

Die neueren Werke Friedrich Dürrenmatts

Autor(en): **Brock, Erich**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE NEUEREN WERKE FRIEDRICH DÜRRENMATTS

Von Erich Brock

Die drei ersten Dramen Friedrich Dürrenmatts schienen in einer Linie wachsender Beruhigung und Ausgleichung zu liegen. «Romulus» war das Fröhlichste, Harmonischste, was Dürrenmatt bis jetzt geschrieben hat. Es war, als ob seine Muse, welche auch etwas von einer Furie an sich hat, sich dafür rächen wollte; denn das darauffolgende Stück, «Die Ehe des Herrn Mississippi», stellte dem gleich das Wildeste und Zerrissenste an die Seite. Manche, welche Dürrenmatts Begabung wohl bemerkten und schätzten, verloren darauf die Geduld mit ihm; sie meinten, ihm einen ersten tollen Ueberschwang zubilligen zu können, nach welchem aber eine Klärung, eine Ueberschau einzutreten habe; statt dessen sahen sie den Dichter nun tiefer denn je in den Strudel zurückgerissen. Wir möchten ihnen in ihrem Ansinnen nicht von vornherein unrecht geben; andererseits hat jeder schöpferische Geist sein eigenes Gesetz, und die Frage ist zunächst einzig die, ob Dürrenmatt ein solcher ist.

Nach seinem jüngsten Stück, «Ein Engel kam nach Babylon», scheint uns diese Frage endgültig mit Ja beantwortet. Es ist Substanz da, menschliche und dichterische — stichhaltige Substanz, es ist Fülle und Gespanntheit da, es ist Kraft und Kunst des Ausdrucks da, es sind wirkliche Einfälle da. Das ist gegenüber dem Heere der überflüssigerweise schreibenden Habenichtse und Nichtsköner unserer Zeit allein schon entscheidend. Auf der anderen Seite darf man sich gerade in «dürftiger Zeit» damit nicht begnügen, sondern hat dem so Begabten, und selbst gelegentlich damit Begnügten, seine Forderungen zu unterbreiten. Wenn man berichtend und beurteilend von ihm reden will, so handelt es sich nun darum, ihm jenes eigene Gesetz abzulauschen und von da aus die Einsicht zu gewinnen, ob und wie weit er es erfüllt. Zu diesem Zweck sind noch seine erzählenden Bücher «Der Richter und sein Henker» und «Der Verdacht» (beides Kriminalromane im Benziger-Verlag, Einsiedeln) sowie «Die Stadt» (Sammlung einzelner Skizzen und Erzählungen von pathetischem Charakter, im Arche-Verlag, Zürich) heranzuziehen.

Was die Erkenntnis des Dürrenmattschen Eigengesetzes so erschwert, ist die verwirrende Vielfalt seiner Begabungen und Neigungen — und dazu noch der Zweifel, ob er überhaupt eine Einheit derselben will oder ob er sich einfach gewähren läßt wie eine Naturmacht. Andererseits gibt es eben keine Kunst ohne ein bestimmtes Maß von Einheitswillen, und ebenso ist Dürrenmatt keineswegs eine reine Naturmacht, sondern es gibt bei ihm auch Formungskräfte äußerster Bewußtheit und Absichtlichkeit, die fast alles durchdringen, stellenweise sogar als Gefahr. Suchen wir nach einer förderlichen Formel, die uns in diesem Dilemma weiterhilft, so nennen wir Dürrenmatt einen Barockmenschen. Barock ist Kunst zugleich des wahllosen Naturreichtums wie auch der Bewußtheit oder gar Ueberbewußtheit. Dürrenmatt verdankt dieses barocke Wesen zum Teil seiner bernischen Heimat, die immer noch trotz aller Selbstlegendarisierung eine gewisse Urkraft mitzuteilen hat, wie sie dem Zürcher oder St.-Galler nicht so leicht aus dem Boden zuwächst. Barock ist Dürrenmatts Streben nach großzügigen, stark haltenden Architekturlinien und -gedanken, barock auch, wie die hemmungslos wuchernden dekorativen Einzeleinfälle diese Grundlinien fast und stellenweise sogar ganz ersticken. Barock ist seine Neigung zu den «letzten Dingen», zum Grausigen, zu wildem

Redeschwall davon, der von tiefem apokalyptischem Entsetzen sich hinüberschwingt bis zu selbstgefälliger Rhetorik. Barock ist seine Ueppigkeit, die immer zu viel und zu wenig ist, nie «richtig»; Barock ist gewaltig oder geschmacklos, trifft nie einfach ins Schwarze und behauptet sich darin.

