

# Die theatralische Welt des Friedrich Dürrenmatt

## Sechste Vorlesung (2. Juni 2003)

[Zur Lektüre dringend empfohlen: die Stücke Romulus der Große, Der Besuch der alten Dame, Die Physiker. Dann Der Mitmacher. Ein Komplex, und sehr wichtig für den späten Dürrenmatt sein Meisterwerk: Stoffe in den beiden Bänden Labyrinth und Turmbau alle als Taschenbücher im Diogenes Verlag, Zürich.

Und zur sekundären Ergänzung: Heinz Ludwig Arnold: Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge, auch als Taschenbuch bei Diogenes]

“Die Geschichte meiner Schriftstellerei ist die Geschichte meiner Stoffe, Stoffe jedoch sind verwandelte Eindrücke. Man schreibt als ganzer Mann, nicht als Literat oder gar als Grammatiker, alles hängt zusammen, weil alles in Beziehung gebracht wird, alles kann so wichtig werden, bestimmend, meistens nachträglich, unvermutet. Sterne sind Konzentrationen von interstellarer Materie, Schriftstellerei die Konzentration von Eindrücken. Keine Ausflucht ist möglich. Als Resultat seiner Umwelt hat man sich zur Umwelt zu bekennen, doch prägen sich die entscheidenden Eindrücke in der Jugend ein, das Grausen blieb, das mich erfaßte, wenn der Gemüsemann in seinem kleinen Laden unter dem Theatersaal mit seinem handlosen Arm einen Salatkopf auseinandersob. Solche Eindrücke formen uns, was später kommt, trifft schon mit Vorgeformtem zusammen, wird schon nach einem vorbestimmten Schema verarbeitet, zu Vorhandenem einverleibt, und die Erzählungen, denen man als Kind lauschte, sind entscheidender als die Einflüsse der Literatur. Rückblickend wird es uns deutlich. Ich bin kein Dorfschriftsteller, aber das Dorf brachte mich hervor, und so bin ich immer noch ein Dörfner mit einer langsamen Sprache, kein Städter, am wenigsten ein Großstädter, auch wenn ich nicht mehr in einem Dorfe leben könnte.

(...) Die Welt ist größer als das Dorf. Über den Wäldern stehen die Sterne. Ich machte mit ihnen früh Bekanntschaft, zeichnete ihre Konstellationen: den unbeweglichen Polarstern, den kleinen und den großen Bären mit dem geringelten Drachen zwischen ihnen, ich lernte die helle Wega kennen, den funkelnden Atair, den nahen Sirius, die ferne Deneb, die Riesensonne Aldebaran, die noch gewaltigeren Beteigeuze und Antares, ich wußte, daß das Dorf zur Erde und die Erde zum Sonnensystem gehöre, daß die Sonne mit ihren Planeten sich um das Zentrum der Milchstraße bewege Richtung Herkules, und ich vernahm, daß der gerade noch vom bloßen Auge erkennbare Andromedanebel eine Milchstraße sei wie die unsrige. Ich war nie ein Ptolemäer.” (*Alle Nachweise werden*

*zitiert nach der "Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden", Zürich 1998: Bandzahl / Seitenangabe - hier: 32/13; 18 f)*

Als Friedrich Dürrenmatt diese Erinnerung aufschrieb, die übrigens in der Form ihrer Sätze die Form seines Denkens sehr schön vorzeigt, und als er sie mit dem merkwürdig kargen und zugleich anspruchsvollen Titel "Dokument" versah, 1964, war er 43 Jahre alt und als Dramatiker und Komödienschreiber auf der Höhe seines Ruhms. Zwei Jahrzehnte lang hatte er erst die deutschsprachigen und dann auch die internationalen Bühnen mit seinen Stücken versorgt. Hatten die ersten Premieren noch Theaterskandale ausgelöst ("Es steht geschrieben" 1947 im Schauspielhaus Zürich und "Der Blinde" 1948 im Stadttheater Basel), so wurden Dürrenmatt-Premieren seit der Uraufführung von "Die Ehe des Herrn Mississippi" 1952 in den Münchner Kammerspielen und besonders mit dem "Besuch der alten Dame" 1956, wiederum in Zürich, von rauschendem Beifall begleitet. 1966 war "Der Meteor" ein letzter großer Erfolg, schon begleitet von kritischen Anmerkungen: Dürrenmatt habe nun den Höhepunkt seiner theatralischen Kreativität überschritten.

Doch diese Dramaturgie hatte Dürrenmatt bis dahin nie formuliert. Es gab von ihm kein, wie etwa von Brecht, Organon fürs Theater. Als Theaterautor war er jener "Gedankenschlosser", der seine Geschichten erfand und entwickelte, und jener Praktiker, der noch auf der Bühne seine Texte umarbeitete, wenn die Inszenierungen es erforderten.

Natürlich gab es seinen berühmten Vortrag "Theaterprobleme" von 1954 - daraus:

"Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.(...) Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe (...). Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungehalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt (...). 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 man auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre das Nichtverzweifeln, der Entschluß etwa, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben

wie Gulliver unter den Riesen. 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. - Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen.“ (30/62 f.)

Vor allem aber legte der Schriftsteller Dürrenmatt in diesem Vortrag ein Bekenntnis ab zu einer existentiell begründeten Ethik und erläuterte die Philosophie, die hinter seinem gesamten Schreiben steht - und nicht nur fürs Theater. Sie hat sich bis zu seinem Tode am 14. Dezember 1990 nicht grundlegend verändert, wohl aber differenziert und entfaltet. Davon zeugen noch die großen Prosabücher der siebziger und achtziger Jahre: der “Der Mitmacher. Ein Komplex” ebenso wie die beiden Bände des Projekts der “Stoffe”: “Labyrinth” und “Turmbau”. Ihr *nucleus*, gleichsam ihre Keimzelle, ist das “Dokument” von 1964, das ich eingangs vorgelesen habe.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre setzte sich vieles in Bewegung, und viele sannen und drangen auf Umbruch. Dem restaurativen Pragmatismus antwortete eine überbordende reformerische Theoriedebatte, die auf Faschismus und Stalinismus antwortende Ideologiefindlichkeit der Nachkriegszeit wurde abgelöst von unzähligen ideologischen Konzepten.

