

# Dürrenmatts Dramaturgie der Verkehrung

Autor(en): **Bloch, Peter André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 29: **Ordo inversus**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006549>

## **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.

Peter André Bloch

## Dürrenmatts Dramaturgie der Verkehrung

Ich male und schreibe gerade deshalb, weil beides heute grundsätzlich nicht mehr möglich ist. Die Zeit der geschlossenen Weltbilder ist vorbei. Ich wäre in dieser Beziehung vielleicht am besten Lessing vergleichbar, der nicht Wahrheiten darstellt, sondern die Suche nach der Wahrheit<sup>1</sup>.

So Dürrenmatt im Jahre 1980 über seine Arbeit als Schriftsteller und Maler, als er an der *Panne* arbeitete und vergeblich nach einer Aufführungsmöglichkeit auf einer deutsch-sprachigen Bühne suchte. Er sei ununterbrochen auf der Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen, in denen sich die Spannung zwischen subjektiver Vision und objektiv-verständlicher Formulierung überwinden lasse. Man sei so schnell auf etwas festgelegt: "Alles, was man sagt und schreibt, ist mehrdeutig [...] Jedes Bild, jedes Werk, steht schon von seiner Entstehung an grundsätzlich im Spiegel seiner Mehrdeutigkeit, ist also von vornherein nicht mehr eindeutig festlegbar. Vielleicht sind es gerade diese Schwierigkeiten, die Unmöglichkeit der eindeutigen Darstellbarkeit, was mich beim Arbeiten am meisten fasziniert, der Wettlauf mit dem Scheitern, Versagen"<sup>2</sup>.

Diese Äusserungen über eine Poetik der Mehrdeutigkeit, des Selbstzweifels an der Möglichkeit eines objektiv abschliessbaren Werks haben mich bewogen, über das Thema der Verkehrung in seinem Schaffen nachzudenken. Die Frage wäre, wie es Dürrenmatt gelingt, trotz seiner Einsicht in die Unmöglichkeit eines definitiven Abschlusses, immer wieder neue Werke zu konzipieren, die von vornherein auf die Idee der Endgültigkeit verzichten. Welches sind die Ausdrucksmit-

1 Peter André Bloch, "Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt zum Thema 'Bild und Gedanke' in Neuenburg, 18. Februar 1980; in: *Bild und Gedanke, Festschrift für Gerhart Baumann*, Hrsg. von Günter Schnitzler, München, Fink Verlag, 1980, S. 10.

2 Ebda.

tel, die diesem Verzicht Rechnung tragen und den Gedanken des permanenten Scheiterns aushalten, ja daraus geradezu eine Kunstform machen? Dies meine Ausgangsposition beim Durchdenken einiger seiner frühen Werke, unter dem Aspekt der Verkehrung, Umdrehung, purzelbaumhaften Verdrehung. Und ich habe, im Sinne einer grotesken Behauptung, am Anfang die Vermutung anzudeuten, die sich nicht belegen, wohl aber untersuchen lässt, dass Dürrenmatt als Erzähler und als Dramatiker im Grunde – *mutatis mutandis* – immer dasselbe Werk geschaffen, mit immer denselben Grundfragen, vergleichbaren Ansätzen und Schlussfolgerungen, die indessen aufgrund einer unendlichen Vielfalt an unterschiedlichen Stoffen, Themen und Veranschaulichungsmöglichkeiten, diese meine Vermutung widerlegen. Ich werde diesen Versuch einer weiterentwickelnden Vertiefung einer einmal aufgeworfenen Frage anhand der Erzähl- und später der Dramenstrukturen einiger bekannter Frühwerke nachzuweisen suchen, mit der Bitte an Sie, mir einige Wiederholungen nachsehen zu wollen, die sich aber in ebenso vielen abwechselnden Veränderungen wieder aufheben. Es sei im vornhinein auch verraten, dass diese Grundverwandtschaft der Werke auf Dürrenmatts Fähigkeit des dialektischen Denkens beruht, das seine dichterische Phantasie prägte und zu gewissen stereotyp sich wiederholenden Mechanismen seiner Argumentationsweise führte, in einer unglaublichen Treue zur Methode und dem damit zusammenhängenden Zwang zur immer weiteren Vertiefung eines einmal gefundenen Ansatzes.

Von den ersten Werken an finden wir bei Dürrenmatt antithetische Verkehrungen. Sein erstes Werk, eine Komödie, endete mit einer Weltexplosion; er entwarf sie 1943 unter dem Arbeitstitel *Knopf* und veröffentlichte sie später unter dem Titel *Untergang und neues Leben*, der in sich programmatisch den Gegensatz von Leben und Tod umspannt. Unablässig findet man ihn am Versuch, unvereinbare Gegensätze zusammenzubringen, auf der Suche nach Symmetrien und Verkehrungen, nach Begriffen und ihren Gegensätzen und nach deren bildhaften Veranschaulichungen, die dann spielerisch *ad absurdum* geführt werden: z.B. den Menschen, der sich an die Stelle Gottes setzt, im Drama *Es steht geschrieben* (1947 uraufgeführt); sehen und blind sein im Drama *Der Blinde*. Aufbauen bis zum Zusammenstürzen in der vernichteten Komödie *Der Turmbau zu Babel*; das Recht des Men-

schen auf Macht über andere oder das Recht des Staates über den Menschen einerseits oder das Recht des Einzelnen auf Glück und Selbstbestimmung andererseits, dargestellt an den Figurenkonstellationen der "ungeschichtlichen historischen Komödie" *Romulus der Grosse*, im Gegensatzpaar Romulus – Julia, in der Entscheidung der Rea für einen Gatten, später aber ebenfalls im Spiegelpaar von Romulus und Germanicus, in der Bedrohung auch durch ihren künftigen Gegenspieler Theoderich. Wer will und kann noch Macht über andere ausüben, glaubt noch an die Richtigkeit einer – seiner – Botschaft, und mit welcher Legitimation?

Spiel mit einer brüchig gewordenen Idyllik:  
Das Faszinosum des perfekten Verbrechens

In den frühen Kriminalgeschichten – *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht*<sup>3</sup>, *das Versprechen*<sup>4</sup> – verlagert sich Dürrenmatts spielerische Denkkraft auf die Schaffung der antithetischen Gegensatzpaare von Recht und Gerechtigkeit, Schuld und Sühne, von perfektem Verbrechen und polizeilicher Kriminalistik. In *Der Richter und sein Henker* wird vor dem Hintergrund einer idyllischen Landschaft und einer liebenswürdig funktionierenden Gesellschaft ein darin frei schaltendes Verbrechermilieu geschildert, welches – wie ein geschützter Kleinstaat im Staat – unter dem Deckmantel internationaler Wirtschaftsförderung ein Verbrechen nach dem andern begeht, denen die Justiz durch Vorurteile und Polit-Mechanismen nicht beikommen kann. Einflussreiche Nationalpolitiker und hohe Militärs, Künstler und Wirtschaftsmagnaten machen unter dem Deckmantel eines höheren, alles erlaubenden Staatsinteresses mit. Ihr Interesse gilt nicht der Frage nach dem

3 *Der Richter und sein Henker/ Der Verdacht*. Die zwei Kriminalromane um Kommissär Bärlach, in: *Friedrich Dürrenmatt, Werkausgabe in dreissig Bänden*, Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Autor, Bd. 19, Zürich, Diogenes, 1978.

4 *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, in: *Friedrich Dürrenmatt, Werkausgabe in dreissig Bänden*, Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Autor, Bd. 22, Zürich, Diogenes, 1978.

Guten oder dem Bösen, sondern einzig und allein dem Kapitalgewinn. Tschanz, der Mörder aus Ehrgeiz, weil er sich in die Welt des Erfolgs integrieren möchte, wird – als kleiner Fisch – ausgeschaltet; Bärlach, in dessen Personalperspektive sich alles, wie in einem operativen Zentrum, vereinigt, kann die ganze Angelegenheit in eigener Sachkompetenz souverän regeln, indem er den ursprünglichen Mord an Schmied gewissermassen aus sich selbst heraus, in Kenntnis seiner Voraussetzungen und der dazu gehörenden Konstellationen löst, ohne öffentliche Bekanntgabe der wahren Sachverhalte; der offizielle Polizeiapparat indes wurstelt, nur teilinformiert, weiter, im Dienste einer ahnungslosen, scheinbar friedlichen, breiten Öffentlichkeit, in einem Lande der idyllisch-persönlichen Selbstinteressen, die sich selbst im problematischen, wenn auch ungebrochenen Berufsethos des Kriminalisten spiegeln.

Das so komplexe Gegensatzpaar von "Richter" und "Henker" und die These vom perfekten Mord führen den Kommissär Bärlach bekanntlich dahin, den nicht überführbaren Edelverbrecher in überraschender Verkehrung für ein Verbrechen zu richten, das er eigentlich nicht begangen hat. So dass sich nicht nur am Anfang ein Polizist als Mörder seines Kollegen erweist, sondern in Parallele dazu auch am Ende, indem Bärlach Tschanz zum Hinrichtungsmord an seinem Gegenspieler Gastmann treibt, durch seine Entlarvung aber auch in den Selbstmord. Bärlach ist nicht nur gerecht; im Namen der Gerechtigkeit begeht er auch Unrecht, wird zur rächenden, komplex-paradoxen Richter-Henkerfigur. Der Polizist als Mörder, ist die erste Position, die wir z.B. aus Kleists *Zerbrochenem Krug* kennen. Dass Tschanz den Täter suchen muss und, um sich zu entlasten, Gastmann seine eigene Tat anzulasten versucht und ihn daher tötet, die zweite (bei Kleist bleibt es bei der Drohung); dass dies Bärlach nicht nur weiss, sondern aus eigener Absicht sogar inszeniert, öffnet eine weitere Handlungsdimension, allerdings, für den Leser wie für Tschanz, als scheinbar kriminalistischer Überraschungseffekt, erst am Schluss: Bärlach ist der eigentliche Täter, hat er doch für sich längst den wahren ersten Mörder entlarvt und, mit ihm spielend, zum Vollzug des zweiten Mords gebracht, aus eigenem Interesse, um eine höhere Gerechtigkeit, die seinige, durchzusetzen. Auf dieser Ebene – durch den Selbstmord des Mörders Tschanz – vollzieht sich für den Kriminalleser, im Sinne

des jüdischen Rachegesetzes, eine Art Natur-Gerechtigkeit, vergleichbar z.B. mit Agatha Christis *Orientexpress*, indem nur wenige Eingeweihte den wirklichen – geradezu mythischen – Tathergang kennen, die Öffentlichkeit indes davon nichts erfahren wird, damit die nach menschlichem Ermessen im Recht befindlichen, aber Selbstjustiz ausübenden Täter vor den Gesetzen eines Rechtsstaates geschützt bleiben. Recht setzt sich durch, wenn auch ohne die Mittel offizieller Rechtsprechung, wie dies in vielen traditionellen Detektivromanen gang und gäbe ist.