Das Grundelement, in dem Dürrenmatts Dichtung lebt, ist das Grauen. Müssen wir in dieser Zeit nach einer Quelle dafür suchen, selbst bei einem Volke, das äußerlich behütet blieb? Man muß nur offene Poren haben, so dringt dieser Dunstkreis unserer Gegenwart von selber ein. Und er quillt nicht nur aus den Dingen und Geschehnissen, sondern wir haben ja die Geschehnisse und Dinge größtenteils selbst gemacht; und daß die Völker darin im Tiefsten nicht verschieden sind, sondern daß von allen unter denselben Umständen dieselben Reaktionen zu erwarten wären, das betont Dürrenmatt selbst. Das Grauen überschattet sein Schaffen fast immer. Es ist so sehr eine Art Lebensluft für dasselbe, daß die Pausen einer im Innersten qualvoll selbst erlittenen Höllenschau dann mit absichtsvollem Wühlen in einem bloß herbeigezwungenen Element derselben Art ausgefüllt werden. Es ist kaum glaublich, welche äußersten Gegensätze inbezug auf menschliche Echtheit und künstlerische Durchschlagskraft hier eng beisammenwohnen — besonders zum Beispiel in dem Bande «Die Stadt». Gestaltungen lähmender menschlicher Verfallenheit, die sich dem Stärksten dieser Art in der Weltliteratur an die Seite stellen können, wie «Der Tunnel» oder «Die Stadt», stehen andere gegenüber, die man nur als Kitsch bezeichnen kann, bestimmt, älteren Damen eine Gänsehaut den Rücken hinunterzujagen, wie etwa «Der Folterknecht» oder «Der Theaterdirektor». Einem Autor gegenüber, zu dem die Ungleichheit weniger gehörte, würden wir sagen, die unechte Art des Grauens sei *durchaus* verboten. Was in dieser Richtung noch befördernd wirkt, ist ein zeitweise offenbar unwiderstehlich gewesener Einfluß von Ernst Jünger. Besonders die gerüchtweisen Bezugnahmen auf unaussprechbar geheime Verbindungen, auf unmenschliche anonyme Mächte im Hintergrund, rätselhaft ungreifbare politische Instanzen von kalter Grausamkeit bedienen sich stellenweise fast wörtlich der Wendungen, wie sie Jünger in den dreißiger Jahren liebte. Grauen aber kann nur aus erster Hand erlebt werden.

Das Grauen gewinnt seine Macht durch eine Welt, in welcher die deutende Tiefendimension fehlt und die infolgedessen marionettenhaft wie ein böser Traum, flächig, undurchdringlich dasteht und handelt. Wenn die Wirklichkeit *nur wirklich* und nichts sonst ist, wie sie der Existentialismus sieht, so ist sie zweidimensional, bedeutungslos; dann können sich die Dinge nicht zu uns aus einer fruchtbaren Dunkelheit herbauen, sondern sie müssen uns grell und vermittlungslos anspringen. Insbesondere haben die *Menschen* hier keine oder eine unerfindlich tief versunkene Seele; und die Dichtungsgestalten entbehren infolgedessen der Psychologie. Dürrenmatts Welt erinnert zuweilen auf unvergleichlich großartigerer Ebene an die Bilder des Basler Malers Niklaus Stöcklin. Die Gestalten sind bei Dürrenmatt fast alles Typen; wo er Psychologie zur vernünftigen Verknüpfung der Handlung brauchte, wie in seinen Kriminalromanen, da leidet die Wahrscheinlichkeit des Fortgangs stark darunter. Dürrenmatt sucht im Grunde keine Wahrscheinlichkeit, und damit verfällt er, allerdings aus tiefen Gründen, in den Fehler vieler Kriminalschriftsteller, mit einer Art Hellseherei seiner Gestalten zu arbeiten, die über verständig schließenden Scharfsinn weit hinausgeht. Eine andere Folge ist hier das Ausfallen der Erotik. Mann und Weib werfen sich blindlings aufeinander, es gibt da keine seelischen Anlaufs- und Abklingenslinien. Und selbst wo Dürrenmatt eine gewisse Individualisierung der Liebe sucht, wie bei der

schönen Gestalt des Mädchens Kurrubi in «Ein Engel kommt nach Babylon», gelingt es nur in Ansätzen. Doch muß betont werden, daß Dürrenmatt nicht auf die primitive Weise wie manche andere heutige Autoren durch Unterdrückung der Seele in die große mythische Objektivität der Frühzeit einzudringen hofft, sondern man könnte eher sagen, daß seinen *bedeutenden* Gestalten schon zu Beginn die Seele durch das Grauen ausgefressen ist.

