

Prof. Dr. Manfred Durzak
Paderborn Üniversitesi

Friedrich Dürrenmatt - apokalyptische Heiterkeit?

ABSTRACT

Friedrich Duerrenmatt - apocalyptic serenity?

Besides Bertolt Brecht the Swiss playwright Friedrich Duerrenmatt is certainly the most influential dramatist of the German speaking theatre in the 20th century. Both men are not writers of the literary mainstream, but developed a specific theory of dramaturgy which became the structural core of their plays. In Brecht's case it is his theory of "Epic Theatre", in Duerrenmatt's case a specific theory of comedy which is not part of the traditional social comedy which concentrates on the deficiencies of a main character who has to be educated and reintegrated into society in a comic way. The happy ending of the social comedy is essential. Not so in the case of Duerrenmatt who relates his comedy to a different origin of writing: the ancient Greek writer Aristophanes and the Austrian "Shakespeare" of comedy Nestroy.

The first part of the paper illustrates how a basic and strange incident becomes the fundamental basis of each comedy. This incident distorts the normal order of reality and creates all kinds of comical effects. Aristophanes' comedy *The Clouds* is briefly analysed as example. In Nestroy's case it is his famous comedy *The Talisman*.

The middle part of the paper elucidates Duerrenmatt's specific "dramaturgy of the incident" ("Dramaturgie des Einfalls") and points out that the complete fulfilment of this comic distortion of reality always leads to a final catastrophic consequence which he calls the most negative turn of events possible ("die schlimmstmögliche Wendung der Dinge"). The catastrophe of his comedies is, however, not comparable to the catastrophe in a tragedy because there it is the result of an not soluble conflict between the moral obligation of an acting individual and the determining forces of society. The catastrophes in Duerrenmatt's plays are just the results of a senseless and ridiculous interacting of incidents which cannot be controlled by man anymore.

The third part illustrates how this theory of comedy works in three of his most famous comedies: *The Visit*, *The Physicists* and *The Meteor*.

I. Friedrich Dürrenmatt ist sicherlich neben Brecht der dominierende Dramatiker des deutschsprachigen Theaters in der Nachkriegszeit, und eine

Reihe seiner Stücke haben nach wie vor kanonische Geltung auf den Bühnen der Welt: *Der Besuch der Alten Dame*, *Die Physiker* oder *Der Meteor*. Dürrenmatt hat seinem eigenen Selbstverständnis nach durchweg Komödien geschrieben. Selbst wenn nur diese drei genannten Stücke von ihm als seine überragende literarische Leistung anerkannt würden, wäre er einer der großen Komödien-Autoren unserer Literatur und hätte diese im deutschen Gattungsumfeld eher unterrepräsentierte Gattung entscheidend bereichert. Aber läßt er sich tatsächlich so einfach verbuchen?

Mit der uns vertrauten Form der Gesellschaftskomödie, von Lessings *Minna von Barnhelm* bis zu Hofmannsthals *Der Schwierige* hat Dürrenmatts Form der Komödie offenbar wenig zu tun. Was geschieht in diesen Gesellschaftskomödien? Das fragile Ordnungsgefüge der Gesellschaft wird in Unordnung gebracht: durch die Belastung der Tellheim zustehenden Anerkennung durch die Gesellschaft – Ehre ist sein Wort dafür – oder durch die Hypochondrie des aus dem Grauen des Ersten Weltkrieges zurückgekehrten Grafen Bühl, der sich vor den Menschen in sein Schweigen und seine Passivität zurückzieht. Im Gleichnis der ehelichen Ordnung, die nach Schwierigkeiten sowohl Tellheim und Minna bei Lessing als auch den Schwierigen und Helene bei Hofmannsthal miteinander verbindet, wird diese fragile Ordnung der Gesellschaft am Ende wiederhergestellt und bestätigt. Molières Komödie *Der Menschenfeind* ist das verpflichtende Muster. Auch Alceste, der sich in seiner Wahrhaftigkeit um jeden Preis mit allen Menschen entzweit, auch mit der von ihm geliebten Célimène, muß erst von seinem übertriebenen Tugendanspruch geheilt werden, bevor er sich wieder in den Gesellschaftsverband einfügen kann und die Frau gewinnt, die er liebt.