Mit diesen politischen änderten sich auch die kulturellen und kulturpolitischen Paradigmen. Vom Theater der Illusion und des Absurden zum dokumentarischen Theater. Mit Bertolt Brecht wurde die Bühne zur didaktischen Institution, das Theater zur pädagogischen Anstalt.

Dürrenmatts erkenntniskritisches Welt-Theater wurde abgelöst von Brechts ideologisch argumentierendem Lehrstück.

Dürrenmatt wurde immer wieder an Brecht gemessen – ebenso wie Dürrenmatt und Max Frisch miteinander verglichen wurden. Doch trennten ihn Welten von beiden Autoren. Friedrich Dürrenmatts subjektivistische Stücke hatten weder etwas mit der ideologisch orientierten Bühne Bertolt Brechts noch etwas mit dem didaktisch gerichteten, an Brecht geschulten Theater Max Frischs gemeinsam:

“Ich versuchte über vierzig Jahre Welttheater zu schreiben. Ich nannte meine Stücke Komödien. Zum Andenken des Aristophanes, der seine Zeit in ein Welttheater verwandelte. Er setzte das Paradoxon gegen den Mythos. Er konnte in der mörderischen Gegenwart keinen Sinn mehr finden, es sei denn den Irrsinn, den er gestaltete. Die Tragödie rennt gegen die Welt an und zerschellt, die Komödie wird zurückgeworfen, fällt auf den Hintern und lacht. Vor mehr als dreißig Jahren war Brecht anderer Ansicht, obgleich die Welt nicht minder irrsinnig war als zur Zeit des

Aristophanes. Auf die Frage, die ich 1955 bei einer Diskussion in Baden-Baden aufwarf, ob die heutige Welt durch Theater überhaupt noch dargestellt werden könne, antwortete er, nur wenn sie als veränderbar aufgefaßt werde. (...) Daß die Welt zu verändern sei, glaubte schon Platon, daß die Welt sich verändern müsse, wolle sie nicht untergehen, mahnte Kant, doch erst mit Hegel kam die unselige Idee auf, die Veränderung geschehe aufgrund einer die Welt formenden transzendenten Logik von These, Antithese, Synthese, bei Marx geschah die Veränderung immanent mit gleichem Schema durch den Klassenkampf. Indem dieser beschreibbar ist, wird er auch auf dem Theater darstellbar, und jedes Theaterstück kann marxistisch geeicht werden. Diese Theaterarbeit, die Brecht die wissenschaftliche nannte, prägt bis heute weitgehend die Regiearbeit, die auf den Bühnen geleistet wird, aber ist auch einer der Gründe, weshalb sich das Theater von der Wirklichkeit abkapselt. Es stellt nicht diese dar, sondern eine Ideologie über sie." (18/541 f)

Dürrenmatt kommt von der Philosophie und von den Naturwissenschaften her. In Dürrenmatts: Arthur Eddingtons "Philosophie und Naturwissenschaft", Karl Popper "Logik der Forschung". Nicht bei Hegel und Marx, sondern bei Kant und Kierkegaard hat Dürrenmatt seine philosophischen Orientierungen gesucht. Und bei Arthur Eddington fand er nicht nur Anregung und Bestätigung eines Denkens, das die erkenntnistheoretischen Methoden der Philosophie mit jenen der Naturwissenschaften verbindet. Die Lektüre Eddingtons bestärkte Dürrenmatt auch in seiner Neigung zur Astronomie und Kosmologie: Schon Dürrenmatts erstes und nie gespieltes Stück von 1943, schlicht "Komödie" genannt, endet mit einer planetarischen Katastrophe.

Naturwissenschaftliche Anspielungen sind im Werk Dürrenmatts übrigens zahlreich, in den "Physikern" (1962) und im "Mitmacher" (1973); und natürlich im Vortrag über Einstein (1979). Kosmologische Aspekte hat "Ein Engel kommt nach Babylon" (1953): In diesem Stück erklärt Dürrenmatt die Unvollkommenheit der Welt mit einem zerstreuten Weltenschöpfer, der seine Schöpfungen immer wieder vergesse. Und im Hörspiel "Das Unternehmen der Wega" (1954) trägt der Mensch die atomare Vernichtung auf einen anderen Stern, wo die von der Erde Verbannten ein neues und besseres System des Zusammenlebens gefunden haben. Im "Porträt eines Planeten" schließlich spielen die Urfiguren Adam, Eva, Kain und Abel Menschheitskatastrophen auf der Erde nach.

Dürrenmatt geht es 'ums Ganze', seine Spielwelten zielen auf die grundsätzlichen Verhältnisse der Menschenwelt in dieser Zeit. Seine Bezüge auf die Mythologie signalisieren, daß sich die Bedingungen der menschlichen Natur kaum verändert haben.

Universal sind Dürrenmatts Stücke angelegt: Romulus der Große liquidiert das verfallende römische Reich, um den Krieg zu vermeiden. In der "Ehe des Herrn Mississippi" liefern sich die Ideologen einen unerbittlichen Kampf; und die Doktrinäre erledigen jede Möglichkeit menschlichen Überlebens. Unerbittlich auch verfolgt Claire Zachanassian ihre Rache im "Besuch der alten Dame": Eine menschlich verkümmerte Gesellschaft läßt sich für 1 Milliarde korrumpieren und dient ihr, willenlos geworden, als Instrument ihrer Rache. "Der Mitmacher" von 1973 zeigt eine der Korruption verfallene Welt, in die alle verstrickt sind: Der Mensch entkommt ihr nur durch den Tod, diese gründlichste aller Verweigerungen.

Dürrenmatts Stücke sind blitzartige Illuminationen vor allem der Schrecknisse dieser Welt. Die Erzählung "Der Tunnel" (1952): Der Zug, in dem der junge Held sitzt, rast durch einen finsternen Tunnel immer schneller auf den Mittelpunkt der Erde zu - eine Allegorie des Menschenschicksals. Hatte es in der Fassung von 1952 für Dürrenmatt noch einen Gott gegeben, auf den die Menschheit da zustürzen konnte, so ließ Dürrenmatt in der bearbeiteten Fassung aus den späten sechziger Jahren die Menschheit ins gottlose Nichts fallen.