Daß Dürrenmatt nicht im herkömmlichen Sinn nach einem mythischen Stil strebt, zeigen die Elemente einer gewissen Auflockerung in seiner Dichtung, welche allerdings in anderer Hinsicht die Atmosphäre des Grauens auch noch verdichten. Die Hauptrichtung dieser Strebung zielt aufs Grotteske. Eine bestimmte glatte Legierung von Komik und Schrecken beherrscht er oft meisterlich, und sie ist wahrhaftig keine bloße Ausschmückung in seinem Kosmos. Aber die Komik ist dabei keineswegs nur mitgeschleift; sie ist eine souveräne Macht in Dürrenmatts Wesen. Einen Witz sich zu versagen, dazu ist er durchaus unfähig, breche derselbe auch an der unpassendsten Stelle los. Aber es gibt eben bei ihm keine unpassenden, oder will man lieber, überhaupt *nur* unpassende Stellen; und das ist das Wesen des Grottesken. Besonders bezieht sich das auch auf Menge und Güte der Witze: sie stürzen oft lawinengleich herein, einer reißt den andern mit, und manche darunter streifen bedenklich nah an den Kalauer. Aber alles in allem hat eben dieser Autor durch seine Art den Vorzug, daß er durch die unmöglichsten Umwege fast unfehlbar in sein Gesetz einschwingt. Bei solchen Kaskaden versuchter und meist gelungener Komik ist ja schon zu vermuten, daß es sich nicht um einen Autor handelt, der in Gesellschaft sein Taschenbuch zieht, um die in der letzten Woche notierten Witze anknüpfungslos vorzutragen. Nein, sie steigen aus einem Grundwasser der Seele, welches das Weltgebäude unterspült, aber damit zugleich des Dichters Mühlen treibt: der Ironie. Es ist eine echt romantische Ironie, die alles durch alles und in alles durchscheinend macht. Alles ironisiert sich gegenseitig. Bleibt etwas übrig, oder ist es eine nihilistische Ironie? Der skeptische Philosoph Karneades hat gesagt, die Dialektik sei ein Polyp, der (erst alles aussaugt und dann) seine eigenen Arme auffrißt — und die «Dialektik» der frühgriechischen Philosophen mit ihrer Art, alle gemischten und gespannten Tatbestände der Welt und des Geistes durch eine Reihe von radikalen Alternativen hindurchzutreiben, bis das abgenötigte Nein jener Tatbestände davor in *ein* großes Nein zu *allem* zusammenfließt — sie ist ja (wo kein *noch* größerer Glaube dahintersteht) nichts anderes als eine nihilistische Ironie. Sicher ist, daß auch Dürrenmatts Ironie alle vorläufigen Positionen durch einander aufhebt. Das gilt besonders für «Mississippi». Die ungeheuerliche Kraßheit der Charaktere und der Vorgänge darin ist nur dann nicht absurd, wenn alle sich gegenseitig ironisieren und widerlegen (mit *einem* gleich zu machenden Vorbehalt); und so wurde in der Tat unter des Dichters Leitung das Stück in Bern gespielt. Diese Ironie ist es auch, was die rollende, sich überschlagende Rhetorik und den allzu wortreichen, großsprecherischen, ja oft billigen Zynismus in dem Stück dann tragbar macht — ja, stellenweise ihm schreckliche Hintergründigkeit verleiht. Als Beispiel echter und falscher Rhetorik bei Dürrenmatt können auch die lavagleichen Eruptionen des Dr. Emmenberger und die virtuosen Deklamationen des papierenen Juden im «Verdacht» dienen.