II. Die literarhistorischen Koordinaten von Dürrenmatts Komödie hingegen liegen woanders. Er ist nicht müde geworden darauf hinzuweisen. In einem Werkstattgespräch hat er 1961 hervorgehoben:

„Viel wichtiger als Brecht ist für mich zum Beispiel Aristophanes. Aber den kennt man sehr wenig. [...] Ich weise auch immer wieder auf Nestroy hin, weil er sehr lebendiges Theater schreibt, ein typischer Bühnendichter ist und weil man in Deutschland die Bühne zu sehr von einem einseitigen, literarischen Standpunkt aus betrachtet. Gemeint ist zum Beispiel die Vorliebe aller Literaturprofessoren für die Hofmannsthal-Werke [...].“ (Dürrenmatt, 1996: 132-133)

Warum Aristophanes und Nestroy? In der Dramaturgie ihrer Komödien erkennt Dürrenmatt ein zentrales literarisches Bauelement, das auch für seine Stücke gilt: den komödiantischen Grundeinfall, der in das vertraute Ordnungsgefüge der Wirklichkeit wie ein Meteor einschlägt und alles in

Unordnung bringt und verändert und als Folge davon völlig unerwartete Situationen und Verhaltensweisen heraufbeschwört. Dieser Meteor, der ja auch im Titel eines seiner berühmten Stücke erscheint, ist dort das Nicht-Sterben-Können des Nobelpreisträgers Wolfgang Schwitter, der zwar die Menschen in seiner Umgebung indirekt in den Tod befördert, aber selbst nicht sterben kann und auf groteske Weise nach jedem inszenierten Exitus wieder auferstehen muß. In einer von Aristophanes' berühmten Komödien, *Die Wolken*, erscheint dieser komische Grundeinfall in einem Entschluß des einfachen Mannes vom Lande, der durch seine vornehme Frau und dem ihr nacheifernden Sohn fast in den wirtschaftlichen Ruin getrieben wird. Er ordert seinen Sohn zum Denktraining in die Schule der Weisen Sokrates und Chairephon ab. Er möge sich gefälligst die rhetorischen Tricks aneignen, um der Gläubiger Herr zu werden. Nach allerlei komischen Verwicklungen wird der Vater selbst das Opfer der erworbenen sophistischen Kunstfertigkeiten des Sohnes und steckt in ohnmächtigem Protest die philosophischen Denkschule in Brand.

In einem der berühmtesten Stücke Nestroys, *Der Talisman*, geht es um die gesellschaftliche Diskriminierung des rothaarigen Titus Feuerfuchs, der auf Grund seiner Haarfarbe stigmatisiert wird. Erst als er zufällig eine schwarze Perücke findet, die er sich überstülpt – das ist der komische Grundeinfall –, macht er bei den Frauen und in der höfischen Gesellschaft Karriere. Am Ende, von seinem wohlhabenden Vetter Spund zum Erben eingesetzt, entscheidet sich doch nicht für die Kammerfrau Constantia, sondern für die rothaarige Gänsemagd Salome. Die katastrophenhafte Zuspitzung wird von Nestroy vermieden, sie erscheint eher bei Aristophanes in dem Feuer, das der Vater legt. Eine solche katastrophenhafte Zuspitzung entspricht dem dramaturgischen Geschehensablauf, den Dürrenmatt mit dem komischen Grundeinfall verbindet. Er selbst hat das einmal sehr schön dargestellt, in einer Reflexion, die er in den "Dramaturgischen Überlegungen zu den *Wiedertäufern*" (Dürrenmatt, 1980: 127ff), einem seiner frühen Stücke, mitteilt. Er denkt dort über die unterschiedlichen dramaturgischen Modelle nach, die das Schicksal des unglücklichen Polarforschers Scott bei den verschiedenen Dramatikern finden könnte. Shakespeare hätte alles aus der charakterlichen Beschaffenheit Scotts und seiner Mitarbeiter abgeleitet. Überzogener Ehrgeiz hätte Scott blind für die zu erwartenden Gefahren gemacht. Mißgunst und Verrat seiner Begleiter hätten ein übriges dazu beigetragen, die Katastrophe zu beschleunigen. Bei Brecht wäre die Expedition aus ganz anderen Gründen gescheitert. Wirtschaftliche Gründe und die Borniertheit seiner sozialen Herkunft hätten Scott ins Unglück geführt. Er hätte sich nicht Polarhunden anvertraut. Bei ihm hätten es standesgemäße Ponys sein müssen, die wesentlich teurer und anfälliger gewesen