Bei Dürrenmatt öffnet sich nun, mit dem Besuch des Schriftstellers durch Bärlach und Tschanz, eine weitere Dimension, die in einer Art Selbstreflexion über den Sinn des Schreibens mündet. Vorerst geht es um eine Art Selbstparodie des Schriftstellerberufs: “Sie trauen mir den Mord nicht zu?”<sup>5</sup> ist die erste enttäuschte Frage des Schriftstellers, und darauf die sarkastisch-komödiantische Bemerkung: “Da haben wir es wieder, die Schriftsteller werden in der Schweiz aufs traurigste unterschätzt”<sup>6</sup>. Sodann, im Sinne einer Umkehrung, von Dürrenmatt indirekt erzählt: “Er sei eben auch eine Art Polizist, sagte er, aber ohne Macht, ohne Staat, ohne Gesetz und ohne Gefängnis hinter sich. Es sei auch *sein* Beruf, den Menschen auf die Finger zu sehen”<sup>7</sup>. Nach einem dreiviertelstündigen Gespräch über Kochkünste, dessen Sinn erst am Schluss, in der grotesken Essszene Bärlachs mit dem überführten Täter, klar wird – gibt er zu, dass er Gastmann kenne, indem er sich “ein Bild von ihm”<sup>8</sup> mache (Hinweis auf die Thematik von Max Frisch, aber in parodistischer Verkehrung), um dann die grundsätzlich zufällige Ambivalenz seines Tuns darzustellen: Mit Blick auf Bärlach, den er damit antizipierend entlarvt, beifügend: “Man könnte sein Gegenteil im Bösen konstruieren, wie man eine geometrische Figur als Spiegelbild einer andern konstruiert, und ich bin sicher, dass es auch einen solchen Menschen gibt – irgendwo – vielleicht werden Sie auch diesem begegnen. Begegnet man einem, begegnet man dem andern”<sup>9</sup>. Bei Gastmann sei “das Böse nicht der Ausdruck einer Philosophie oder

5 S. 77.

6 Ebda.

7 S. 81.

8 S. 82.

9 S. 82/3.

eines Triebes, sondern seiner Freiheit: Der Freiheit des Nichts”<sup>10</sup>. Der Schriftsteller vermag durch sein analytisches Denken die wirkenden Kräfte der Kriminalhandlung freizulegen und in Selbstparodie – durch die Selbstüberschätzung von Tschanz, der die Aussage auf sich bezieht – darüber hinaus noch den erneuten Mord zu motivieren!

D.h. hinter der vordergründigen Kriminalhandlung und deren eigener Parodierung: durch das erneute Brauchen des Mörders inbezug auf eine weitere Kriminalhandlung, so dass sich also zwei Kriminalhandlungen grundsätzlich ineinander verschieben, öffnet sich der Blick auf Grundsätzlicheres: auf die Motivation des Tuns, im Dienste einer Überzeugung, einer den Menschen zutiefst motivierenden Geisteshaltung, das Thema der Gerechtigkeit damit vom Absoluten ins Relativ-Perspektivistische zurücknehmend, die Beurteilungskriterien somit umkehrend. Nicht das Absolute zählt für den jeweiligen Täter, sondern das Subjektiv-Persönliche. Und interessant wird dies gerade dadurch, dass es seinen Taten einen gedanklich-philosophischen Überbau verleiht, im Sinne einer rechtfertigenden Selbstinterpretation, die ihn hinwiederum zum Opfer seiner eigenen Überzeugungen macht. So dass er – in erneuter Verkehrung – wiederum sowohl Täter als auch Opfer wäre.

Auch im *Verdacht* braucht Dürrenmatt die Vorstellung von der harmlos-idyllischen Friedensinsel Schweiz als Vordergrund für die Darstellung einer abgrundtief-sadistischen Kriminalgeschichte. Im Nobelquartier des Zürichbergs schildert er die Spitalklinik Sonnenstein, wo ein Naziverbrecher ohne Narkose Operationen an reichen Kranken vornimmt, die er mit Hoffnung auf Lebensverlängerung oder Genesung hinhält, sie grauenhaft quälend und schliesslich auch beerbend. Kommissär Bärlach lässt sich als schwerkranker Krebspatient in die Klinik einweisen, um selbst die Erfahrungen eines zum Tode verurteilten Patienten zu machen, den ganzen Mechanismus der Todesmaschinerie ohne Fluchtmöglichkeiten zu durchschauen, mit der Doppelperspektive: entweder des eigenen Todes oder aber der Verhaftung oder Hinrichtung des Sadisten. Die ursprüngliche Setzung “Sie spüren Krankheiten auf und ich Kriegsverbrecher”<sup>11</sup> verändert sich

10 S. 83.

11 S. 202.

bald in ein sadistisches Katz-und Mausspiel des Arztes mit dem Kranken, dessen Vermutungen sich alle bestätigen, ja vertiefen: Emmenberger, der als Student einen Freund auf einer Bergwanderung durch eine narkoselose Notoperation vor dem Ersticken gerettet hatte, macht aus seiner Lust zu quälen seinen Beruf, ermordet den Nazischergen Nehle, um an dessen Stelle die Lagerinsassen ohne Betäubungsmittel zu operieren, mit dem Versprechen, sie nach gelungener Operation in ein weniger hoffnungsloses Konzentrationslager zu entlassen, so dass sich diese alle freiwillig melden, genauso wie heute die schwerreichen Patienten, die ihren Tod zu überwinden hoffen mit Emmenbergers absurder Kunst. Je mehr Bärlach den Verbrecher durchschaut und dieser die Enttarnungsversuche seines Verfolgers, umso aussichtsloser wird dessen Lage, ohne jede Chance seinem Peiniger ausgeliefert: todkrank, eingegittert, von einem arzt-abhängigen Personal betreut: einem taubstummen Arbeiter, einer bigotten Krankenschwester und einer morphiumsüchtigen Ärztin, seiner Geliebten, Edith Marlock, einer ehemaligen enttäuschten Kommunistin, Häftling 4466 des Vernichtungslagers aus Stutthof bei Danzig.

Betrafen die Gegensatzpaare in der ersten Kriminalgeschichte vor allem das Thema von Recht und Gerechtigkeit, von Lüge und Wahrheit, von Schuld und Sühne, von Bekennen und Bestrafen, so vertieft Dürrenmatt die Auseinandersetzung ins noch Grundsätzlichere. Formal wählt er wiederum das Grundmuster der Gegenüberstellung zweier sich ausschliessender Positionen; und wiederum geht es um das Enttarnen eines perfekten Verbrechens. Diesmal aber wird das Motiv der persönlichen Abrechnung als Handlungsmotiv in den Hintergrund verlegt, während im Vordergrund die denunzierenden Schilderungen grässlich sadistischer Veranlagungen und menschenverachtender Verbrechen in den Konzentrationslagern stehen, die sich nun in der Zürcher Klinik wiederholen, wo das Paradies der Reichen sich als eine Hölle von Torturen erweist. Es geht um die Frage nach der Begründung des Bösen in der Welt, die mit einer Vielfalt von literarischen und bildnerischen Anspielungen (z.B. Dantes *Inferno* "Lasst jede Hoffnung fahren, die ihr mich durchschreitet!"<sup>12</sup>, Dürers *Ritter, Tod und Teufel*) hinterfragt wird und in der Selbstdarstellung des



Verbrechers gipfelt, der in Hitler-Phrasen sein stolzes Credo verkündet, es in Gegensatz bringend zur Ausgehöhltheit der christlichen Glaubensbotschaft oder des humanistischen Gedankenguts der heutigen Zeit:

Man weiss ja auch nicht recht, woran man denn eigentlich glaubt, es ist nicht etwa nichts, weiss Gott nicht, man glaubt doch – wenn auch recht dämmerhaft, als wäre ein ungewisser Nebel in einem – an so etwas wie Menschlichkeit, Christentum, Toleranz, Gerechtigkeit, Sozialismus und Nächstenliebe, Dinge, die etwas hohl klingen, was man ja auch zugibt, doch denkt man sich immer noch: Es kommt ja auch nicht auf die Worte an, am wichtigsten ist es doch, dass man anständig und nach bestem Gewissen lebt. Alles, was man unternimmt, die Taten und die Untaten, geschieht auf gut Glück hin, das Böse und das Gute fällt einem wie bei einer Lotterie als Zufallslos in den Schoss; aus Zufall wird man recht und aus Zufall schlecht<sup>13</sup>.

Emmenberger indessen hat klare Glaubensgrundsätze: “Wie die Christen an drei Dinge glauben, die nur ein Ding sind, an die Dreieinigkeit, so glaube ich an zwei Dinge, die doch ein und dasselbe sind, dass etwas ist und dass ich bin. Ich glaube an die Materie, die *gleichzeitig* Kraft und Masse ist, ein unvorstellbares All und eine Kugel, die man umschreiten kann.” Er glaube, dass er selbst “ein Teil dieser Materie, Atom, Kraft, Masse, Molekül” sei, aber er sei “als Teil nur ein Augenblick, nur Zufall, wie das Leben dieser ungeheuren Welt nur eine ihrer unermesslichen Möglichkeiten” sei. Es gebe keinen Sinn, keine Gerechtigkeit, nur die Freiheit, sich für Augenblicke ausserhalb dieser Weltordnung zu stellen, wenn man es wage, “ich selbst zu sein und nichts ausserdem”<sup>14</sup>: “ich wagte es, ich selbst zu sein und nichts ausserdem, ich gab mich dem hin, was mich frei machte, dem Mord und der Folter”. [...] “in den Schreien und in der Qual, die mir aus den geöffneten Mündern und aus den gläsernen Augen entgegenschlägt, über die ich mich bücke, in diesem zitternden, ohnmächtigen, weissen Fleisch unter meinem Messer spiegelt sich *mein* Triumph und *meine* Freiheit und nichts ausserdem”<sup>15</sup>. Der Verbrecher befindet sich im Zustand absoluter Ekstase, totaler Bewusstheit und

13 S. 248.

14 S. 252.

15 Ebda.

Macht, Bärlach hingegen in traumatischer Angst, im Bewusstsein totaler Ausgeliefertheit und Leere, dem nur ein völliges Schweigen entsprechen kann. In letzter Steigerung verlangt Emmenberger von seinem Opfer eine Gegendarstellung zu seiner Position höchsten Ich-Gewinns im absolut Bösen, den er als Punkt des Archimedes bezeichnet: als den einzigen Sinn im Unsinn dieser Welt, den er ihm sogar vorformuliert als das absichtsfreie Gute, "Gerechtigkeit, Menschlichkeit, ohne Nebengedanken an Ruhm und Triumph über andere"<sup>16</sup>. Er verspricht ihm die Freiheit, falls er dazu stehen und dies auch als herausforderndes Credo an ihn zu formulieren imstande sei. Im Grunde werden die Inhalte der christlichen Botschaft von der Nächstenliebe, im Sinne der Bergpredigt angesprochen, die aber Bärlach zu formulieren nicht imstande ist, weil es seinen Wunsch, wie Gott zu sein, verriete, wozu er nicht bereit ist, weil es auch gerade bei ihm gerade um die eigene menschlich-lustvolle Selbstbestätigung geht, nicht nur um die fundamentalistisch-kühle Unterwerfung unter ein Absolutum. Zwei spiegelbildliche Weltbilder, im Munde des Teufels, vergleichbar der Versuchung Jesu vor dem Einritt in Jerusalem. So wird es zur Hinschlachtung Bärlachs kommen, als letzte Steigerung zur Folterung durch das unablässige Fortschreiten der Zeit: "So lag Bärlach da und wartete auf den Tod. Die Zeit verging, die Zeiger schoben sich herum, deckten sich, strebten auseinander und kamen wieder zusammen, trennten sich von neuem"<sup>17</sup>. Mit Bärlach wartet der Leser illusionslos auf den Vollzug, verfolgt mit angehaltenem Atem die letzten Versuche des Opfers, sich kriechend davonzustehlen, am Schluss vor dem Operationstisch erschöpft wartend: "Um ihn das Zimmer, die Schränke, die Messer, das Bett, der Stuhl, die Uhr, immer wieder die Uhr, eine verbrannte Sonne in einem bläulich verwesenden Weltgebäude, ein tickender Götze, ein tickendes Antlitz ohne Mund, ohne Augen, ohne Nase, mit zwei Falten, die sich gegeneinanderzogen, die nun zusammenwuchsen"<sup>18</sup>.