Was nun jenen Vorbehalt anbelangt: Dürrenmatt wünscht Gott und das Göttliche unversehrt von seiner dialektischen Ironie übrig zu behalten. An seiner subjektiven Hinwendung zu diesem Bezirke, zur Religion ist kein Zweifel möglich. Gelingt es ihm, denselben übrig zu behalten? Reden wir zunächst nicht von Gott, sondern vom Göttlichen, von der echten, anlangen-

den Religion. Es ist klar, daß, wenn vorher ein solches Gemetzel unter den menschlichen Werten angerichtet worden ist, für die Religion nur noch das Paradox, die senkrecht und ohne erkennbaren Grund einfallende Gnade übrigbleibt. Da aber der Mensch nicht sein und vor allem nicht denken und dichten kann, ohne Gründe zu suchen, andererseits hier aber eben nur der Widersinn des Paradox aufrecht bleibt, so ist die Bahn geebnet zu derjenigen Seite des Evangeliums, wo es die Huren und Zöllner preist und als die prädestinierten Empfänger des Heils auf den Leuchter stellt. Es würde zu weit führen, hier zu untersuchen, wie weit in dieser Aufstellung schon im Munde Jesu eine Uebersteigerung liegt, welche zu manchem Unheil in der Geschichte des Christentums geführt hat. Das antibürgerliche Mißverständnis des Christentums ist ebenso verhängnisvoll wie das bürgerliche. Auf jeden Fall ist der berechtigte Kern in dem ersteren die Idee, welche im Gleichnis von den Pfunden am positivsten herauskommt: daß es besser ist, zu sündigen, als gar nichts zu tun und gar nicht zu leben, wenn nur auch darüber hinausgestrebt wird zur Reinheit; daß es besser ist, schwach zu sein und aufgebrochen, als stark und verschlossen, wenn nur auch darüber hinausgestrebt wird zur Stärke. Aber an diesem Wenn liegt es eben; und ergeht sich nun die kaum erträgliche Gestalt des Grafen im «Mississippi» in endlosen religiösen Tiraden auf Grund seiner Ver lumpung, so ist von dem «Wenn» nichts erkenntlich. Und wenn Mississippi ihn darin *wieder* ironisiert, so behält der Graf doch das letzte Wort, um sich mit einigen Redensarten von Menschenliebe gerade in seiner hoffnungslosen Verkommenheit als Gefäß der Gnade vorzustellen. Es ist etwas sehr Protestantisches darin, nämlich die Idee, daß Gott *alles* tue. Aber man vergißt dabei, daß der Mensch alles tun muß, damit Gott alles tun könne.

Jedenfalls ließ Dürrenmatt in Bern seinen Grafen ernsthaft und nicht ironisch spielen. Und auf die dem zugrunde liegende Idee deutet auch in gemäßigter Form die Bettlerromantik im «Engel», welche den springenden, aber auch den wunden Punkt des Stückes bildet. Die Gnade in Gestalt des schönen Mädchens Kurrubi, einer christlichen Pandora, soll dem ärmsten Menschen zufallen, wobei stillschweigend angenommen wird, daß dieser *als solcher* eine Art Recht darauf hat. Akki, der sie schließlich, wenngleich nur als Tochter, bekommt, ist nicht der ärmste Mensch; denn er verdient klotzig mit seinem Bettel, und niemand zwingt ihn, den Ertrag desselben wieder fortzuwerfen; auch bleibt ihm der Rückzug in den Staatsdienst offen. Außerdem ist er ein genialischer Bohemien, der auf seine Weise vollkommen glücklich ist. Der König, welcher die Liebe Kurrubis gewinnt, soll vermutlich als der ärmste Mensch gelten in seiner toten Herrlichkeit und Macht; aber er bekommt das Mädchen nicht. Das Mechanische am Recht des Ärmsten hat zur Folge, daß auch die erotische Phantasie des Dichters versagt: Die Liebe Kurrubis wird nicht als individuelle verständlich und zwingend, sie gilt nur der «Hilflosigkeit» — hinter der aber keine tiefere Menschlichkeit bloßgelegt wird.

Also hat der «Himmel» sich offenbar geirrt. Man sage uns aber nichts gegen den *Engel*. Er ist eine geistreiche, schöne und tiefsinnige Figur, der nichts Lästerliches anhaftet. Thomas Mann hatte in seinem Josephsroman einen ironischen Engel hingestellt, der die im Christentum alte Idee lebendig machte, daß die Menschen eigentlich mehr seien als die Engel; und wir lieben diesen Engel mehr als alle andern (meist unglücklichen) Befassungen Manns mit religiösen Dingen. Hier bei Dürrenmatt ist der Engel zugleich wärmer und erhabener. Er sieht auf eine torenhaft weise Art die Verkommenheit der Welt und überläßt sie sich selbst, nachdem er noch selber