wären. Er hätte bei der Ausrüstung sparen müssen und wäre so ins Unglück geschlittert. Bei Beckett wiederum erschiene die vertraute Endspiel-Situation: Bereits zu Eisblöcken verwandelt, würden Scott und seine Gefährten kurz vor dem Ende gezeigt. Jeder monologisiert vor sich hin, ohne daß jemand zuhört, ohne daß jemand versteht. Dann entwirft Dürrenmatt sein eigenes dramaturgisches Modell. Scott geht nicht im ewigen Eis der Antarktis zugrunde, sondern schon vorher. Beim Aussuchen des Proviantgeräts gerät er in einen Kühlraum. Die Tür – das ist der komische Grundeinfall – fällt zufällig zu. Alle Hilferufe, alles Pochen gegen die Tür sind vergeblich. Niemand hört ihn. Scott stirbt den allmählichen Erfrierungstod. Dürrenmatt schreibt:

“[...] Scott herumgehend, um sich Wärme zu verschaffen, hüpfend, stampfend, turnend, radschlagend, endlich verzweifelt Tiefgefrorenes gegen die Tür schmetternd, Scott, wieder innehaltend, im Kreise herumzirkelnd auf kleinstem Raum, schlotternd, zähneklappernd, zornig und ohnmächtig, dieser Scott nimmt ein noch schrecklicheres Ende, und deshalb ist Robert Falcon Scott im Kühlraum erfrierend ein anderer als Robert Falcon Scott erfrierend in der Antarktis, wir spüren es, dialektisch gesehen ein anderer, aus einer tragischen Gestalt ist eine komische Gestalt geworden, komisch nicht wie einer, der stottert, oder wie einer, der vom Geiz oder von der Eifersucht überwältigt worden ist, eine Gestalt, komisch allein durch ihr Geschick: Die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie.“ ((Dürrenmatt, 1980: 128)

Das ist bekanntlich der Kernsatz der Dürrenmattschen Komödien-Konzeption. Der Mensch wird zur Spielfigur eines anonymen Zufalls, der ihn aller Würde und Selbstbestimmung beraubt. Er wird zur Lachnummer, zum Objekt einer zufälligen Verkettung, aus der es für ihn kein Entrinnen gibt. Die tragische Würde, die ihm in der Katastrophe einer Tragödie einmal zueigen war, die moralische Größe, die in seinem Leid und seinem Untergang zutage traten, sind längst passé. Der bestirnte Himmel, der in seiner vom Menschen unterstellten religiösen Ordnungsgesetzlichkeit als Garant für die ordnende Hand eines göttlichen Schöpfers gegolten hatte und den in einem protestantischen Pfarrhaus aufwachsenden jungen Dürrenmatt gleichsam noch metaphysisch überwölbte, ist zu einem unsinnigen Konglomerat von Himmelskörpern geworden, von Sternen, die neu entstehen und erlöschen, von kosmischen Katastrophen und schwarzen Löchern. Die Astronomie war bekanntlich eine der Leidenschaften Dürrenmatts, aber eben nur als Negation, die die Abwesenheit einer göttlichen Ordnung bestätigt. Die menschliche Geschichte hat ihren letzten Anspruch eingebüßt, sinnvoll beeinflußt und gesteuert werden zu können. Die Begebenheiten, die im Prozeß dessen, was wir Geschichte nennen, stattfinden, sind bar jeden Prinzips der Vernunft und werden vom Chaosprinzip bestimmt. Alles das, was schief

