der Hochkonjunktur, wie Seldwyla Bild der Gründerzeit war. So steht auch der wirtschaftliche Gesichtspunkt, Sanierung des kleinen Gemeinwesens als Wohltat, in einer Brechung der Handlung; ist unser Jahrhundert doch durch Sanierungen, Subventionierungen und Wohltätigkeitsorganisationen – das anonym perfektionierte Gutsein – gekennzeichnet. Die andere Brechung des Stücks liegt darin, daß Claire Zachanassian, die reichste Frau der Welt, wohnend im „Goldenen Apostel“, Garantin der Hochkonjunktur, ihrem Jugendgeliebten Ill, der sie einst zugunsten der Gemeinschaft opferte, den Tod bringt. In diesem Spiel gibt es keine Endzeit und Erlösung des Menschen; man lebt auf Kredit, wird aus Angst um der Konjunktur willen zum Verbrecher, erfaßt Hoffnung als Sensation und Liebe als Gier. Erst indem sich Ill, der einzelne, zur Anerkennung seiner Schuld findet, gewinnt er mittelalterliche Jedermannszüge.

Auch das bisher letzte Stück Dürrenmatts „Der Meteor“ ordnet sich in diese Reihe mit der Frage nach der Möglichkeit eines menschlichen Todes in einer unmenschlichen Gesellschaft. Indem der stets aufs neue aus seinen vermeintlich letzten Zügen aufstehende Nobelpreisträger Wolfgang Schwitter, leuchtend und lebendig, durch alle Szenen hindurchstirbt, Leichen seiner Mitmenschen zurücklassend, wird das Stück zum Modell einer Gesellschaft, in der selbst der Tod kalkuliert und seines Mysteriums beraubt ist, bis zu der Erkenntnis, daß er das „einzig Wirkliche, das einzig Unvergängliche“¹⁹ in dieser Welt ist und daher nicht gefürchtet werden muß.

Die Konflikte in Dürrenmatts Komödien sind durch Ideen bedingt, Gedanken, die man sich von der Welt macht. Verfehlungen – von Schuld kann man nicht sprechen – liegen darin, daß diese Gedanken wichtiger als der Mensch genommen werden. Doch jedes Beharren auf einer Idee führt vom Leben weg. Zuletzt erscheinen so Dürrenmatts Komödien – wie Steiner überzeugend dargelegt hat – als säkularisierte Formen mittelalterlich-barocker Spiele, dem *theatrum mundi* verpflichtet, handelnd von Gerechtigkeit (Die Ehe des Herrn Mississippi), vom Spiel des Armen Mannes (Ein Engel kommt nach Babylon), von Glanz und Elend des Herrschers (Romulus der Große), von der Macht des Geldes (Der Besuch der alten Dame), von der Macht und Ohnmacht des Wissens (Die Physiker), von der Gnade des Todes (Der Meteor).

Im konkreten Detail des Modells bricht sich die Idee, der Gedanke von der Welt. Die Spannung zwischen Idee und Detail konstituiert die Komödie, eine Komödie, die sich und uns in Frage stellt. Sie ist Welttheater säkularisierter Art, demonstrierend Schuld und Freiheit des einzelnen in einer vergesellschafteten Welt – Mysterienspiel vom Menschen.

¹⁹ F. Dürrenmatt, *Der Meteor* (Zürich 1966) 68.