an ihrer Verwirrung mitgearbeitet hat. Aber hat sich dann Gott selbst getäuscht? Ist Gott selber ironisch in bezug auf die Welt — in bezug auf die religiöse Erwähltheit des Lumpenproletariats — ja, in bezug auf sich selbst? So ist das wohl nicht gemeint. Aber wenn man Gott zu viel an Sinn-Ausstrahlungen unter ihm wegriß, so kann man nichts mehr von ihm sagen und philosophisch oder dichterisch durch ihn sagen lassen. Ein Gott, der nur überweltlich, übersinnhaft ist, hat in einer Dichtung keinen Platz mehr. An den oberen Rand gedrängt, verpaßt hier Gott regelmäßig den Augenblick, wo ihm noch ein vernünftiges Wort möglich wäre, und dann bleibt nur noch, ein unvernünftiges schnell in das Toben hineinzuschreien; dann wird er etwa in leerer Erbaulichkeit an eine großartige Höllenvision angeklebt wie im «Tunnel». Der Kierkegaard-Ton ergibt nichts künstlerisch Gestaltbares.

Der Kern von Dürrenmatts Dichtung sind nicht Ideen und Verknüpfungen, sondern Schauungen, Stimmungen, Bilder. Vergessen wir auch nicht die teilweise sehr schönen hymnischen Partien im Munde des Engels, die, ein wenig an Claudel anklingend, im letzten Werke Dürrenmatts eine vorwiegend neue Saite seiner Leier zum Tönen bringen. Ueberhaupt ist in dem «Engel» etwas Neues da: ein wirkliches Leichtwerden des Schweren; und wenn das geschieht, ist es immer etwas besonders Gutes und Schönes. Der «Engel» ist, wenngleich er im Aufbau erhebliche Mängel besitzt, die sich nach hinten zu, wie allgemein bemerkt wurde, noch steigern — doch ein bezauberndes, beflügeltes, tief aufgeheitertes Werk, welches wohl kein anderer Lebender gerade so vermöchte.

Kann man Dürrenmatt einen Rat geben, wie er weiterkommen könnte? Kaum. Vor allem darum nicht, weil alle (an sich höchst sinnvolle) Mahnung zu Selbstzucht, Beschränkung, Straffung eben, befolgt, die absichtslose breit-spurige Quellkraft gefährden würde, aus der dieser Dichter eigentlich lebt und schafft. Andererseits ist diese auch dauernd in Gefahr, die Form völlig zu sprengen und zu überschwemmen, und das wäre gleichfalls ein Ende seiner Kunst. Das Verhältnis von Form und Fülle ist hier irrational, wie in allem Barock. Man kann höchstens sagen: Nicht das Muschel- und Knorpelwerk schwächen, sondern die Strukturen stärken! Aber im ganzen wird man Dürrenmatt seinem Dämon überlassen müssen — ohne, wenn der ihn einmal wieder untergetaucht durch einen trüben Mississippi hinreißt, gleich um ihn zu sorgen wie um ein kränkliches Kleinkind.

Wir redeten von einer «höchst sinnvollen Mahnung». Im allgemeinen würden wir heute fast blindlings und allen Gestaltenden sagen: Was nottut, ist Selbstzucht, Mäßigung, Bescheidung, Dämpfung, Sparsamkeit in großen Worten und Gebärden, Schilderung normaler mittlerer Menschen. Das ist schwerer und beweiskräftiger als das ewige Geschrei und Gezeter; und darum würde dann herauskommen, wie wenig die heutigen Künstler durchschnittlich technisch noch können; diese Einsicht aber wäre der erste Schritt zur Ausschaltung der Stümper und zur ernsteren Selbstbeanspruchung der Könner. Das sei nicht «wahrhaftig» dem Geist der Zeit gegenüber? Das positiv Menschliche ist immer wahrhaftig, und außerdem ist uns gekonnte «Unwahrhaftigkeit», welche die letzten Abgründe bedeckt läßt, lieber als garantiert echte menschliche und künstlerische Impotenz.

Aber zu Dürrenmatt sagen wir das nicht. Er ist einer der ganz wenigen, welche brüllen, Augen rollen, Fäuste ballen und Zähne fletschen dürfen — nicht zuletzt darum, weil er gezeigt hat, daß er auch scherzen, spielen, schweben und säuseln kann. Doch sehe er in dieser Erlaubnis eine doppelte und dreifache Verpflichtung.