gehen und mißlingen könnte, wird auch irgendwann schief gehen und mißlingen. Das ist die einzige Kontinuität. Dürrenmatt beschleunigt diese Prozesse nur im Handlungsabbild seiner Komödien, die auf die schlimmstmögliche Wendung zuilen.

Auf diesem Hintergrund leuchtet es auch ein, daß er mit seinen Komödien keinerlei Aufklärungsprogramme verbindet. Er hat keine These zu statuieren, keine Botschaft für das Publikum. Er präsentiert vielmehr immer neue dramatische Spielmodelle für die groteske Sinnlosigkeit der Wirklichkeit, wobei das Groteske für ihn das formale Äquivalent für die Ungestalt der Wirklichkeit ist. Er ist also kein Satiriker, der ein positives Gegenbild impliziert, wenn er das vorhandene und von ihm dargestellte Wirklichkeitsbild übertreibend verzerrt. Er ist letztlich auch kein Apokalyptiker, der den endgültigen Kollaps der Wirklichkeitsverhältnisse nur deshalb wahrhaben will, weil damit die Heraufkunft eines neuen Jerusalems, einer Gegenwelt, beschleunigt wird. In seinen Komödien lebt eigentlich auch nicht die philosophische Heiterkeit des Betrachters, der die Endlichkeit und Brüchigkeit der menschlichen Lebenswelten als gegeben und als nicht korrigierbar erkennt und sich mit der gebrechlichen Fehlkonstruktion der Welt arrangiert. Dürrenmatt glaubt an keine Utopie, die die Glücksvorstellungen der Menschen in eine vage Zukunft verlagert, von der unsicher bleibt, ob je die Wirklichkeitskonstellation entstehen kann, in der diese Glücksvorstellungen unter Schwierigkeiten gewiß, aber doch allmählich umgesetzt werden können. Die Situation des Menschen in der Wirklichkeit spiegelt sich für ihn in der griechischen Mythe vom Minotaurus im Labyrinth, in das Theseus verstrickt ist, der den Minotaurus, der sein eigener Tod ist, zur Strecke zu bringen versucht und der unabänderlich von Minotaurus verschlungen wird, da nämlich jeder Mensch notwendig stirbt. Den Ariadne-Faden aus dem Labyrinth gibt es nicht. Er ist eine Illusion (Gespräch mit Franz Kreuzer, 1986).

Natürlich ließe sich sagen, daß dieses Bild des unbezwingbaren Labyrinths für die menschliche Geschichte ja auch ein bestimmtes Ideologem darstellt, eine agnostizistische, ja irrationalistische Geschichtssicht verkörpern könnte und sich nur im radikalen Widerspruch gegen alle positiven Setzungen von Geschichte von anderen Geschichtskonzeptionen unterscheidet. Dennoch läßt die illusionslose Offenheit Dürrenmatts eine andere Qualität entstehen. Er verweigert sich allen Sinn-Kampagnen im Namen der Aufklärung, der Heilsgeschichte oder einer marxistischen Geschichtssicht. Alles ist nur Spielmaterial für ihn. Er hat das 1962 einmal in einem Gespräch klar auf den Punkt gebracht, indem er sich beispielhaft von Max Frisch abgrenzte. Er äußert dort:

“Ich will nichts mit meinen Stücken, es sei denn: Theater. Rollen, möglichst gute Rollen für Schauspieler. Möglichst gutes Theater für die Zuschauer. Der Bühne geben, was die Bühne verlangt. Spiel. Bühnenspiel. Ich will in erster Linie eine Geschichte erzählen, eine Geschichte und nichts als das. Darin unterscheide ich mich – beispielsweise – von Frisch, der eine These hat und sie in eine Fabel kleidet. Ich bin nicht daran interessiert, eine Fabel zu erfinden, die eine These einkleidet, schmackhaft, vortragbar macht. Ich erzähle eine Geschichte, und zwar erzähle ich sie in letzter Konsequenz, in ihrer schlimmsten Möglichkeit.“
(Dürrenmatt, 1996:146)

Natürlich tauchen auch ideologische Versatzstücke, Thesen, Gedankensplitter und moralische Überzeugungen in seinen Stücken auf, aber als reines Spielmaterial, ohne daß Dürrenmatt es bewertet und zur Illustrierung seiner eigenen Position nutzt. Er zitiert, er inventarisiert, stellt aus und verwirft wieder, was als ideologischer oder weltanschaulicher Bodensatz in seinen Stücken nach oben dringt. Am radikalsten hat er das in einem seiner frühen Stücke durchgespielt, mit dem sein Erfolg auf der Theaterbühne begann: in *Die Ehe des Herrn Mississippi*. Seine pointierte Feststellung, in diesem Stück gehe es eigentlich um die Geschichte eines bestimmten Zimmers, das mit Möbelstücken der unterschiedlichsten Stilrichtungen vollgestopft ist, demaskiert auch die extrem unterschiedlichen weltanschaulichen Haltungen der vier Mittelpunktfiguren als Versatzstücke. Und so wie das Zimmer im Verlauf des Stückes immer mehr verkommt und sich auflöst, zerfallen auch die ideologischen Haltungen der Mittelpunktfiguren, die an der Wirklichkeit, nämlich Anastasia, abprallen. Sie, das reine Triebwesen, dem es nur ums nackte Überleben geht, verbindet sich am Ende mit dem Opportunisten Diego, der zum neuen Ministerpräsidenten wird. Das ist für den Autor die schlimmstmögliche Wendung der Geschichte (vgl. Durzak, 1972, 69-79).

III. Lassen Sie mich nochmals zu den eingangs erwähnten drei Stücken zurückkehren, mit denen der Name Dürrenmatts wahrscheinlich permanent mit der deutschsprachigen Dramen-Geschichte verbunden sein wird: *Der Besuch der Alten Dame*, *Die Physiker* und *Der Meteor*. Ich will nur die dramaturgische Strukturlinie dieser Stücke knapp kennzeichnen.

Der Satz: Die Welt ist korrupt und käuflich! ist uns als moralistischer Seufzer vertraut. Dürrenmatt nimmt diesen Satz wörtlich und macht ihn zum komischen Grundeinfall der *Alten Dame*. Die unvorstellbar reiche Claire Zachanassian kauft sich ihre Welt, die bigotte Kleinstadt Gullen, die sie als junges Mädchen, verführt vom jungen Ill, der sie betrog und verleugnete, mit Schimpf und Schande aus der Stadt gejagt hat. Sie kehrt als Inkarnation alttestamentarischer Rache zurück, um alle Beteiligten, vor allem Ill, zur