Auch hier erweist sich das Böse – konsequent an das Gespräch mit dem Schriftsteller anschliessend – als Ausdruck absoluter Freiheit,

16 S. 254

17 S. 256.

18 S. 257/8.

das in Bärlachs Menschlichkeit wohl eine Gegenkraft findet, im Grunde aber weder an der Herausforderung der Wette noch an den eigenen Grenzen scheitert, sondern am eigenen falschen Kalkül, am Zufall des einzig entkommenen Opfers, des Juden Gulliver, der ihn auf dem Operationstisch photographiert, in ein anderes Konzentrationslager überstellt und dort, als tot geglaubt, entkam; dieser vollzieht, als von allen für tot gehalten, die allein ihm zustehende Rache, „gerecht nach dem Gesetze Mosis, gerecht nach meinem Gotte“<sup>19</sup>.

Die Gegensatzpaare halten sich so sehr die Waage, dass am Ende die Macht der Zeitlichkeit über diejenige des Überzeitlichen zu siegen scheint, so dass im Grunde genommen eine Nebenhandlung dominant zu werden hat, welche die scheinbare Haupthandlung zu Ende führt, wie im vorigen Roman, nur mit umgekehrten Vorzeichen. Hatte Bärlach das Ende durch eigene Intelligenz bewerkstelligt, so bleibt er angesichts dieser gesteigerten Form von Satanismus hoffnungslos unterlegen. Es ist der Jude Gulliver und der von Emmenberger als Mordinstrument dressierte Zwerg, zwei Aussenseiter der Gesellschaft, die – gewissermassen als künstliche *Dei ex machina* – die unerwartete Rettung und die ihnen gemässe Rache vollziehen, wie es Gulliver Bärlach gegenüber formuliert: „Was zwischen uns vorging, zwischen dem Juden und seinem Peiniger, und wie sich die Rollen nach dem Gesetz der Gerechtigkeit vertauschen mussten, wie ich der Peiniger und er das Opfer wurde, das wisse ausser uns zweien Gott allein, der dies alles zuliess“<sup>20</sup>. Was als Surrealismus erscheint, ist nichts anderes als die ins Symbolhaft-Mythische gesteigerte Polarität von satanischem Peiniger und des Vergessens unfähigem Opfer, welche wie ein Echo aus dem Vernichtungslager Stutthof nun die absurde Handlung im Zürcher Sonnenhof so beendet, dass „die Polizei unfehlbar auf Selbstmord schliessen wird“<sup>21</sup>.

Auch in diesem Roman spielt das Medium der Presse und der Literatur eine entscheidende Rolle, verteilt auf mehrere Figuren: Mit Bärlachs Lektüre der amerikanischen Zeitschrift *Life* im Spital Salem und der Entdeckung des Photos des Lagerarztes von Stutthof beginnt

19 S. 263.

20 Ebda.

21 Ebda.

der Verdacht seines möglichen Weiterlebens in Zürich, durch die vermutete Ähnlichkeit mit dem dortigen Chefarzt: D.h. ein Stück frühere Wirklichkeit verspiegelt sich in die Jetzt-Realität, gibt Anstoss zu deren Überprüfung. Andererseits gibt es die wissenschaftlichen Publikationen des Lagerarztes: die *Schweizerische medizinische Wochenschrift* sowie verschiedene Nummern der *Lancet*, "der berühmten englischen Zeitschrift für Medizin"<sup>22</sup>, anhand derer Bärlach stilistische Untersuchungen anstellt, indem er eindeutige Veränderungen von Inhalt und Ausdruck bemerkt, was ihn in seinem Verdacht des kriminellen Personenaustauschs bestätigt: Emmenberger schlüpfte in die Haut eines Naziverbrechers, so dass aus zweien einer wurde, was diesem dann erlaubte, in den Vernichtungslagern rücksichtslos seinen sadistischen Lüsten zu frönen. Sodann gibt es den Herausgeber des Skandalblättchens *Apfelschuss* "Schweizerisches Protestblatt für das Inland samt Umgebung", mit einer Auflage von 45 Exemplaren, den weltfremden schriftstellernden Journalisten Ulrich Friedrich Fortschig, der – ein moderner Don Quijote – mit pathetischen Satiren einen hoffnungslosen Kampf gegen die moderne Schweiz führt. Ihn lässt Bärlach einen provokanten Text schreiben, mit dem Titel "Ein SS-Folterknecht als Chefarzt", was dieser mit seiner Ermordung durch Emmenberger zu bezahlen hat. Es ist eine Würdigung des zurückgetretenen Bärlach in der Berner Tageszeitung *Der Bund*, welche seine wahre Identität dem Chefarzt verrät, und es ist wiederum eine andere Berner Zeitung: das *Bernische Bundesblatt*, das den Tod Fortschigs mit allen Details meldet und seinen Bericht über den "wahrscheinlich erfundenen Arzt" als tendenziösen Auswuchs seiner Alkoholexzesse denunziert. Schliesslich gibt es die Krankenschwester Kläri Glauber aus Biglen, welche ein "kleines Traktätchen" über den Sinn des Sterbens verfasste, mit dem Titel: *Der Tod, das Ziel und der Zweck unseres Lebenswandels. Ein praktischer Leitfaden*. Als Fundamentalistin des Todes sieht sie in Emmenberger ein Instrument zur Erfüllung ihrer literarisch-religiösen Visionen und unterstützt ihn daher vorbehaltlos. Frau Dr. Marlock war ihrerseits eine begeisterte Leserin kommunistischer Schriften, die nun – verraten und desillusioniert – aufgrund ihrer Erfahrungen den Glauben an den kommunistischen

Utopismus fallen liess, resigniert zum Schluss kommend, dass es "Unsinn" ist, "sich zu wehren und sich für eine bessere Welt einzusetzen. Der Mensch selbst wünscht seine Hölle herbei, bereitet sie in seinen Gedanken vor und leitet sie mit seinen Taten ein"<sup>23</sup>. Schliesslich ist es das vom Juden Gulliver gesungene Kinderlied "Hänschen klein / ging allein / in den grossen Wald hinein", das Bärlach aus seiner Todesangst ins Leben zurückführt. Mit Hinweisen auf die *Bibel*, auf das Neue und das Alte Testament, auf Christi Leiden auf Golgatha und die Gesetze Mosis, steigert sich am Schluss Gullivers Abrechnung mit Emmenberger ins Gleichnishaftes, Überpersönliche. Er sieht sich, wie alle andern Fundamentalisten, als Instrument Gottes; denn die Welt ist, nach seinen sarkastischen Worten, von sich aus allein nicht rettbar:

Die Nazis haben Stutthof gewollt, die Millionäre diesen Spittel, andere werden anderes wollen. Wir können als einzelne die Welt nicht retten, das wäre eine ebenso hoffnungslose Arbeit wie die des armen Sisyphos; sie ist nicht in unsere Hand gelegt, auch nicht in die Hand eines Mächtigen oder eines Volkes oder in die des Teufels, der doch am mächtigsten ist, sondern in Gottes Hand, der seine Entscheide allein fällt<sup>24</sup>.

Dürrenmatt lässt seinen zweiten Kriminalroman geradezu kitschig-parodistisch enden: mit der Rückkehr Bärlachs in die Normalität und Würde einer hilfreichen, wenn auch wohl vergeblichen ärztlichen Behandlung. Wiederum verspiegeln sich verschiedene Vorstellungen einer Welt, wie sie auszusehen hat und wie sie sich durch Perversion in ihr Gegenteil verkehren lässt: diesseits- und jenseitsbezogen, utopisch oder visionär, menschenfreundlich oder egoistisch, rücksichtslos oder resigniert, abhängig von Süchten oder krankhaften Fixierungen. Die Klammer bildet ein Land des Friedens und des geradezu friedlich-selbstverständlichen Geldverdienens, durchsetzt mit Aussenseitern und Originalen, welche aber am Ende so etwas wie ein Gleichgewicht zwischen Ordnung und Bedrohung schaffen, ohne dass dies allerdings offiziell je bekannt würde. Die Idylle ist am Schluss wieder hergestellt, allerdings mit dem Mittel der wunderbar-extraordinär-paradoxen Kunstfigur eines totgeglaubten Naziopfers.

23 S. 219.

24 S. 264.

Der Kommissär als Opfer seiner Vorstellungen.

Was stimmt nun: die Welt oder die Vorstellungen, die man von ihr hat?  
Eine Analyse und deren Gegenprobe.

Die Welt ist als allgemeine Kulisse, als möglicher Hintergrund, vielleicht skizzierbar, als Spielfeld für alle möglichen Verhaltensweisen unendlich vielfältig. Und es ist offensichtlich, dass Dürrenmatt Ausschnitte wählt, die er den einzelnen Figuren hinterlagert. Während der Jude Gulliver die Welt von unten sieht, aus der Perspektive von den Verstecken und verbotenen Aufenthalten, sieht sie Fortschig als Störfaktor für seine Arbeit, von ihrer Unordnung her, aufgrund vieler unstimmgiger Details und vor allem ihrer Kulturlosigkeit, die ihm als Dichter keine Chance gab. Schwester Kläri sieht sie als Vorbereitungsfeld für den Tod, Dr. Marlock in ihrer resignierten Verzweiflung als Ort des Verrats. Für Bärlach ist sie der Auseinandersetzungsort mit seiner Krankheit, aber auch mit der Krankheit ihrer selbst. Im ersten Teil des Romans geht er auf die Klinik zu als Ort von möglichen Verbrechen, die es zu beheben, und als Versteck eines Verbrechers, den es auszuheben gilt; im zweiten Teil möchte er diesen Ort wieder verlassen, aber erst nach der Klärung aller seiner Fragen und der Wiederherstellung der natürlichen Ordnung, wobei sich aber sein Krankenzimmer als Falle erweist, die sich als Schlinge immer enger um ihn schliesst. Er hat sich gewissermassen diese Schlinge selber gelegt, ist aber bis zuletzt geistig imstande, den Überblick über alle die geschilderten Weltvorstellungen der ihn umgebenden Figuren zu behalten, so wie dies der Schriftsteller in *Der Richter und sein Henker* von sich behauptet. Bärlach ist an sich eher ein analytisch denkender Mensch, der die Dinge zueinander in Beziehung setzt und sie in ihren jeweiligen Relationen in Verbindung setzt. Er ist nur bedingt der Gegenspieler von Emmenberger, vermag ihm daher auch nicht auf der gleichen Ebene zu antworten; dazu braucht es vielleicht die Kraft einer Gegenideologie?