\* \* \*

### Die Welt als Labyrinth

"Was heute gilt, galt damals: Dramaturgie des Labyrinths, Minotaurus. Indem ich die Welt, in die ich mich ausgesetzt sehe, als Labyrinth darstelle, versuche ich, Distanz zu ihr zu gewinnen, von ihr zurückzutreten, sie ins Auge zu fassen wie ein Dompteur ein wildes Tier. Die Welt, wie ich sie erlebe, konfrontiere ich mit einer Gegenwelt, die ich erdenke." (28/69)

Dürrenmatts sind Theaterfiguren Stellvertreter des Menschen in einem bild- und zukunftslosen Labyrinth, in dem der Minotaurus tobt; in einer Welt, die dem Zufall dieses Tobens ausgeliefert ist - und den unerbittlichen Notwendigkeiten, die aus den Zufällen erwachsen. Das Labyrinth ist für Dürrenmatt das getreue Abbild einer blind gewordenen Welt.

Ein ständiger Versuch des Dramatikers Dürrenmatt, die Welt beharrlich, aber ohne Erstarrung zu bestehen: den Glauben gegen den Zweifel und den Zweifel gegen den Glauben zu halten. Alles stets dem zweiten Blick aussetzen, überprüfen, Gegengewichte bilden.

Labyrinth und Verrat sind die beiden zentralen, miteinander korrespondierenden und einander bedingenden Motive im Werk Dürrenmatts - und immer wiederholt sich darin, bis hin zum "Mitmacher", das alte Drama des Petrus (vgl. Friedrich Dürrenmatt: "Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold", in Friedrich Dürrenmatt: "Gespräche 1961 - 1990 in vier Bänden". Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. In Zusammenarbeit mit Anna von Planta und Jan Strümpel. Zürich 1996. Band 2 "Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971 -1980", S. 140. Fortan zitiert als GmHLA)

"Der Mitmacher" ist im Grunde das Schlußstück seines Bühnenwerks, auch wenn Friedrich Dürrenmatt mit seinem letzten großen Theaterexperiment "Achterloot" noch einmal die ganze Welt auf die Bühne zwingen wollte.

Bereits Dürrenmatts "Komödie" ist der Versuch, die labyrinthische Welterfahrung in eine Form zu bringen, in der Bildlichkeit, Reflexion und sprachlicher Ausdruck vereint sind. Das Ergebnis war ein expressionistisches Stück ( es wurde erstmals 1980, und nur in einer späteren Bearbeitung aus dem Jahre 1951 und gleichsam nur als 'Anmerkung' in der Werkausgabe unter dem Titel "Untergang und neues Leben" veröffentlicht - 1/259 ff. - ich zitiere hier immer die Urfassung aus dem Originalmanuskript von 1943, das sich in meinem Besitz befindet: OM).

"Komödie" freilich ist keine Komödie im allgemeinen Verständnis und auch nicht im Sinne der späteren Komödien Dürrenmatts, sondern ein typisches Erstlingsstück. Es bildet das Urdrama des Menschen nach, der seiner menschlichen Bedingtheit nicht entkommt.

Dürrenmatt eröffnet seine "Komödie" mit einem typisch juvenilen Vorspruch: "Meine Komödie gehört nur in wenige Hände. Sie ist den Menschen bestimmt, die wissen, und es sind wenige. Das hieß dichten einst: Den Raum dichten zum Wort. So war es bei den Griechen, ihnen war der Raum und so Staat, Religion und Kunst eines, als Dimensionen des Raums. Alles war bedeutend, weil es im Raum bestimmt war. Jetzt aber ist alles anders. Wir sind von Unraum, von unwesentlichem Bedeutungslosen umgeben. Der Staat, die Religion und die Kunst sind für sich, ohne Bezug zueinander: Abstrakt, überschwemmt von der Technik, dem Bild des Wesenlosen. Wie die Zeit geworden ist, müssen wir sie ertragen. Im Ertragenkönnen liegt die Gnade. Aber Pflicht ist, Raum zu schaffen durch den Geist: Daß im Wort alles wieder eins sei, daß Wort Fleisch werde. Diese Worte setze ich an den Anfang. Raum schaffen ist Schicksal, denn sonst werden wir uns selber morden, denn alles wendet sich dann nach innen und zerstört. - Meine Komödie ist Abschluß und Umkehr. Darin liegt ihre Bedeutung und nur darin. (...) Und dies war dann Erkenntnis: Daß Leben ohne Raum in nichts endet." (OM)

Nun also muß der Raum geschaffen, er muß eröffnet werden - es wird auch der Raum des literarischen, des gleichsam stellvertretenden Handelns sein, und sein Ort ist die Bühne.

“Der Mitmacher”, dreißig Jahre später, ist fast das Gegenstück zur dieser ersten “Komödie”. Das Stück spielt in einem Kellerraum fünf Stockwerke unter der Erde: “Ein Stück über das Mitmachen von einem, der selber mitmacht. Die Personen sind Typen, Endtypen (...); im übrigen sind es durchaus Figuren unserer Zeit, Feldherren unserer Schlachten und ihre Opfer, die da auftreten, nicht eigentlich übertrieben, sondern zu Gestalten verdichtet.” (So nur im unveröffentlichten Bühnenmanuskript)

Das Ende vollzieht sich da nicht in einer Explosion wie einst, sondern als Implosion: “Der Mitmacher” ist ein Endspiel in restloser Verstrickung, in dem eine Explosion geradezu als Befreiung und Erlösung wirken könnte. Die Verstrickung aller in alles aber verhindert, daß der Mensch Freiheit, also “Raum” um sich entwickelt oder auch nur bewahrt: Seine Freiheit und damit seine Würde ersticken, sie verkommen.