Verantwortung zu ziehen. Sie prangert nicht die Verlogenheit dieser Gesellschaft mit dem Pathos einer moralischen Anklage an. Sie enthüllt vielmehr diese Verlogenheit mit dem Köder ihres Geldes. Die Stadt und jeder einzelne werden mit unvorstellbarem Reichtum ausgestattet, wenn man sich bereit erklärt, Ill seiner Strafe zuzuführen: Er soll mit seinem Leben für die Verlogenheit seiner Jugend bezahlen. Es kommt, wie es kommen muß. Am Anfang protestieren die offiziellen Vertreter der Stadt lautstark im Namen ihrer humanistischen Verantwortung. Die Begehrlichkeit des Geldes beginnt jedoch die Seelen zu vergiften, und am Ende wird Ill – das ist die schlimmstmögliche Wendung der Geschichte – in einem Kollektivmord umgebracht, der zugleich als "Tod aus Freude" (Dürrenmatt, 1980: 130) kaschiert und von der Presse bereitwillig verbreitet wird: "Das Leben schreibt die schönsten Geschichten." (Dürrenmatt, 1980: 130) Güllen ist nicht wiederzuerkennen:

"Die einst graue Welt hat sich in etwas technisch Blitzblankes, in Reichtum verwandelt, mündet in ein Welt-Happy-End ein [...] die Güllener, Frauen und Männer in Abendkleidern und Fräcken, zwei Chöre bildend, denen der griechischen Tragödien angenähert, nicht zufällig, sondern als Standortsbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale." (Dürrenmatt, 1980: 131-2)

Hinter der Wohlstandsfassade ist alles erstickt, was in der Tragödie einst mit der moralischen Erschütterung der Katharsis verbunden war. Die umfassende Kommerzialisierung hat das Gewissen ausgelöscht. Die schlimmstmögliche Wendung der Geschichte erscheint nicht nur in der Käuflichkeit der Güllener Welt, die mit dem Mord an Ill bezahlt, sondern auch in der Auslöschung des menschlichen Gedächtnisses, der Instanz des Gewissens, das die Tragödie lebendig gehalten hat. Die Komödie Dürrenmatts spiegelt den Zustand einer enteelten Welt, die den wirtschaftlichen Wohlstand absolutsetzt.

Der komische Grundeinfall, der in den *Physikern* die schlimmstmögliche Wendung herbeiführt, besteht in der Entscheidung des berühmten Physikers Möbius, der die Weltformel entdeckt hat und über die Revolutionierung der Physik hinaus den Menschen das Tor zu einer unvorstellbaren Zerstörungstechnologie öffnet, sich genau jene Verrücktenanstalt zur Tarnung auszusuchen, die von einer geisteskranken Machtfanatikerin geleitet wird. Sie läßt die Manuskripte von Möbius kopieren, bevor er sie zerstören kann. Sie schafft die Voraussetzungen für eine industrielle Ausbeutung von Möbius' Einsichten, die ihr die Weltherrschaft bringen sollen. Möbius selbst und die beiden anderen herausragenden Physiker, die im Dienst der beiden Machtblöcke gleichfalls als Irre in die Anstalt eingeschleust werden, um Möbius auszuspionieren und die, nur um ihre Tarnung aufrechtzuerhalten, zu Mördern