In der dritten Kriminalgeschichte geht es Dürrenmatt wohl auch um die genaue Beobachtung der Verhaltensweisen einzelner Figuren, wie sie sich gegenüber dem Problem des Verbrechens – hier des Kindermords – verhalten; dabei konzentriert er sich aber vor allem auf den Kommissar Dr. Matthäi, der sich mit Besessenheit einem schier

unlösbaren Fall zuwendet, mit gefährlichem Wiederholungscharakter, und der daher alle seine Kräfte bis zur Selbstaufgabe auf dessen Lösung konzentriert. Auf der einen Seite geht es ihm um die möglichst genaue Erfassung der Verbrecherpsychologie, um die Diagnose des Verbrecherkontexts, auf der andern um die Frage der eigenen Sachkompetenz, im Sinne einer vollumfänglichen Übernahme der Verantwortung gegenüber den Opfern, was für Matthäi soviel wie unbedingte Gewissenhaftigkeit, totalen Einsatz, und in der sich steigenden Betroffenheit schliesslich Anspruch auf unbedingte Unfehlbarkeit bedeutet. Dürrenmatt entschied sich für zwei Fassungen: in der Filmversion gelingt die Verhaftung, mit dramatischen Möglichkeiten des Scheiterns; in der Erzählung bleibt Matthäi scheinbar erfolglos, und die ganze Bedrohung verläuft im Sande von Banalitäten. In der Doppelfassung von *Es geschah am hellichten Tag* und *Das Versprechen* greift Dürrenmatt also bewusst zu zwei verschiedenen, im Grunde sich ausschliessenden Lösungen, indem der Verbrecher in der Filmfassung in flagranti als Psychopath ertappt wird, während er in der Erzählung selbst auf der Fahrt zum erwarteten Verbrechen einen tödlichen Unfall erleidet, weshalb er von der auf ihn wartenden Polizei nicht überführt werden kann. Matthäi kann diesen vermeintlichen Misserfolg nicht verstehen, wird zum Trinker, zum Opfer seines – im Grunde schlüssigen – logischen Kausaldenkens, das ganz im Zeichen von Ursache und Wirkung steht und sich mit ideologischer Ausschliesslichkeit nur noch auf den angekündigten Verbrecher fixiert, zu keinen andern Denkschlüssen mehr fähig, so dass er am Ende die ihm nach Jahren eröffnete Wahrheit nicht mehr wahrnehmen kann.

Um dies darzustellen, muss Dürrenmatt als Erzähler seine Erzähldimension öffnen und zusätzliche Erzählebenen einführen: Dem einfachen Erzähler-Ich, einem Kriminalschriftsteller, welcher in Chur zu einem Vortrag "*über die Kunst, Kriminalromane zu schreiben*" eingeladen ist<sup>25</sup>, hält der zufällig anwesende ehemalige Kommandant der Kantonspolizei Zürich aufgrund eigener Erfahrungen entgegen, dass es ein "*Schwindel*" sei, dass in "*all diesen Kriminalgeschichten*" die Verbrecher ihre Strafe fänden. Es gehöre "*zu den staaterhaltenden*

25 *Op. cit.*, S. 11.

*Lügen*“, dass sich ein Verbrechen nicht lohne<sup>26</sup>. Man brauche nur die menschliche Gesellschaft zu betrachten, *“um die Wahrheit über diesen Punkt zu erfahren*“. Die Kriminalromane seien alle auf dem Prinzip von Ursache und Wirkung aufgebaut; doch der Wirklichkeit sei mit *“Logik nur zum Teil beizukommen*“<sup>27</sup>. Zufälle und Störfaktoren liessen die Rechnung der Polizei kaum je aufgehen. Dies belegt er mit einer eigenen Erfahrung in der Umgebung von Chur, mit eben der Geschichte von Dr. Matthäi, welcher den Verbrecher durch Todesfall nicht habe verhaften können. Dies alles berichtet er aus seiner Perspektive als Zeuge in Ich-Form. Durch Zufall habe er später zudem am Totenbett von dessen Gattin die eigentliche Wahrheit über den Kindermörder erfahren, die er nun – wiederum in Ich-Form, aber in der Position der erzählenden Sterbenden, welche die letzten Sakramente erwartet und daher die ganze Wahrheit von ihrer Seele spricht – wörtlich nachzitiert. Sie hatte schon immer den ganzen Sachverhalt gekannt, aber nicht den Mut gehabt, die Polizei zu informieren. Er habe später versucht, dies alles dem immer noch wartenden Kommissar mitzuteilen; dieser schien ihm indes nicht einmal zuzuhören. Um mit den provokanten Worten zu schliessen: *“Und nun, mein Herr, können Sie mit dieser Geschichte anfangen, was Sie wollen*“<sup>28</sup>. Was bleibt diesem anderes übrig, als in seiner Niederschrift selber zum Nacherzähler des Nacherzählten zu werden, so dass sich in seiner Darstellung die Wirklichkeit in verschiedenen Brechungen in immer wieder anderen Ich-Erzählungen bricht, im Sinne von *“Es war einmal ein Mann, der hatte einen hohlen Zahn; darin befand sich ein Schächtelchen ...*“. Der Kindermörder bekennt seiner Frau gegenüber, was er getan hat; diese erzählt es dem Polizeikommandanten, dieser dem Kriminalschriftsteller, und dieser – in einem eigentlichen Erzählturn von Ich-Perspektiven – dem Leser. Wiederum verschiebt sich eine Erzählebene in die andere, die Wahrheit wird aber nicht mehr von demjenigen erfahren, den sie eigentlich betrifft, weil dieser bei seiner ursprünglichen – und im Grunde auch richtigen, durch die Wirklichkeit aber widerlegten – These bleibt. Für den Kausaldenker Matthäi

26 S. 17.

27 S. 18.

28 S. 163.



bleibt alles schlüssig: durch logische Überlegungen hat er das wirklich zwanghafte Tun des Verbrechers durchschaut, braucht daher nur noch auf den Vollzug der Handlung zu warten, die sich aber durch Zufall – einen Unfall, d.h. durch Einwirkung von aussen – verändert, so dass sich sein absolutes Wissen als Kommissär zur scheinbaren Fehlkalkulation verkehrt. Ein Zufall hat das perfekte Modell des Kriminalisten durcheinandergebracht, auf das er fixiert bleibt, unfähig sich umzustellen: in Wahrheit im Recht, in Wirklichkeit zur tragisch-rechthaberischen Witzfigur verwandelt. Als *Requiem auf den Kriminalroman* bezeichnete daher Dürrenmatt mit Recht dieses Durchschaubarmachen eines in sich verkehrten, gestörten, Ablaufs, der so zur Parodie von genau berechneten Erwartungen wird, die in sich zwar plausibel sind, aber durch die Verschiebung von Fremdeinwirkungen absurd erscheinen.

So stehen sich in den beiden Fassungen zwei Wirklichkeiten gegenüber, die beide möglich sind, sich aber gegenseitig aufheben. Der erzählte Mittelteil ist identisch; was sich verändert, ist der Erzählrahmen, der nun hilft, Schicht um Schicht, von Ich-Position zu Ich-Position, den wahren Sachverhalt erzählerisch abzutragen und ans Tageslicht zu fördern, aber nur für den Leser – nicht aber für den wartenden Kommissär, der so zum eigentlichen Opfer wird, da er sein Versprechen der Wahrheitsfindung nicht einhalten kann, gegenüber sich selber zum Versager wird.

In diesen Kriminalerzählungen kippen die Schicksale, es regen sich Leidenschaften und Triebe, Komplexe und Obsessionen, Verletzungen und Gelüste, in deren Manifestationen auch gesellschaftliche Dispositionen sichtbar werden: wirtschaftliche Profitprioritäten, ärztliche Machtpositionen, politisches Fehlverhalten und kulturelle Vorurteile, und es kommt zu Gegenzügen, zu einem Wechselspiel im Planen und Entdecken, im Fallenlegen und Sich-Verstecken. Was aber alle Dürrenmattschen Helden vereint, ist ihre Freude an der Selbstanalyse, ihre Fähigkeit, sich zu formulieren und ihre Motivationen zu rechtfertigen, im Kampf um einen persönlichen Lebenssinn oder Lustgewinn, in Auseinandersetzung mit Begriffen wie Menschlichkeit, Intelligenz, Verantwortung, die sich am Schluss irgendwie durchsetzen, jedenfalls in den frühen Werken Dürrenmatts, wo noch so etwas wie eine gesellschaftlich tragfeste Grundstruktur vorhanden ist, für die es sich

lohnt, sich einzusetzen, bei allen plumpen Missverständnissen und politischen Verhängungen, die ein wirkliches Durchsetzen polizeilicher Massnahmen lähmen, im Sinne einer allgegenwärtigen und institutionellen Disposition zur Bestechlichkeit durch Beziehungen im Öffentlichkeitsleben.

### Vom plastisch-mehrdimensionalen Erzählen zur dramatischen Komposition

Es ist dieses Umschlagen von richtig zu falsch, von Erfolg zu Misserfolg, dieses Vermischen verschiedener Perspektiven und Wahrnehmungen in unterschiedlichen, sich labyrinthisch verschlingenden Kausalsystemen, worauf sich Dürrenmatt mehr und mehr fasziniert festlegte und wofür er immer wieder neue Konstellationen und Variationen entwickelte. Seine Erzählwerke umkreisen alle das Thema der Mehrschichtigkeit, der mehrdeutigen Eindeutigkeit, der schillernden Wirklichkeitsveränderung aufgrund unterschiedlicher Einsichten und Einflüsse. Die Welt wird dann für den Betrachter zum Labyrinth, wenn er den Überblick verloren hat, sei es durch die ihm fehlende oder durch ideologisches "Denken" abhanden gekommene Wahrnehmungsmöglichkeit oder sei es, dass sich die Aussenwelt mehr und mehr ihrer Erfassbarkeit entzieht, weil sie in sich von Natur aus vieldeutig ist?<sup>29</sup> Worin er für sich eine Vielfalt unendlich komödiantischer Spielmöglichkeiten mit den unterschiedlichsten Wirklichkeitsdimensionen und Erkenntnisperspektiven erkannte und in seinen Werken auch systematisch umsetzte.