Die Grundkonstellation von Dürrenmatts Theaters: Die meisten seiner Theaterfiguren sind Abbilder des ins Labyrinth gebannten Minotaurus; Minotaurus ist Dürrenmatts mythisches Symbol für den in seine labyrinthische Welt eingeschlossenen Menschen. In dieser Welt dennoch zu bestehen, bleibt ein ständiges und ständig vergebliches Bemühen, wie es Dürrenmatt an einer seiner Lieblingsfiguren vorführt: dem tapferen Protestanten und, im Geiste seiner “Theaterprobleme” “mutigen Menschen” Graf Bodo von Übelohe-Zabernsee in “Die Ehe des Herrn Mississippi”. Denn der Versuch, sich als Einzelner zu behaupten, geschieht immer auch im Bewußtsein des Scheiterns. In der Welt des Dürrenmattschen Theaters existiert die Hoffnung auf Erlösung im Jenseits nicht mehr. Heftig hatte sich der Pfarrerssohn in seinen frühen Texten (*vgl. die Prosa aus den vierziger Jahren in “Die Stadt”, 1952*) mit dem protestantischen Glauben des Vaters auseinandergesetzt und diesen Kampf um seinen im Kierkegaardschen Sinne persönlichen Glauben noch im Stück “Der Blinde” durchgespielt, das den Glauben als ein ‘blindes Vertrauen’ depriviert.

Der religiöse Glaube an ein schuldloses Jenseits ebenso wie der kommunistische Glaube an die sorglose Gesellschaft im Diesseits wurden 1952 in “Die Ehe des Herrn Mississippi” als Trugbilder entlarvt. Nur der Zweifel an den verheißenen Heilslösungen der Menschheit ermöglicht noch den Glauben an den Menschen in seiner Singularität und individuellen Würde.

Der Glaube ist kein Blankoscheck, einmal ausgestellt und gültig für alle Zukunft, sondern der Glaube bleibt lebendig nur im ständigen Zwei-

fel. Diese Dialektik von Zweifel und Glauben ist ein wesentliches Schwungrad des Denkens und der Dramaturgie Friedrich Dürrenmatts.

\* \* \*

## Glaube und Zweifel

“Wie die Zeit geworden ist, müssen wir sie ertragen. Im Ertragenkönnen liegt die Gnade. Aber Pflicht ist: Raum zu schaffen durch den Geist.” (OM) Es bezeichnet das Grundmuster der Dialektik von **Glaube und Zweifel** in der Dramaturgie Dürrenmatts.

Am Anfang seines Schreibens gab es für Dürrenmatt noch die “Gnade”: Der Mensch ist zwar in das Labyrinth der Welt geworfen, aber er hat noch eine letzte, verzweifelte Hoffnung auf etwas, das hinter den Mauern des Labyrinths liegt. Im ersten veröffentlichten Stück “Es steht geschrieben” (1947) ist diese Hoffnung noch ein Bezugspunkt. Da fleht am Schluß der geräderte und geschundene Wiedertäufer Knipperdollinck zu Gott: “Herr! Herr! / Sieh mich Dir an diesem Rad entgegengebreitet! / (...) Nun breitest Du Dein Schweigen über mich, und die Kälte Deines Himmels tauchst Du in mein Herz wie ein Schwert! / Senkrecht steigt meine Verzweiflung zu Dir, eine lodernde Flamme, / und die Qual, die mich zerfleischt, / und der Schrei meines Mundes, der sich Dir entgegenwirft, / und der nun zu Deinem Lobe verklingt, / denn alles, was geschieht, offenbart Deine Unendlichkeit, Herr! / Die Tiefe meiner Verzweiflung ist nur ein Gleichnis Deiner Gerechtigkeit, / und wie in einer Schale liegt mein Leib in diesem Rad, / welche Du jetzt mit Deiner Gnade bis zum Rand füllst!” (1/147f). Schluß.

Zwanzig Jahre später, in der Neubearbeitung des Stücks, das nun sachlich “Die Wiedertäufer” (1967) heißt, bleibt diese letzte Hoffnung auf die göttliche Gnade, die vormals das Scheitern an der Welt auffing, nicht mehr unbefragt, sondern sie wird kritisch kommentiert. Wurde früher Gott noch als eine transzendente Macht geglaubt, die das Leben durch den Tod ins Jenseits rettet, so wird Gott nun als ins Diesseits versetzte (im Wortsinne: heruntergekommene) und vom Menschen mißbrauchte, ideologisch benutzbare Größe angesehen. Denn auf den letzten Ausruf des sterbenden Knipperdollinck: “Mein Leib liegt in diesem erbärmlichen Rad wie in einer Schale / Die Du jetzt mit Deiner Gnade bis zum Rande füllst” - von Gerechtigkeit also kein Wort mehr -, antwortet der Bischof, der nach dem Fall der Wiedertäufer die Stadt Münster wieder beherrscht, mit dem Kommentar: “Der Begnadete gerädert, der Verfüh-

rer begnadigt / Die Verführten hingemetzelt, die Sieger verhöhnt durch den Sieg: Das Gericht besudelt durch die Richter / Der Knäuel aus Schuld und Irrtum, aus Einsicht und wilder Raserei / Löst sich in Schändlichkeit / Die Gnade, Knipperdollinck, zwischen blutigen Speichen hervorgekratzt / Klagt mich an." (*dies und das Folgende: 10/121 f.*) Und die Schlußzeilen des Stücks nun, aus dem Munde des Bischofs: "Diese unmenschliche Welt muß menschlicher werden / Aber wie? Aber wie?" Vorhang.

Es bleibt also nicht die Gnade Gottes als Hoffnung, sondern als Anklage. Wo in der frühen Fassung die existentielle Hoffnung sich noch auf eine von außen eingreifende Instanz gerichtet hatte, um in der Not des die Welt Bestehen-Müssens eine Ausflucht zu finden, ist dann spätestens in "Romulus der Große" von 1949 jede metaphysische Größe, ist auch Gott als Bezugspunkt dieser Weltflucht nicht mehr vorhanden. Mit "Romulus der Große" verabschiedete sich Dürrenmatt von der theologischen Interpretation der Welt. Im "Romulus" herrscht klarste Vernunft: Der vernünftige und tapfere Einzelne setzt sich durch gegen die Blinden und tumben Vaterlandsverteidiger um jeden Preis: Aus der *Tragödie*, deren Helden einem im Jenseits angesiedelten 'blindlings' geglaubten Allgemeinen ausgesetzt sind, wird die *Komödie* als ans Diesseits gebundener Handlungsraum des selbstbewußten Einzelnen.