werden, geraten in ein Labyrinth, aus dem sie nicht mehr entweichen können. Sie werden zu Gefangenen eines die Verrücktheit schlechthin personifizierenden Machtapparates. So wie Scott bei der Vorbereitung seiner Polarreise zufällig ins Kühlhaus gerät und die zuschlagende Tür zu seinem Erfrierungstod führt, gerät auch der sich als verrückt gerierende Möbius zufällig in die falsche Verrücktenanstalt, die sich ihrerseits als psychische Heilungsstätte der Gesellschaft getarnt hat und Möbius und die andern umfassend manipuliert und kaserniert. Auch die drei Protagonisten, Bannerträger der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, werden durch die Situation zu komischen Figuren gemacht. Sie werden darüber hinaus von der Wirklichkeit widerlegt. Die beiden, die sich als Spione ihren politischen Machtssystemen zur Verfügung gestellt haben, werden von der Leiterin der Anstalt ebenso getäuscht wie Möbius, der aus moralischer Einsicht heraus seine wissenschaftlichen Erkenntnisse zurücknehmen und vernichten will. Er, der seine wissenschaftliche Laufbahn nur durch die aufopfernde Arbeit seiner Frau finanzieren konnte und der auch ohne Nachdenken seine beträchtlichen Unterhaltskosten in der Anstalt bisher seiner Frau aufbürdete, gibt sie der Lächerlichkeit preis, als sie sich an der Seite ihres neuen Mannes, eines Missionars, von ihm verabschiedet. Die Schwester Monika, die die Verbindung zu seinem ehemaligen akademischen Lehrer wieder herzustellen versucht, um seine Entlassung aus der Anstalt zu betreiben, weil sie ihn liebt, wird um des hehren moralischen Zieles willen, nämlich die Menschheit vor dem Vernichtungspotential seiner naturwissenschaftlichen Erkenntnisse zu retten, von ihm umgebracht. Möbius, der sich mit Vorliebe in der biblischen Folie des weise gewordenen König Salomo spiegelt, ist ein Fanatiker, der selbst vor Mord als Konsequenz seiner hehren Absicht nicht zurückschreckt. Er wird nicht nur zur komischen Figur. Auch sein Heroismus der Erkenntnis erweist sich als bloße ideologische Selbstlegitimation eines verbrecherischen Handelns.

Die perfekte Konsumhölle, die am Ende der *Alten Dame* als zentrale Metapher für den Endzustand der Wirklichkeit erscheint, erfährt hier möglicherweise noch eine Steigerung im Bild der Verrücktenanstalt für eine aus aller rationalen Kontrolle geratenen Wirklichkeit als eines umfassenden Systems der Verblendung.

Eine so räumlich frappierende Metapher für den grotesken Endzustand der Welt läßt sich in Dürrenmatts Komödie *Der Meteor* auf den ersten Blick nicht finden, auch wenn der komische Grundeinfall, wie schon erwähnt, in keinem seiner Stücke so deutlich ist wie hier: Das Nicht-Sterben-Können des hochgerühmten Autors und Nobelpreisträger der Literatur Wolfgang Schwitter ist der Zufall, der eine Kette kollabierender Ereignisse und Todesfälle mit ihm verbundener Menschen auslöst. Die Negation des Todes im religiösen Verhe-

ißungsbild des Jüngsten Tages, wenn Gottvater die Gerechten und die Ungerechten vor seiner Richterthron zitiert – der “Jüngste Tag” wird wiederholt im Stück angesprochen –, ist sozusagen in säkularisierter Form eingetreten. Schwitters ist zum Weiterleben verdammt, er kann nicht sterben. Das ewige Leben ist die säkularisierte Hölle für ihn. Kein göttlicher Richter erwartet ihn, sondern er wird selbst unfreiwillig zum Richter der andern, die er in den Tod befördert. Diejenigen, die mit ihm in Berührung kommen, gehen zugrunde: der Pfarrer Lutz, der seine Wiederauferstehung als Fingerzeig Gottes auslegt, stirbt am Herzschlag, der Maler Nyffenschwander, der sich mit seiner Kunst-Ideologie einen Lebenssinn konstruiert, wird von dem Unternehmer Muheim die Treppe hinuntergeworfen und kommt zu Tode, Muheim selbst wird durch eine Lüge Schwitters über die Untreue seiner Frau zugrunde gerichtet, Schwitters junge Frau Olga bringt sich aus Verzweiflung um, den Heilsarmee-Major Friedli erwürgt Schwitter am Ende, der Medizinprofessor Schlatter, der Schwitters Exitus bereits medizinisch begutachtet hat, sieht sich in seinem Ansehen ruiniert: “Jetzt bringt ihre Todesraserei auch mich zur Strecke.” (Dürrenmatt, 1980: 83) Die ideologischen Haltungen, die mit den einzelnen Personen verbunden sind, werden durch Schwitter zersetzt:

“Die alles vernichtende Brandspur, die der Meteor bei seinem Absturz hinterlässt, entspricht dieser Zertrümmerung bestehender ideologischer Haltungen durch die Kollision mit dem auferstandenen Schwitter.“ (Durzak, 1972: 133)

Die schlimmstmögliche Wendung der Geschichte zeigt sich jedoch auch darin, dass Schwitters Vernichtungsspur die eigene Sinnkonstruktion nicht ausnimmt. Er, der zum Markenartikel des Kulturbetriebs geworden ist und mit der Verleihung des Nobelpreises die höchste gesellschaftliche Nobilitierung durch die Gesellschaft erlebt hat, zerstört am Ende in einem Selbstgericht auch den kulturellen Glorienschein seiner literarischen Leistung. Im Gespräch mit Olgas Mutter, der Abortfrau Nomsen, formuliert Schwitter den Richterspruch gegen sich selbst:

“Ich beneide Sie. Sie gaben sich bloß mit Hurerei ab, ich bloß mit Literatur. Gewiß, ich gab mir Mühe anständig zu bleiben. Ich schrieb nur, um Geld zu verdienen. Ich ließ keine Moralien und Lebensweisheiten von mir. Ich erfand Geschichten und nichts weiter. Ich beschäftigte die Phantasie derer, die meine Geschichten kauften, und hatte dafür das Recht zu kassieren, und kassierte. [...] Schuld, Sühne, Gerechtigkeit, Freiheit, Gnade, Liebe, ich verzichte auf die erhabenen Ausreden und Begründungen, die der Mensch für seine Ordnungen und Raubzüge braucht. Das Leben ist grausam, blind und vergänglich. Es hängt vom Zufall ab.“ (Dürrenmatt, 1980: 90)

Das erinnert nicht von ungefähr an Formulierungen, die sich ja auch in den Werkstattgesprächen Dürrenmatts finden. Es ist sein literarisches Credo, es ist die Beschreibung seiner literarischen Position der Wirklichkeit gegenüber, die blind und ohne Sinnperspektive ist. Die mitleidlose, geradezu schmerzhaft Schärfe, mit der er seinen literarischen Standort beschreibt, ist deshalb erträglich, weil er sich selbst nicht ausnimmt, sondern sich selbst in den Kältesog solcher Formulierungen miteinbezieht. Er macht es nicht larmoyant, nicht pathetisch, vielmehr mit einem Achselzucken, was auch die der Literatur unterstellten Sinnkonstruktionen betrifft. Er setzt es um in der komisch-grotesken Bildhaftigkeit der katastrophenhaften Geschehensabläufe in seinen Stücken, in der witzigen Doppelbödigkeit ihrer Sprache, in der ästhetischen Vielfalt und Variabilität von genau gesehenen komischen Details und Verhaltensmustern der Menschen und den hoffnungslos lächerlichen Verrenkungen, mit denen sie ihr Leben zu bestehen versuchen und letztlich doch darin untergehen. Diese umfassende Inventur der menschlichen Geschichte, die letztlich alles auf ihre Fragwürdigkeit hin abklopft und als unbrauchbar ausmustert, ist die aufklärerische Kraft, die in den Komödien Dürrenmatts nach wie vor lebt und sie meiner Einschätzung nach lebendig bleiben läßt, unabhängig von tagesgeschichtlichen Trends, Moden und kollektiven Verhaltensmustern.

LITERATURVERZEICHNIS

- Friedrich Dürrenmatt:** "Der Klassiker auf der Bühne. Gespräche 1961-1970", Zürich 1996.
- Friedrich Dürrenmatt:** *Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 10: Die Wiedertäufer. Komödie*, Zürich 1980.
- Manfred Durzak:** "Ausverkauf der Ideologien: 'Die Ehe des Herrn Mississippi'", in: M.D.: *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart 1972.