In der dramatischen Anlage von Sophokles *König Oedipus* erblickte Dürrenmatt das Grundmodell einer Darstellung von Intentionen, die sich in ihr Gegenteil verkehren. Gerade dadurch, dass sich der Betroffene den ihm verheissenen Prophezeiungen zu entziehen versucht, erfüllt er sie. Seine Handlungsweise erscheint paradox, weil es seine unbedingte Suche nach der Urheberchaft des Unheils ist, die

29 Vgl. Martin Burkard, *Dürrenmatt und das Absurde: Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk*, Bern/New York, Lang, 1991.

ihn zur fatalen Erkenntnis der eigenen Schuld führt. Oedipus kennt das ihm verheissene Schicksal, er vollzieht es im eigenen Versuch seiner Verhinderung. Vor dem Anfang der dramatischen Handlung hat sich das Verhängnis bereits vollzogen. Diese besteht im Grunde ausschliesslich in der erkennenden Aufdeckung des tragischen Sachverhalts und in der Darstellung der daraus erwachsenden Konsequenzen. Die dargestellte Welt ist am Anfang und am Ende dieselbe; aber das Bewusstsein von ihr ist unterschiedlich: anstelle von Hoffnung oder versuchter Rechtfertigung steht das Bewusstsein belastender Schuld, anstelle von Illusion die Einsicht in die Schrecklichkeit tragischer Wahrheit.

Bereits als Erzähler arbeitet Dürrenmatt mit verschiedenen Darstellungsebenen, welche die Wirklichkeit möglichst plastisch, d.h. vielschichtig und in sich mehrdeutig, erscheinen lassen; es handelt sich um erinnerte Entwicklungsprozesse, die er erzählerisch in ihrer Aufklärung analysierend vergegenwärtigt und auf verschiedene Bewusstseinssebenen hin konzipiert. Es reizte ihn nun, auf der Bühne die Entwicklung eines tragischen Prozesses als gegenwärtigen Vollzug darzustellen, indem sich das Bewusstsein verändert, im Sinne einer vollkommenen Einsicht. Statt Verhaltensweisen zu analysieren, demonstriert er ihre Wirkungsmöglichkeiten in der Ambivalenz von Wahrheit und Lüge, Freiheit und Notwendigkeit. Dürrenmatt kehrt den Darstellungsprozess um, indem er seine Figuren dramatisch zu einander in bezug auf eine sich entwickelnde Handlung in Beziehung setzt, statt sie rückwärtsgewandt auf ein sich erweiterndes Bewusstsein hin zu beschreiben. In beiden Fällen geschieht Veränderung, aber die Darstellungsformen sind verändert: das Dramatische vollzieht sich im Zeichen einer prozesshaft gegenwärtigen Chronologie, das Erzählen im Beschreiben von Abläufen, die sich in der Erinnerung einer Erzählerfigur faktisch aneinanderreihen, mit der Möglichkeit einer kommentierenden Distanz.

Die frühen Erzählungen Dürrenmatts enthalten in ihrer starken Dialoghaltigkeit starke dramatische Vergegenwärtigungselemente, was sie oft in die Nähe des Hörspiels bringt; seine Dramen wiederum viele beschreibende Merkmale: in den die Handlung raumzeitlich festlegenden Bühnenanweisungen, aber auch in den zahlreichen Versuchen der Figuren, sich selber zu erzählen, in der ihnen gemässen Eigen-

perspektive. Im erzählten Zitat, im montierten Ich-Bericht des *Versprechens* nähert sich Dürrenmatt der dramatischen Darstellungsform am deutlichsten, indem er verschiedene Instanzen in das Erzählte hineinsprechen und in der zusammenfassenden Darstellung durch das Schriftsteller-Ich referieren lässt, das alles, subjektiv abgesichert, in den objektiven Gesamtzusammenhang des Faktischen bringt – wie der planende Dramaturge eine dramatische Handlung.

### Ablauf und Gegenläufigkeit im *Besuch der alten Dame* und in den *Physikern*

In den beiden Dramen – *Besuch der alten Dame* und *Die Physiker* – hat sich Dürrenmatt in je anderer Weise der enthüllenden Darstellungsform des *Oedipus* angenähert, die im Grunde nichts anders bezweckt als die Einsicht des Zuschauers in die Unausweichlichkeit eines einmal eingeleiteten Verhängnisses, das andauernd seine eigene Gegenläufigkeit spiegelbildlich thematisiert: im Aufzeigen von fast zwanghaft inneren Widersprüchen im Denken und tatsächlichen Verhalten der Menschen einerseits und andererseits im bewussten Auslösen der Weltkatastrophe ausgerechnet durch deren vermeintliche Verhinderung, durch List in der Maske selbstinszenierter grauenhafter Verücktheit. Dürrenmatt lässt den Zuschauer ständig eine positive Ausgangsmöglichkeit mitdenken, das Tragische auf diese Weise unablässig mit distanzierenden Gegenpositionen, mit Elementen des Komischen, vermischend, die sich gegenseitig steigern, um am Ende die Spannung zwischen Tragik und Komik in den Paradoxien des Grotesk-Absurden aufzuheben.

Dürrenmatt radikalisiert die Gegensätzlichkeiten in ihrer Wirkung auf die Gesellschaft. Wohl geht es in der Auseinandersetzung zwischen Claire Zachanassian und Ill um Einzelpersonen, deren Schicksal sich durch ihr individuelles Verhalten in der persönlichen Eigenverantwortung bestimmt; in ihrem Denken und Handeln werden sie gleichzeitig aber auch zu öffentlichen Figuren, indem es sich, in der Frage nach Recht und Gerechtigkeit, unter dem Aspekt gesellschaftlicher Verantwortung vollzieht. Ihre Entscheide haben sowohl privat-

menschliche als auch öffentliche Konsequenzen; ihr Verhalten wird geprägt durch persönliche Motivationen, wird aber zur öffentlichen Angelegenheit, welche die Gesellschaft mitprägt. Diese wird in ihrer Gesamtheit und in ihrer ganzen Komplexität zur dramatischen Figur. Es sind nicht hierarchische Strukturen oder abstrakte Begriffe oder Institutionen wie Kirche und Staat, die entscheiden, sondern Menschen in konkreten Lebensumständen; denn in einer demokratischen Gesellschaft liegen die Verantwortlichkeiten bei den Bürgern selbst.

Die Grundzüge der Handlung: Claire Zachanassian, die reichste Frau der Welt, kehrt auf Besuch in ihr runiertes Heimatstädtchen zurück; sie wird Güllen helfen, aber nur unter einer Bedingung: dass Gerechtigkeit geschehe. Vor Jahren war sie, schwanger, von ihrem damaligen Freund vor Gericht mit von ihm bestochenen Freunden im Stich gelassen worden, weshalb sie ihr Kind weggeben musste und zur Prostituierten wurde. Sie wird Güllen eine Milliarde geben, unter der Bedingung, dass einer Ill töte. Güllen lehnt im Namen der Menschlichkeit ab; sie wartet, bis sie sich alle, im Hinblick auf das erwartete Geld, derart verschuldet haben, dass Ills Tod unausweichlich wird. Es geht Dürrenmatt also einerseits um die Darstellung der Motive, die zu dieser Forderung führen, auch um Ills Reaktion darauf, vor allem aber um das Verhalten der Güllener in dieser Entscheidung für oder gegen diese ihnen abverlangte Form von "Gerechtigkeit".

Es gibt also das verarmte Güllen auf der einen Seite, den langsamen, aber konsequenten Prozess der Verlagerung der Motivationen, und schliesslich das neue, reiche Güllen mit seinen umgewerteten Werten auf der andern Seite. Gegensätzlichkeiten höchsten Stils sind angesagt: Es ist offensichtlich, dass Dürrenmatt im *Besuch der alten Dame* mit literarischen Vorlagen spielt, indem er sie immer wieder in ihr Gegenteil verkehrt: so wird Claire mit Julia, aber auch mit Medea verglichen; es wird auf die antike Schicksalstragödie und deren Klagelieder angespielt, auf Goethes *Faust* und *Iphigenie*, aber auch auf Rousseaus *Contrat social* und seine solidarischen Verpflichtungen, wie sie im "Rütlichwur" des *Wilhelm Tell* entworfen sind. Dürrenmatt arbeitet mit Anklängen auf bekannte Grundmotive der Weltliteratur, die er aber gerade durch die Originalität seiner spannungshaft-antithetischen Behandlungsformen in ihren Unterschiedlichkeiten festlegt. Gerade weil Claire Ill liebt, tötet sie ihn; durch seinen Tod hebt sie für

ihn die Zeit auf, ihn dadurch zu ihrem eigenen, ewigen, Besitz verwandelnd. Mit allen Mitteln wird versucht, die Spannung zwischen Liebe und Rache, zwischen verletzter Zuneigung und verräterischer Selbstsucht, zwischen Gerechtigkeit und Verlogenheit in ein plausibles Gleichgewicht von Motivationen zu bringen, so dass eine Art doppelte Lesart der Bühnenwirklichkeit entsteht: Claire kommt nach Gullen, um die Not zu beheben; diese ist aber durch sie bewusst veranlasst, um die Gullener von sich abhängig zu machen. Sie postuliert für sich die Einholung des verlorenen Glücks, indem sie die jetzige Wirklichkeit zugunsten ihrer Eigenwirklichkeit zerstört, die sie für sich mit inszenierten Ersatzhandlungen – z.B. Heirat mit einem Schauspieler oder der Konstruktion des Mausoleums in Capri – füllt; für die andern realisiert ihr Angebot Konsum und Wohlstand, unter dem Deckmantel vollzogener Gerechtigkeit. Die Handlungsmotivationen haben also grundsätzlich den gleichen Ursprung: das verlorene oder zu erreichende Glück, im Sentimentalen wie Sozialen, Politischen wie Wirtschaftlichen, Kulturellen wie Religiösen, im Gegenwärtigen wie Zukünftigen. Als gewissermaßen abstraktes Verbindungsglied wird diese Intention zur Klammer für alle möglichen Gegensatzpaare, welche ein ganzes Netz von zu veranschaulichenden Wandlungsmöglichkeiten entwerfen.

Mit den unterschiedlichsten Mitteln wird von Dürrenmatt von Anfang an – unter Beibehaltung der gleichen Strukturen – auf Gegensätzlichkeit hingearbeitet, durch das leitmotivartige Verwenden einiger Bilder und Symbole, die, je nach Kontext, andere Funktionen und Bedeutungen, ja sogar das Gegenteil ihres ursprünglichen Sinns, übernehmen können: polyvalent, vielschichtig, in der Phantasie des Zuschauers durch dauernde Wiederholung leitmotivartig präsent, wenn auch in der Bedeutung wandelbar.

Nehmen wir ein Beispiel aus dem Akustischen: Zuerst ein Glockenklang als neutrales Zeichen des Beginns: “Bevor der Vorhang aufgeht: Glockenton eines Bahnhofs”<sup>30</sup>: selbstverständlich auch in der Bedeutung von Anfang und Aufbruch. Mit monotoner Selbstverständlichkeit meldet im Verlauf der Szene die Glocke immer wieder die

30 Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*, Zürich, Arche Verlag, 1956, S. 9.