Und an die Stelle der metaphysischen Bezugsgröße tritt nun der Zufall: als unwahrscheinliches Ergebnis realer Entwicklungen, als veränderndes, konstituierendes oder auch zerstörendes Ereignis, das dem Dramatiker Dürrenmatt jede Freiheit auf der Bühne einräumt und jeden Spielverlauf ermöglicht. In der Ablösung der klassischen 'tragischen' Bühne durch ein Theater, das nichts als Theater sein will und sich damit zu seinem Illusionscharakter offen bekennt, liegt Dürrenmatts theatergeschichtliche Bedeutung. Wo Brecht das Bühnenspiel von seiner illusionären Erscheinungsweise befreien und entfremden zu müssen meinte, gab sich Dürrenmatt dem Bühnenspiel hemmungslos hin: Kein Theatergag war ihm zu billig, wenn er ihn denn nur ausspielen konnte. Keine Zufall zu phantastisch, wenn er nur das Spiel vorantrieb.

\* \* \*

## Zufall und Notwendigkeit

So wie für Dürrenmatt der Glaube und der Zweifel einander bedingen, bedingen sich für Dürrenmatt Zufall und Notwendigkeit. Ohne den Zufall wäre die Welt ein starres Schema rein kausaler Notwendigkeiten, wäre die Welt planbar bis ins letzte, eine geheimnislose, eine unmenschliche Welt. Auch da unterschied sich Dürrenmatt grundsätzlich von Brecht, der die Welt in didaktischer Absicht als notwendig kausal und deshalb veränderbar auf die Bühne brachte.

Im Zufall manifestierte sich für D. auch die Freiheit des Einzelnen, und das meint auch die Freiheit zum Irrtum und zur irrtümlichen, zur falschen Handlung; denn *auch* sie markiert der Zufall.

Selbstverständlich gebiert jeder Zufall Notwendigkeiten. Dürrenmatts Denken bewegte sich sehr nahe bei den Erkenntnismethoden der Naturwissenschaften, etwa - um ein Beispiel zu nennen - bei der Theorie von den mutativen evolutionären Sprüngen: Danach vollzieht sich Progression durch Abweichung von der Norm, gleichsam in antinormativen 'Revoluten', die natürlich auch wiederum ihre nachträglich erkennbaren Gründe haben können, die aber innerhalb der Gesamtentwicklung wie Zufallsereignisse wirken. Solche 'Zufälle' der sprunghaften Abweichung bedingen Entwicklungen, die sich, bis zum nächsten mutativen Sprung, dann *notwendig* vollziehen.

Das Spiel von Zufall und Notwendigkeit findet sich in verschiedenen Variationen im dramatischen Werk Dürrenmatts.

Seine Stücke selbst sind, analog zu wissenschaftlichen Hypothesen und Experimenten, Versuchsanordnungen: subjektivistische Abbilder von der Welt.

Der unverwechselbaren Natur des Menschen entspricht nach Dürrenmatt nicht der starre Plan, sondern die Spontaneität, und seiner ausgebildeten Vernunft entspricht nicht der Glaube an eine wie auch immer gear-tete Ideologie, sondern das erkenntniskritische, zwischen Glauben und Zweifel sich ausspannende Denken.

Der Zufall erweist sich auch als Indikator und Prüfstein ideologischen Denkens, ideologischer Haltung. So erscheint im "Meteor" der Nobelpreisträger Schwitter, der nicht sterben kann, nicht als Gläubiger, sondern als Zweifler; aber als ein Zweifler, der seinen Zweifel feiert und nicht wiederum in Frage stellt. Nicht nur der dogmatische Gläubige denkt ideologisch, sondern auch der dogmatische Zweifler, der nichts sein will als ein Zweifler.

Auf paradoxe Weise setzt Dürrenmatt den Zufall in den "Physikern" ein: Der Wissenschaftler Johann Wilhelm Möbius entzieht sich dem

Zwang der Gesellschaft, die seine möglicherweise menscheitsgefährdende Erfindung ausbeuten will, in die scheinbare Freiheit des Irreseins und ins Irrenhaus, das unter der Leitung des Fräulein Doktor Mathilde von Zahnd steht. Um seiner Entdeckung zu entgehen, erdrosselt er die Krankenschwester Monika Stettler, die er angeblich liebt - aber in einer Liebe ohne Vertrauen. Doch diese Tat bleibt für die Wahrung seines Geheimnisses und seiner Freiheit sinnlos. Denn Dürrenmatts Zufallskonzeption in den "Physikern", der der Ödipus-Mythos zu Grunde liegt, will es, daß Möbius in ein Irrenhaus flieht, dessen Leiterin selbst irre ist - sie ist die einzige Irre unter all denen, die ihr Irresein ja nur vorgeben. Der Freiheitsraum, den Möbius um sich zu schaffen versuchte, war von vornher-ein eine Illusion, und zwar durch den Zufall seiner Wahl. Doch was wird daran erwiesen?

Während die Zufallsinszenierung der Auferstehung den notorischen Zweifler Schwitter in seiner ideologischen Erstarrung entlarvt, diskreditiert die Zufallsinszenierung der Flucht ins Irrenhaus in den "Physikern" Möbius' Entscheidung als falsch, weil diese Flucht die Selbstverleugnung einschließt, "Raum" und Würde also nur scheinbar herstellt.

\* \* \*

### Der Mitmacher als Komplex

Die Kritik aber hat im "Mitmacher" eine Mechanisierung der Handlung vermutet, weil in diesem Stück die Reduktion auf "Endtypen" und sprachliche Formel sehr weit getrieben ist. Sie hat darüberhinaus die heilende Perspektive vermißt: Der hoffnungslose Zustand der Welt, wie er im "Mitmacher" vorgestellt ist, wurde nicht der Welt, sondern dem Dramatiker vorgeworfen, der ihn durch seine Inszenierung hervorgetrieben hatte.

Das hat Dürrenmatt irritiert, er hat die Grundlagen und Bedingungen des Stücks durchdacht und in dem Buch "Der Mitmacher. Ein Komplex" die Karten offengelegt, mit denen er auf der Bühne spielte. Er beschrieb darin seine Gedankenwelt, die hinter der sichtbaren Welt seines Theaters lag. Zum ersten Male zeigte er die verschlungenen Wege, die vom Gedanken zum Stück, von der stofflichen Voraussetzung zur dramatischen Konzeption führten.

Dürrenmatt wollte im "Mitmacher"-Stück Zustände dieser Welt beschreiben: in ihren Abhängigkeiten und in gewählten Entscheidungen, die freilich so gewählt, so frei nicht sind. Nun schilderte er noch einmal

im "Mitmacher-Komplex" die monumentale Hierarchie der technokratisch-wissenschaftlichen Welt; er entwarf ein erschreckendes Bild von einer Welt, die von einem unvernünftigen Glauben beherrscht wird und von einem zynischen Rationalismus, der die Vernunft als Erlösung des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit depraviert, um den Menschen in Unmündigkeit zurückzustoßen und darin zu halten und ihn so für die jeweiligen Machtinteressen gefügig zu machen.

Ein Stück also ohne Perspektive, ohne eine Lösung. Dazu sagte Dürrenmatt 1975: "Darf ich eine Lösung anbieten? Ich habe einmal gesagt, das Schlimmste, was ich mir vorstellen kann, ist, daß ich an einer Buchhandlung vorübergehe und dort im Fenster ein Büchlein sehe mit dem Titel: 'Trost bei Dürrenmatt'. Dann muß ich sagen: Jetzt bin ich fertig. Literatur darf keinen Trost geben. (...) Literatur, glaube ich, darf nur beruhigen. (...) Wenn ich Trost gebe, lüge ich; dann beruhige ich mich (...), und das ist falsch (...). Ich weiß jetzt, was ich schreiben werde, ich weiß jetzt genau mein nächstes Stück; und ich weiß genau, daß es keinen Trost gibt, sondern eine Riesenklage. Also: Meine Produktion ist mein Trost. Mein aktives Handeln, mein Mich-Ausdrücken, das Formulieren der Trostlosigkeit ist mein Trost." (*GmHLA 161 f*)

Dürrenmatt, das zeigt der "Mitmacher", war weder Moralist noch Zyniker. Er verweigerte, weil die Dialektik seiner Dramaturgie existentiell und nicht ideologisch, erkenntniskritisch und nicht idealistisch begründet ist, die positive Perspektive gegenüber der Welt. Dürrenmatt verführte nicht zum Handeln in einer *bestimmten* Richtung, er verlockte nicht zum Glauben an *einen* Weg aus Labyrinth. Denn neben allem anderen mißtraute Dürrenmatt auch sich selbst. Auch darin erwies sich der Zweifel als das *Movens* seines Schreibens.

\* \* \*

### Verrat

"Der Mitmacher" ist gleichsam die Wasserscheide im Werk von Friedrich Dürrenmatt. Mit diesem Stück geriet seine in den fünfziger und frühen sechziger Jahren so überaus erfolgreiche Theaterschriftstellerei Anfang der siebziger Jahre in eine Sackgasse. Aus ihr hat er sich befreit, indem er das Erzählen neu für sich entdeckte. Ausgehend vom "Mitmacher"-Stück entwickelte er im "Mitmacher-Komplex" sein dramaturgisches Denken als Erzählen, um nun reflektierend, berichtend, analysierend und fiktional phantasierend den Stoff, den er mittels eines Stücks nicht mehr über

die Rampe ans Publikum zu bringen vermochte, auf neue und komplexere Weise an seine Leser zu vermitteln. Und ausgehend vom "Dokument" von 1964 entwickelte er das Projekt seiner "Stoffe", das in den beiden Bänden "Labyrinth" und "Turmbau" vorliegt.

Eines der zentralen Themen im Werk Friedrich Dürrenmatts ist der Verrat. Dürrenmatt hat „Verrat“ freilich nie nur als Schuld gedacht, sondern denkend gegen die Norm des *common sense* auch als, zumindest einen, Ausweg aus komplexeren Dilemmata erkannt und anerkannt.

Schon in "Komödie" übte Gott Verrat an der von ihm geschaffenen Welt - ein Gott, dessen Bildnis aus dem totalen Zweifel heraus entworfen wurde und sich bis hin zu der Erzählung "Durcheinandertal" (1989) zum Gott einer nur noch als negativ denkbaren Theologie entwickelt hat, der den Menschen nicht mehr verrät, sondern nur noch vergißt .

Vielfältig thematisiert Dürrenmatt den Verrat in "Der Besuch der alten Dame": In Ills Figur den Verrat an Ills verlassener Verlobten Klara Wäscher, die zurückkehrt als Milliardärin Claire Zachanassian, um sich zu rächen: Sie besticht die Bürger von Gullen für den Verrat an dem 'Verräter' Ill, und damit an ihrem eigenen Recht, mit einer Milliarde - eine Variante desselben Verrats-Motivs, das übrigens auch Alexandre Dumas Roman "Der Graf von Monte Christo" charakterisiert.

Auch die "Physiker" handeln vom Verrat. Möbius wagt es nicht, sich seiner Geliebten, der Krankenschwester Monika, zu offenbaren; statt dessen verrät er seine Liebe zu ihr, verrät also sich und verrät damit sie und tötet Monika - nutzlos, denn er sitzt schon in der Falle des großen Verrats. Ähnlich wie in den "Physikern" 'denkt' Dürrenmatt, wie beschrieben, im "Mitmacher" über den Verrat nach. Dessen Protagonist, der Biologe Doc, auch ein Wissenschaftler, verrät gleich dreimal - in den Worten Dürrenmatts: "Er verleugnet seine Geliebte, er verleugnet seinen Sohn, und dann kommt das Fürchterlichste: er verleugnet sich selbst." (GmHLA 149)

Vor allem Romulus der Große in der gleichnamigen Komödie vielleicht Dürrenmatts bestes, jedenfalls schönstes Stück: unbedingt lesen! - ist ein großer Verräter. Aber trotz aller Komödianterie thematisiert das Stück aktuelle Erfahrung; denn Romulus, die 1948 entworfene Figur, verrät all das, was in Europa gerade so entsetzlich gewütet hatte: Nationalismus und ein barbarisches Heldentum.