Ankunft eines neuen – allen bekannten – Zuges, der meist nicht hält. Man erinnert sich an Jonescos *Cantatrice chauve* und an die Behauptung, dass immer jemand vor der Türe stehe, wenn geläutet werde, etc. –, bis zur zufällig scheinenden Ausnahme, welche “die Naturgesetze” aufzuheben scheint: mit dem Anhalten des “Rasenden Roland” und der überraschenden Ankunft der Claire zur falschen Zeit. Die gleiche Glocke erklingt wieder<sup>31</sup> bei der versuchten Flucht Ills, nicht aber zur Abfahrt der Claire mit Ills Sarg. – Das Thema des festlichen Läutens wird mit der einzig noch nicht verpfändeten Feuerglocke angeschlagen, welche zur Feier der Ankunft der Claire zu bimmeln hat: “Bürgermeister: Endlich! Die Feuerglocke!”<sup>32</sup>. Im verzweifelten Gespräch Ills mit dem Pfarrer, der ihm nur Scheintrost bietet, ertönt bereits “eine zweite Glocke”<sup>33</sup>, zu den endlich ehrlichen Worten des Pfarrers: “Flieh! Wir sind schwach, Christen und Heiden. Flieh, die Glocke dröhnt in Güllen, die Glocke des Verrats. Flieh, führe uns nicht in Versuchung, indem du bleibst”, bis dann während der Ausfahrt Ills mit seiner Familie vor seinem Tod das Kirchengeläute Güllens idyllisch den Abend einläutet. “Ill: Schön das Läuten der Glocken von Güllen her. Feierabend. Der Sohn: Vier Glocken. Erst jetzt tönt’s gemütlich.” Dann die Anspielung auf den Herbst: “Ill: Gelb alles, nun ist der Herbst auch wirklich da. Laub am Boden wie Haufen von Gold”<sup>34</sup>. Womit er auch auf den herumliegenden neuen Reichtum Güllens anspielt, den er vorher während seiner Fahrt zur Kenntnis nehmen konnte. In der Schlussapothese wird vollends auf die grossen Kirchenfeiern von Weihnachten, Ostern und Pfingsten angespielt, an denen “das Münster vom Andrang der Christen birst”<sup>35</sup>. D.h.: Güllen ist durch seinen Pakt mit dem Geld, finanziell schuldenlos, indes moralisch schuldig geworden, was überdeckt wird durch schillerndes Wortgeklingel; alle Begriffe haben sich in ihr Gegenteil verkehrt, sind für den wissenden Zuhörer zur Parodie ihrer selbst – im Grunde nur noch leere Klanghülsen – geworden, was durch ihre Häufung und Lautstärke noch

31 S. 59.

32 S. 22.

33 S. 56.

34 S. 84.

35 S. 99.

unterstrichen wird. Es erschallt die laute, uniformierte Werbesprache des Konsums, inszeniert im episch-feierlichen Ton klassischer Jamben, im Stile von Goethes *Iphigenie*, mit umgekehrtem Inhalt. Ähnliches wäre von den Gitarrenakkorden zu sagen, welche die Handlung entweder sentimental unterstreichen oder verfremdende Gegenakzente setzen, von den aufgefangenen Radiomelodien (z.B. Hinweis auf *Die lustige Witwe*) oder den eingefügten Musik-, Gesangs-, Hup- und Lärmeinlagen, welche manchmal das Gesagte sogar bewusst übertönen, weil man den Inhalt ohnehin kennt. Das Kreischen der Züge, der Lärm der Kriege mit ihren Panzern und Bomben sowie der Leerlauf lauter Worthülsen überdröhnt die angedeutete Stille des Mausoleums von Capri, wo die Zeit aufgehoben ist in der Erinnerung verratener Liebe, die zur teuflischen Bosheit wurde und nun alles ins Licht permanenten Selbstbetrugs taucht.

Was der Klang unausgesprochen-spielerisch ausdrückt, verdeutlicht sich anhand einiger von Dürrenmatt bewusst eingesetzter leitmotivartiger, bildnerischer Gegensatzpaare: Dürrenmatt komponiert für den Anfang und Schluss zwei Bühnenbilder, die sich in ihren Strukturen genau entsprechen, allerdings in bewusst verkehrter Geprägtheit durch Armut und Reichtum:

Inschrift Güllen. Offenbar der Name der kleinen Stadt, die im Hintergrund angedeutet ist, ruiniert, zerfallen. Auch das Bahnhofsgebäude verwahrlost, je nach Land mit oder ohne Absperrung, ein halbzerrissener Fahrplan an der Mauer, ein verrostetes Stellwerk, eine Türe mit der Anschrift: Eintritt verboten.

Weitere Adjektive: "kahl", "zerfetzt", "fensterlos", die Menschen "aufs unbeschreiblichste verwahrlost"<sup>36</sup>. Als Gegenstück dazu der bildhafte Bühnenhinweis am Schluss des Dramas in Dürrenmatts eigener charakterisierender Zeichnung:

Drückten die immer besseren Kleider den anwachsenden Wohlstand aus, diskret, unaufdringlich, doch immer weniger zu übersehen, wurde der Bühnenraum stets appetitlicher, veränderte er sich, stieg er in seiner sozialen Stufenleiter, als siedelte man von einem Armeleutequartier unmerklich in eine moderne wohlsituierte Stadt über, reicherte er sich an, so findet diese Steigerung nun im



Schlussbild ihre Apotheose. Die einst graue Welt hat sich in etwas technisch Blitzblankes, in Reichtum verwandelt, mündet in ein Welthappy-End ein. Fahnen, Girlanden, Plakate, Neonlichter umgeben den renovierten Bahnhof, dazu die Güllener, Frauen und Männer in Abendkleidern und Fräcken, zwei Chöre bildend, denen der griechischen Tragödie angenähert, nicht zufällig, sondern als Standortsbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale<sup>37</sup>.

Der Armut Güllens tritt Claire Zachanassians groteske Erscheinung entgegen, mit ihrem unerwarteten Auftritt: "rothaarig, Perlenhalsband, riesige goldene Armringe, aufgedonnert, unmöglich, aber gerade darum wieder eine Dame von Welt, mit einer seltsamen Grazie, trotz allem Grotesken"<sup>38</sup>. War sie früher unten, so ist sie jetzt oben. Die früheren Eigenschaften der Claire werden vom Bürgermeister denn auch korrigierend für seine Rede zurechtgebogen, die Jetzt-Situation in die Darstellung des Vergangenen projiziert. Die freche, faule und unbegabte Schülerin wird in ein vorbildliches Musterkind verwandelt, mit "Mitgefühl zu allem Kreatürlichen, Schutzbedürftigen" und viel Sinn für "Gerechtigkeitsliebe" und "Wohltätigkeit". Sachverhalte lassen sich interpretieren, für bestimmte Absichten umformulieren. Die Wirklichkeit wird verdreht, um die eigenen Ziele zu verfolgen, rücksichtslos, um die potentielle Wohltäterin gnädig zu stimmen. Während die Güllener aber eine harmonisierte Wirklichkeit vortäuschen, geht Claire mit der Arroganz der Reichen an die Durchführung ihrer anfänglich noch verhüllten, aber immer deutlicher angedeuteten Absichten. Was bei ihrer Ankunft als Extravaganz erscheint und von Ill als Ausdruck ihres unverwüstlichen Humors gedeutet wird, erweist sich als nichts anderes als eine direkte Anweisung zu seiner späteren Hinrichtung. So weist Sie den Polizisten an, "hin und wieder ein Auge" oder "lieber beide" zuzudrücken; um dann den Pfarrer zu fragen: "Pflegen Sie Sterbende zu trösten" ... "Auch solche, die zum Tode verurteilt wurden?"<sup>39</sup> Der Arzt wird aufgefordert, "in Zukunft" bei der Verfertigung von Totenscheinen "Herzschlag"<sup>40</sup> festzustellen. Der Turner mit seinen

37 S. 98.

38 S. 15.

39 S. 20.

40 S. 29.

Muskeln wird gefragt, ob er "schon jemand erwürgt" habe mit seinen "Kräften"<sup>41</sup>. Diese Wörter werden später in Taten umgesetzt, vergleichbar Jonescos Verwandlung des Wortes "couteau" in ein mordendes Messer in *La Leçon*.

Es gibt in diesem Werk kein Wort, das nicht sein Gegenwort, kein Beispiel, das nicht sein Gegenstück fände, keinen Hinweis, auf den später nicht eingegangen würde im Sinne einer wichtigen Spiegelhaftigkeit, und zwar auf den verschiedenen Ebenen der Wort und Bildwahl, des Szenenablaufs, etc. So wird aus der Möglichkeit Wirklichkeit, und Dürrenmatt stellt in subtilen Entwicklungsserien die Anpassung der Gullener an die veränderte Situation dar: Sie kaufen sich teurere Sachen auf Kredit, um ihre finanzielle Unabhängigkeit zu beweisen, sie deuten Bedrohlichkeiten um, um ihr Gewissen zu beruhigen. Der Selbstbetrug wird der Boden, auf den sie ihr neues Leben aufbauen und das sie, nach Ills Tod, im Chor, gemeinsam hymnisch besingen, dankbar für den neuen Wohlstand, den ihnen Gott wohl bewahren möge. Und was sie sehen, ist nichts anderes als die Welt des Konsums der Gegenwart. D.h.: die Bühne öffnet sich gleichnishaft auf den Zuschauerraum hin, denn die wirklich verkehrte Welt ist die unsrige, in welcher wir in Wirklichkeit leben, angepasst, bestochen und mit Schuld beladen, nach Dürrenmatt "das Glückliche glücklich geniessend"<sup>42</sup>, weil man den Teufelspakt mit dem allmächtigen Kapital geschlossen hat, was die neuen Hierarchien des Denkens und Verhaltens leitet.

Wie in den Kriminalromanen spielt Dürrenmatt mit verschiedenen Perspektiven, die er miteinander verbindet. Im Vordergrund spielt die Auseinandersetzung Claire-Ill, welche entschieden wird durch die Bürgerschaft, die im Laufe des Stücks ihre Denkstrukturen auswechselt, unter Beibehaltung des nämlichen Vokabulars, nur dass nun in gleichsam chiffrierter Form die Begriffe ihr Gegenteil bedeuten: im neuen Stiftungsvertrag heisst Gerechtigkeit nichts anderes als "Mord", Gewissensnot "gemachte Schulden", keinen Schaden erleiden "Geld verdienen", reinen Herzens "mit Mordabsicht", was durch die Pressekommentatoren denn auch ohne Umschweife, in der Perspektive der verkürzten Meinungsmache, verdeutlicht wird:

41 Ebda.

42 S. 100.

Andächtige Stille im Theatersaal. Nichts als ein einziges Meer von erhobenen Händen, wie eine gewaltige Verschwörung für eine bessere, gerechtere Welt. Nur der alte Mann sitzt regungslos von Freude überwältigt. Sein Ziel ist erreicht, die Stiftung dank der wohlthätigen Jugendfreundin errichtet<sup>43</sup>.

Auf dieser Ebene ist Dürrenmatts tragische Komödie eine Satire, die spielerisch-lustvoll demaskiert, so dass am Schluss auf einem umgestimmten Instrument mit falschen Tönen richtig gespielt wird, so dass die Glocken der Kirche Verrat verkünden, Teilwahrheit und gekaufte Rechtsprechung, im Dienste der Wohlfahrt und des Fortschritts, aber in den Ohren der Güllener "gemütlich" klingen, sogar in den Ohren Ills, der zum Abschied von Claire und dann zur eigenen Verurteilung und Hinrichtung schreitet. "Schön das Läuten der Glocken von Güllen her. Feierabend"<sup>44</sup>. Dargestellt wird vordergründig also eine Komödie mit Happy End: der Bösewicht wird bestraft, das Recht wiederhergestellt, die Armut überwunden – in provokanter Parallelität zu Oedipus eigenen Absichten –; in Wahrheit wissen aber alle, dass das Gegenteil der Fall ist: Unrecht und Verrat haben sich durchgesetzt im Dienste des Reichtums, aus Not, aber auch aus Eigeninteresse. Claire ist das Opfer, das als sein eigener Rächer zum Aufspürer der falschen Zeugen wird, dann zum Täter, Selbstjustiz betreibt mit der Macht des eigenen Geldes, in eigener Sache und zuerst mit eigenen Mitteln, dann mit dem Geschenk einer Milliarde, mit dem sie manipulierend mehr und mehr die demokratischen Denk- und Verhaltensmechanismen verändert und, so als Zuschauerin, im Sinne einer automatischen Anpassung der Gesellschaft an das Bessere, die Rache sich vollziehen lässt, unter Ausschaltung der moralischen Widerstände durch umstilisierten Sprachsinn, den Dürrenmatt durch unablässige Wiederholungen sprachlicher Doppeldeutigkeit, dem je vorherrschenden Bezugssystem gemäss, kabarettartig vordemonstriert.

43 S. 93.

44 S. 84.

---

*Die Physiker* oder Die Frage nach Glück, Macht und Verantwortung

*Der Besuch der alten Dame* ist insofern ein umgekehrtes Kriminalstück, als die früher verratene und vom Gericht irrtümlich verurteilte Claire, zur Prostituierten, dann zur reichsten Frau der Welt geworden, heute die Gerechtigkeit in eigener Regie vollzieht. Die Polizei wie alle andern Instanzen vollziehen ihre Befehle, obwohl das Gegenteil behauptet wird. Im gleichen Sinn wird in den *Physikern* mit dem Polizeiapparat verfahren, der sich als untauglich erweist, den wahren Sachverhalt zu durchschauen. Die Polizei spielt sogar mit, die Absichten der verrückten Irrenärztin umzusetzen, wird manipulierter Teil ihres Plans, die Physiker in ihrer Klinik auf immer zu isolieren, um sich die absolute Freiheit für die Weltzerstörung zu verschaffen.

Im Irrenhaus les Cerisiers befindet sich Möbius, der begabteste Physiker der Gegenwart, der an der Grenze der Erkenntnis die Grundlagen einer neuen Physik und damit das Gesetz aller Gesetze fand und damit die höchste Macht über Leben und Tod, sich ins Irrenhaus flüchtete, um sein Geheimnis nicht unter die Menschen zu bringen. Er gibt eine Berufskarriere auf, seine Familie mit drei Kindern, und zieht sich aus der Welt zurück, behauptend, er sei selber verrückt, der König Salomo erscheine ihm und gebe ihm Befehle, denen er sich zu unterwerfen habe. Hier kann er in aller Ruhe und Freiheit weiterarbeiten und seine Erkenntnisarbeit – gewissermassen im Schutze absoluter Isolationen und Weltferne – abschliessen. Im Irrenhaus ist er von einer kompetenten Ärztin, treuen Krankenschwestern sowie von zwei Mitpatienten umgeben: beide Physiker, offenbar zwei Schizophrene, die ihre eigene Identität verloren haben, sich für Newton und Einstein halten, sich gemäss ihren Vorbildern kleiden und verhalten. Es geht also um Isolierung, Verkleidung, Rollenspiel, im Dienste des Erkennens und zum Schutz der Aussenwelt vor dem Erkannten, vor dem Verrückten. Dies als vorgestellte These. Nun beginnt aber der I. Akt unmittelbar nach dem zweiten Mord an einer Krankenschwester, nach Newton diesmal durch den Patienten Einstein, der von der Polizei aufzunehmen und abzuklären ist. Angesichts der Umstände darf allerdings nicht vom "Mörder", sondern nur vom "Täter" oder "Patienten" gesprochen werden, nicht von "Mord", sondern von "Unglücksfall". Es wird den Polizisten bewusst, dass sie sich in einer andern – einer verkehrt-

verrückten Welt befinden, mit andern Gebräuchen und Vorstellungen: Nur die Patienten dürfen hier rauchen und trinken, den Aussenstehenden ist dies untersagt. Es ist nicht der Kommissär, der die Zeit der Einvernahme bestimmt, sondern die Chefärztin, unter deren schützender Verantwortung sie stehen. "Ich kenne sie weitaus besser, als sie sich selber kennen"<sup>45</sup>, so die Ärztin selbst, die bei diesem zweiten Mord gegenüber dem Polizeinspektor eine Veränderung des Gehirns der mordenden Physiker durch Radioaktivität nicht ausschliesst. Jedenfalls ist angesichts der Verrücktheit der Patienten an eine Verhaftung nicht zu denken, sie sollen indessen durch schwer bewaffnete Wächter bewacht werden. Ein Entkommen aus der Klinik ist nicht mehr denkbar; es werden Gitter vor die Fenster gehängt; die drei Kranken sind zu einer öffentlichen Gefahr für die Bevölkerung geworden.

Dieser erste Teil des symmetrisch gebauten Dramas hat handlungsmässig die systematische Isolierung der drei Physiker zur Folge. Diese Ausgrenzung aus der Gesellschaft war indirekt bereits Thema in der vorgängigen Bühnenbeschreibung, wo auch ein Blick auf die Aussenwelt geworfen wird, die ihrerseits aus lauter in sich geschlossenen und das Ortsbild von Neuenburg prägenden Gruppierungen besteht: aus Versicherungsgesellschaften, Schulen sowie Fakultäten der Universität, Töchterpensionaten sowie einer Strafanstalt mit dazugehörigem landwirtschaftlichem Grossbetrieb. In der von der Stadt streng abgetrennten Klinik der berühmten Irrenärztin Fräulein Dr.h.c.Dr.med. Mathilde von Zahnd befinden sich wegen der "horrenden Preise" nur reiche Patienten: "die ganze geistig verwirrte Elite des halben Abendlandes: vertrottelte Aristokraten, arteriosklerische Politiker – falls sie nicht noch regieren"<sup>46</sup>. Diese sind alle im Neubau untergebracht, mit Ausnahme der drei Physiker-Patienten, die sich in der alten Villa der Gründerfamilie aufhalten, im Salon und den drei angrenzenden Einzelzimmern. Die Handlung wird sich ausschliesslich in diesem Salon abspielen, denn Dürrenmatt will "die Einheit von Raum, Zeit und Handlung streng einhalten; einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei"<sup>47</sup>. Ebenso

45 Friedrich Dürrenmatt, *Die Physiker*, S. 25.

46 S. 12.

47 Ebda.

richtig wäre vielleicht die Erklärung, dass Dürrenmatt diese klassisch-konzentrierte Form gewählt hat, um seine Absicht der vollkommenen Verkehrung vor dem Muster einer möglichen Symmetrie möglichst konzentriert durchzuführen, um die einzelnen Stellen in ihrer Doppelbödigkeit in grösstmöglicher Transparenz darzulegen, im Sinne von Adornos negativer Dialektik.

Es liesse sich in diesem ersten Akt leicht aufzeigen, wie systematisch Dürrenmatt mit Symmetrien spielt, wie gern er illustrativ gleiche Gesprächsinhalte aneinanderreihet, das eine aus dem anderen herauswachsen lassend, indem er die frühere Bestandesaufnahme durch die Beteiligten mit der jetzigen vergleichen lässt, die stereotypen Frage- und Antwortstrukturen ping-pongartig aufeinandertürmt, damit aufzeigend, wie routinehaft-banal das Ganze vor sich geht, das Unnormal-Aussordentliche protokollierend und damit in die Normalität zurückholend, es somit abschliessend, weil es ja nicht zur Verfolgung der Täter kommen kann. Die Situation kann denn auch nicht banal genug sein. Die einen schwitzen, die andern frieren; während Newton aus Ordnungszwang heraus die Unordnung aufräumt, sich mit dem wartenden Inspektor anfreundend, begleitet die Ärztin den geigenden Einstein auf dem Klavier, damit er sich beruhige, den Inspektor wartend lassend: "Inspektor: Wie lange dauert das Gegeige noch? Oberschwester: Eine Viertelstunde, eine Stunde. Je nachdem. Inspektor, beherrscht sich: Schön. Ich warte. Er brüllt: Ich warte! Blocher: Wir wären fertig, Herr Inspektor. Inspektor dumpf: Und mich macht man fertig"<sup>48</sup>. Die Situation wird durch Überdehnung und ihre Verdrehung zur Komödie; es ist der Inspektor, der die Nerven verliert, weil seine Stellung immer absurder wird. So erklärt ihm Newton, der ja auch eine Krankenschwester erdrosselt hatte, dass man wohl für einen Einzelmord verfolgt werde, nicht aber als Forscher, der doch Tausende von Menschen auf dem Gewissen habe. Jeder Esel vermöge heute beispielsweise eine Atombombe zur Explosion zu bringen. Alles sei verkehrt: "Sie sollten sich selber verhaften, Richard!"<sup>49</sup>

Den Höhepunkt der komödiantischen Groteske ist Möbius' Abschied von seiner Familie. Die von ihm geschiedene und wiederum

48 S. 17.

49 S. 23.

verheiratete Gemahlin wird mit ihren drei Söhnen und den sechs Söhnen ihres neuen Mannes, Missionar Rose, nach den Marianen ziehen, und es kommt zur letzten Begegnung mit seinen heranwachsenden Söhnen und deren Berufswünschen. Dürrenmatt chargiert diese Szene mit allen möglichen Mitteln: mit süsslich-kitschigen Verkleinerungsformen der verlegenen Gattin, die zwischen Mütterlichkeit und Sinnlichkeit hin und her gerissen ist, mit salbungsvollen Einschüben des besserwissenden Missionars, mit der übertriebenen Schüchternheit der folgsamen Söhne, welche Theologie, Philosophie und Physik studieren wollen, worin sich im Grunde die Rollenzwänge dieser Familie spiegeln. Beim Flötenspiel weist der Missionar Möbius auf Salomos Musikalität hin, auf den "Psalmendichter" und den "Sänger des Hohen Liedes!"<sup>50</sup> Da intoniert Möbius, nachdem er den runden Tisch umgekehrt und sich in ihn gleich einem Luftschiff hinein gesetzt hat, in Antwort auch auf den ständig die Bibel und deren Psalmenworte zitierenden Missionar Rose, die Anti-Psalmen-Worte des armen Königs der Wahrheit, welche die Familie in die Flucht treiben, weil sie Möbius in seinem Wahnsinn erleben, der sie auf immer verflucht. In diesem Familienkontext erscheint dieser Psalm als Demaskierung der religiösen Verlogenheit, als Provokation von deren Enge des Horizonts und deren sprachlicher Verharmlosung der Wirklichkeit. Er wählt bewusst ein Vokabular der Enttabuisierung, der ungezügelten Direktheit, mit denen er sie verwirrt, erschreckt, in ihren Vorurteilen gegenüber ihm als Verrücktem bestätigt. Schwester Monika bemerkt sein planmässiges Handeln, seinen vorgeschürzten Wahnsinn. Als ihn Liebende glaubt sie an das Wunder von Salomos Erscheinung, es als Beweis für Möbius' Genialität begreifend, schlägt ihm ein neues Leben an ihrer Seite vor, im Kampf für Salomos Offenbarungen: "Salomo ist dir erschienen, offenbarte sich dir in seinem Glanz, die Weisheit des Himmels wurde dir zuteil. Nun hast du den Weg zu gehen, den das Wunder befiehlt, unbeirrbar, auch wenn der Weg durch Spott und Gelächter führt, durch Unglauben und Zweifel. ... der Himmel, der dir Salomo schickte, schickte auch mich"<sup>51</sup>. Obwohl von Einstein deutlich gewarnt und zur Flucht aufgefordert, bereitet sie ihre gemeinsame