Romulus, der letzte römische Kaiser, Erbe einer glorreichen Geschichte, ist der Held einer typisch Dürrenmattschen Gegenwelt. Denn er übergibt, gegen jede historische Realität, dem Germanenfürsten Odoaker kampflos das römische Reich: um nicht Menschen opfern zu müssen

für etwas, das es nicht mehr lohnt. "Rom ist längst gestorben", sagt Romulus zum Präfekten Spurius Titus Mamma. "Du opferst dich einem Toten, du kämpfst für einen Schatten, du lebst für ein zerfallenes Grab. Geh schlafen, Präfekt, die heutige Zeit hat dein Heldentum in eine Pose verwandelt." (2/ 46) Und zu Julia, seiner Frau, die ihn zum Kämpfen überreden will: "Das römische Weltreich besteht seit Jahrhunderten nur noch, weil es einen Kaiser gibt. Es blieb mir deshalb keine andere Möglichkeit, als selbst Kaiser zu werden, um das Imperium liquidieren zu können." Auf die Frage, ob er wahnsinnig sei oder die Welt, antwortet Romulus: "Ich habe mich für das letztere entschieden." (2/77) Und er handelt, indem er nicht handelt.

Als Dürrenmatt die Figur des Verräters Romulus entwarf, begann der Kalte Krieg. Mehr als vierzig Jahre später, kurz vor seinem Tode, im November 1990, gleichsam als seine letzte öffentliche Handlung, hielt Dürrenmatt in Berlin eine Laudatio auf einen Michail Gorbatschow, in dem er viele Züge seines alten Romulus wiederfand: Gorbatschow "beendete den Kalten Krieg und befreite die westliche Welt von der Furcht vor einer atomaren Katastrophe. Europa atmete auf. Kommunistische Regierungen stürzten. Gorbatschow setzte seine Perestroika unbeirrt fort. Er nahm der Kommunistischen Partei den Anspruch auf Alleinherrschaft weg: Sie gleicht jetzt einer frei schwebenden Pyramide, die in sich zusammenfällt. Auch versuchte er, die freie Marktwirtschaft einzuführen. Die Perestroika überwindet mit marxistisch-leninistischer Logik die marxistisch-leninistische Ideologie. Diese war eine Arbeitshypothese. Sie hat ihre Arbeit getan und kann fallengelassen werden. Michail Gorbatschow ließ sie fallen. Er hat dadurch wie kein anderer Staatsmann die heutige Welt verändert." (36/207)

Dürrenmatt hat in seinem letzten Essay "Abschied vom Theater" genommen, weil das Theater der Realität nicht mehr beikomme; denn die Welt selber sei zur Komödie geworden, so daß ihr Gegenbild auf der Bühne nicht mehr entworfen werden könne.

In seinem letzten Stück, der vielfach umgearbeiteten Weltkomödie "Achterloo", versuchte Dürrenmatt, den menschlichen Verrat als differenziertes Problem des Politischen darzustellen. Der Angel- und Ausgangspunkt dieses grellen, der Simulation der Zeit folgenden und sie abbildenden Stücks war die aktuelle Frage nach den Gründen für den 1981 vom polnischen Staatschef Jaruzelski für sein Land ausgerufenen Kriegszustand: War Jaruzelskis Handeln ein Verrat am Volk oder ein Versuch, das Volk vor dem Eingriff der Sowjetarmee, und also schlimmeren Konsequenzen, zu bewahren?

\* \* \*

## Abschied vom Theater

Immer wieder fällt auf, wie Dürrenmatts kombinatorisches Denken sich quer stellt zu dem, was man 'normalerweise' erwartet. Ein auch für seine Theaterarbeit aufschlußreiches Beispiel schildert Dürrenmatt im Zusammenhang mit jenem Stoff, der seine dritte Kriminalerzählung "Das Versprechen" ergab und fürs Kino den aufklärend didaktischen Film "Es geschah am hellichten Tag", beide im Jahre 1958; mit dessen Programm hatte Dürrenmatt freilich nicht viel im Sinn - weshalb er eben nach dem Film seine Erzählung schrieb: Wollte der Film-Produzent eine logische, berechenbare Handlung, so faszinierte ihn die Möglichkeit, "eine grundsätzlich unberechenbare Welt aufzuzeigen, an der eine grundsätzlich richtige Überlegung scheitert" (29/41). Ein wichtiger Satz zum Verständnis seines Theaters: Nicht Abbilder einer ohnehin nur scheinbaren Wirklichkeit, sondern Gegen-Bilder zu ihr sollten entstehen und die angebliche Normalität konterkarieren - das Denken sollte für neue Möglichkeiten geöffnet und trainiert und vom bloßen Nach-Denken in den Spurrillen von Konventionen und Ideologien befreit werden.

Das gilt entschieden auch für "Achterloo", Friedrich Dürrenmatts letzte theatralische Kreuz- und Querfahrt, sein letztes großes Bühnen-Experiment: "Achterloo IV' ist mein Abschied von der Bühne, vom Theater. Nicht daß ich diesem Medium keine Zukunft gebe. Theater wird immer gespielt werden. Aber es ist nicht mehr mein Medium." (18/541) Und: "Achterloo' kann mit einer Zeichnung M. C. Eschers verglichen werden oder mit einem Spiegelkabinett verschiedener geschliffener Spiegel." (18/564) Aber auch die Erkenntnis: "Die Dramaturgie von 'Achterloo' ist eine Dramaturgie des Scheiterns: das Stück ist als eine mißglückte Theateraufführung zu inszenieren." (18/561)

"Achterloo" ist als Bühnen-Stück ein Monstrum, und es wurde in jeder seiner sieben Fassungen komplizierter. Irrenhausinsassen spielen Schauspieler, die wechselnd die unterschiedlichsten historischen Personen und historischen Bühnenfiguren spielen - das Spiel springt unentwegt zwischen Zeiten und Räumen, löst die Zeit auf, schiebt die Räume ineinander, macht Ungleichzeitiges zu Gleichzeitigem. Es bricht mit jeder Theaterkonvention, nun auch mit den Konventionen der anderen Stücke Dürrenmatts. Es ist nicht nur Spiel im Spiel, sondern versucht in diesem Doppelspiel auch noch psychotherapeutische Rollenspiele unterzubringen.

Der historische Hintergrund: der 12. und 13. Dezember 1981 in Warschau, als der Staatschef General Jaruzelski den Kriegszustand für Polen ausrief. Dürrenmatt übernahm in "Achterloo" die These, Jaruzelski habe

so gehandelt, um den Einmarsch der Russen zu verhindern. Der Stoff ist ähnlich dem von "Romulus der Große". Aber seit diesem Stück hatte sich die Zeit, hatte sich auch das Bewußtsein von dieser Zeit verändert: "Ich kam auf die billigste Antwort, ich entlarvte die Handlung als Rollenthe-  
rapie in einem Irrenhaus, die banalste, aber einzig mögliche Metapher für unsere Welt der selbstverschuldeten Mündigkeit des unmündigen Men-  
schen. Nicht mehr die Komödie, nur noch die Posse kommt uns bei."  
(18/270)

Der Versuch, den Dürrenmatt mit "Achterloo" unternahm, mußte scheitern. Dürrenmatt hat sich an der Quadratur des Kreises versucht: Er wollte nicht nur die aristotelischen Gesetze außer Kraft setzen, was er oft genug getan hat, sondern gleichsam das Gesetz der dramaturgischen Gravitation: Die Bühne sollte Schauplatz seines assoziierenden Bewußt-  
seins werden, und zwar als frei sich entwickelnder Prozeß, dem er eine gleichsam offene Partitur zur Verfügung stellte - daher auch die immer wieder umgearbeiteten Fassungen, in denen dieser Prozeß sichtbar wird. Doch das Theater konnte dafür nicht der Raum sein, es fordert parataktische Sätze, verträgt keine komplizierten hypotaktischen Satzverläufe, seine Apparatur setzt Grenzen, die in diesem Falle von Dürrenmatts grenzenloser Phantasie und komplexer Vorstellungskraft gesprengt wurden.

Indem Dürrenmatt anlässlich eines politisch problematischen Faktums - dessen wirkliche Wahrheit hinter der sichtbaren Wirklichkeit historisch nicht zu ermitteln ist - indem er also sein Figuren, Räume und Zeiten collagierendes Vexierspiel trieb, um das Vexatorische von Wirklichkeit und Wahrheit vorzuführen, vermittelte er dennoch eine wesentliche Erkenntnis über sein subjektivistisches Denken: wonach nämlich nichts eindeutig ist, es Wahrheit nicht gibt und letztlich nur der Einzelne die Welt bildet, indem er sie sich einbildet. Weshalb es auch ein einziges gültiges Welt-Bild nicht geben kann: "Die Logik endet immer im Paradoxen, im Widersprüchlichen. Die Welt ist ein Netz. Ich komme mir vor wie ein Computer, der ist gefüttert mit Daten, Bildern aus der Geschichte, Personen, Szenen, Gedachtem, Geschriebenem, mein ganzes Leben ist gefangen im Netz der Erinnerung, hinuntergesunken ins Unbewußte, und jetzt rufe ich aus dem Gedächtnis ab, was ich für 'Achterloo' brauche, es steigt aus dem Unterbewußten auf, ich füttere meinen Computer mit Daten, ich gebe ihm ein neues Programm ein, aber niemand außer mir weiß, woraus es sich speist, niemand außer mir kennt den Code, niemand weiß, wie ich programmiert bin. Das Schwierige bei mir ist, daß niemand den Hintergrund kennt, den Hinterhalt meinerwegen, aus dem mein Denken hervorschnellt." (18/230)

Überlegungen zu diesem Verfahren, das im Grunde auch das Darstellungsprinzip der "Stoffe" beschreibt, und die Erkenntnis, daß seine dramaturgische Kombinatorik auf der Bühne immer schwerer darzustellen sein würde, müssen wenigstens als Ahnung schon Anfang der siebziger Jahre bei Dürrenmatt vorhanden gewesen sein. Denn damals begann er sein Projekt der "Stoffe", in dem er nicht nur den Bedingungen seines Denkens und der Herkunft seiner Stoffe nachsann, sondern auch über die theatralische Darstellbarkeit der unterschiedlichen Stoffe in der jeweils möglichen und angemessenen Form nachdachte.

"'Achterloo' ist eine große Collage. Es greift sehr tief in mein Denken, in die Zusammenhänge ein." (18/225) Ich vermute, Dürrenmatt hat mit "Achterloo" auf der Bühne in vielen Anläufen und schließlich vergeblich noch einmal zu erzwingen versucht, was ihm mit dem Projekt seiner "Stoffe" in der Prosa gelungen ist: eine dramaturgisch nicht umsetzbare Zusammenschau ähnlicher Motive und unterschiedlicher psychologischer Motivationen verschiedener historischer, literarischer und theatralischer Figuren durch alle Zeiten hindurch. Und die Bühnenrealität sollte den Rahmen abgeben, in dem diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen abbildbar wurde: eine von der Vorstellungskraft geschaffene Realität, eine aus schon gedachten und geformten wie denkbaren Möglichkeiten zusammengefügte Meta-Realität, die in ihrer Form auf eine zeitübergreifende Komplexität des ursprünglichen Stoffes, nämlich des politischen Verrats, verweisen soll. Aber das sichtbare Gefüge all dieser für den Zuschauer im Verborgenen verlaufenden subjektivistischen Denkprozesse war nicht mehr durchsichtig zu machen im Bühnenspiel.

Mit "Achterloo" nahm Friedrich Dürrenmatt recht eigentlich seinen großen Abschied vom Theater.