50 S. 40.

51 S. 52.

Abreise vor, mit seinen Manuskripten, die sie veröffentlichen möchte, in den Händen, als er sie, mit Tränen in den Augen, mit der Vorhangkordel erdrosselt, bewusst auf die neue, letzte Möglichkeit eines Lebens in der Aussenwelt verzichtend, gemäss seinem ursprünglichen Entschluss. Es war der erste Mord an Schwester Dorothea Moser sowie der zweite an Irene Straub, der Beschluss, Wärter an ihre Stelle zu setzen, der ihren Wunsch eines Zusammenlebens mit Möbius bestärkte, die Erlaubnis ihrer Ehe und seiner Entlassung durch sie bei Frl. Dr. von Zahnd einholen liess, und sie zum schnellen Handeln zwang und nun diese Reaktion bei Möbius auslöste, den gleichen Automatismus des Mordens wie bei den beiden andern Physikerkollegen.

Es folgen die gleichen Befragungs- und Verhaltensmechanismen im symmetrisch angelegten zweiten Teil des Dramas. Aber aus der Symmetrie der dramatischen Struktur entwickelt sich eine groteske Verkehrung, denn nunmehr – bloss eine Stunde später – ist es die Ärztin, die dem Inspektor eine Havanna, dann einen Schnaps anbietet, was dieser dankend ablehnt; es ist wiederum die Ärztin, die von den Mördern, von Mord spricht, wobei sie vom Inspektor nachdrücklich korrigiert wird. Es ist Frl. Doktor, die schwitzt und mit ihren Nerven am Ende ist, ihre Berufsehre gefährdet sieht. Und schliesslich raucht Inspektor Voss eine Havanna und trinkt einen Kognak aus Sir Isaac Newtons Versteck hinter dem Kamingitter. Er weiss hier Bescheid, bekennt sich glücklich, für einmal in seinem Leben den Täter nicht verhaften zu müssen. Nach dem Gesetz habe er Mörder zu verhaften, ob sie ihm leid tut oder nicht. Gerechtigkeit sei Gerechtigkeit. Doch nun geniesst er, das Gegenteil tun zu dürfen:

Ich habe drei Mörder gefunden, die ich mit gutem Gewissen nicht zu verhaften brauche. Die Gerechtigkeit macht zum ersten Mal Ferien, ein immenses Gefühl. Die Gerechtigkeit, mein Freund, strengt nämlich mächtig an, man ruiniert sich in ihrem Dienst, gesundheitlich und moralisch, ich brauche einfach eine Pause. Mein Lieber, diesen Genuss verdanke ich Ihnen. Leben Sie wohl. Grüssen Sie mir Newton und Einstein recht freundlich und lassen Sie sich mich bei Salomo empfehlen<sup>52</sup>.



Das vermeintlich komödiantische Ende der Polizeiintervention zum Schutze der Bevölkerung. Dass er als einzige aussenstehende Instanz die Täter vor sich selber oder vor der Ärztin schützen müsste, wissen sie noch nicht, und auch er wird es nie wissen.

Es kommt zum Umschlag, was die Identität der beiden Physikerkollegen betrifft. Auch ihre Verrücktheit ist bloss gespielt. In Wirklichkeit sind sie Agenten internationaler Grossmächte, welche die Erkenntnisse Möbius' für ihre Staatsmacht übermitteln sollen. D.h. die Aussenwelt war fortwährend in dieser abgeschlossenen Innenwelt präsent, mit Radioempfängern und Sendegeräten waren sie in Kontakt mit ihren Spionagezentralen, um zumindest die Erkenntnisse, wenn nicht gar Möbius in Person für ihre Grossmächte gewinnen zu können. Beide Lösungen bieten keinerlei Freiheit, bloss Machtinteressen, also gerade dies, was Möbius vermeiden wollte. Es soll zur gewalttätigen Auseinandersetzung kommen, doch Möbius hat seine letzten Erkenntnisse aus Vorsicht verbrannt, um das Geheimnis unbedingt bewahren zu können. Er erklärt den enttäuschten Spionen, weshalb auch er sich ins Irrenhaus zurückgezogen hatte: um in Freiheit forschen, um die ganze Gefährlichkeit seines gefundenen Systems aller Systeme zu verschweigen. Er findet nun auch, dass der Mord an den drei Krankenschwestern wenigstens einen Sinn gehabt hätte, die Menschheit vor dieser Gefahr zu bewahren, wenn man aus Pietät, auch aus Anstand, im Andenken an ihre Liebe und aus Busse für den an ihnen praktizierten Mord, der unausweichlich war, hier bleibe. Wie im *Besuch der alten Dame* kommt es – nach symmetrisch vollzogenem Bekenntnis des einen wie des andern Kollegen – zu einem feierlichen gemeinsamen Beschluss: dort, um die Stiftung mit den damit verbundenen Bedingungen einzugehen; hier, um das Opfer seines persönlichen Glücks zu vollziehen im Hinblick auf das Schicksal der Menschheit, im Sinne auch eines Happy Endings. Die dazu gehörigen Entscheidungen enthalten eine positive und eine negative Komponente, sind in sich paradox-widersprüchlich, enthalten in sich als Lösung formelhaft beide sich ergänzenden Möglichkeiten: "Verrückt, aber weise / Gefangen, aber frei / Physiker, aber unschuldig"<sup>53</sup>. Feierlich wird dieser Bund beschlossen, im dreimaligen Anruf an die ermordeten Geliebten:

z.B. "Monika! Ich musste dich opfern. Deine Liebe segne die Freundschaft, die wir drei Physiker in deinem Namen geschlossen haben. Gib uns die Kraft, als Narren das Geheimnis unserer Wissenschaft treu zu bewahren"<sup>54</sup>. Gemeinsam beschliessen sie ihre Rückverwandlung als Verrückte, sie werden diese Rolle im Verborgenen spielen, in überzeugter Dreieinigkeit, ohne Anspruch auf Erfolg und Dank, in Busse für die begangenen Morde, d.h. sie vollziehen ihre eigene Verurteilung ohne Wissen der Weltöffentlichkeit, wie dies in allen der bisher besprochenen Werke der Fall war, was aber diesmal katastrophal-tragische Folgen haben wird und den eingesetzten Säkularisationsprozess durch den Pakt mit dem Kapital Claire Zachanassians mit dem eigenen Untergang zu Ende führt.

Nach dem Abschluss der Bekenntnis-Handlung kommt es nochmals zum Umschlag: Es ist die Irrenärztin, die sich als die eigentlich verrückte Verbrecherin erweist, die alle Papiere des Möbius fotokopierte und für sich in Sicherheit brachte; in aller Heimlichkeit Welttrusts gründend, um aufgrund der Berechnungen des Möbius ihre unberechenbare Weltherrschaft durchzusetzen, als Dienerin des König Salomo, an den sie – im Gegensatz zu Möbius – wirklich glaubt. Dies erzählt sie den Patienten, weil sie weiss, dass sie als Verbrecher nun ungefährlich sind, weil sie erstens als anerkannte Verrückte und Mörder unglaublich und gefährlich sind und als solche in absoluter Sicherheit bleiben. Offen legt sie ihnen dar, dass die gesamte Handlung von ihr vorgeplant war, dass jeder Mord von ihr psychologisch vorbereitet wurde, weil es ihr ebenfalls um das Ganze ging: um die Durchsetzung von Salomos Macht, in dessen Namen sie regieren wird. Nicht Möbius war der Verrückte, er hat dies nur gespielt, währenddes sie die Vertrauensärztin mimte, um ihre Verbrechen vorzubereiten, als Gebärerin einer neuen Zeit, in Nachfolge der Gottesmutter Maria, auf die sich viele ihrer Aussagen von Anfang beziehen, was man als Demut, Selbstironie oder Berufsüberzeugung verstanden hatte. "Meine Familie ist so alt, dass es beinahe einem kleinen medizinischen Wunder gleichkommt, wenn ich für relativ normal gelten darf, ich meine, was meinen Geisteszustand betrifft"<sup>55</sup>.

54 Ebd.

55 S. 29.

Sie ist im Gespräch mit Missionar Rose auch nicht bereit, auf die Möglichkeit eines Wunders zu verzichten: "Ihr strammes Urteil erstaunt mich ein wenig, Herr Missionar Rose. Als Theologe müssen Sie doch immerhin mit der Möglichkeit eines Wunders rechnen"<sup>56</sup>. Wobei sich mehr und mehr Anzeichen von Befehlsfreude, Herrschsucht, Unterwerfungsfreude kundtun: Sie lässt ihre Verwandten mit Medikamenten vollstopfen, kommandiert ihre Untergebenen herum – mit den Pflegern spricht sie nur noch im Imperativ –, so dass sich ihre Liebenswürdigkeit gegenüber ändern als interessehaft kundtut, besonders in ihrem Umgang mit Frau Rose, die sie bisher rücksichtslos finanziell ausgenommen hatte, um nun selber die volle Verantwortung über Möbius zu übernehmen. Angesichts der vollkommenen Eingeschlossenheit der Physiker, ihrer Bewachung, der Umstellung des Hauses durch Wärter, des eingeschalteten Flutlichtes, gibt sie – wie in überirdisches Licht getaucht – nun ihr Geheimnis preis: "Auch mir ist der goldene König Salomo erschienen." Sie beschreibt ihre Begegnungen mit ihm, im Sinne der Verkündigung der Gottesmutter Maria durch den Erzengel, gepriesen im Hohen Lied: "Sein Blick ruhte auf mir. Seine Lippen öffneten sich. Er begann mit seiner Magd zu reden. Er war von den Toten auferstanden, er wollte die Macht wieder übernehmen, die ihm einst hienieden gehörte, er hatte seine Weisheit enthüllt, damit in seinem Namen Möbius herrsche." Sie greift Möbius der Treulosigkeit an, des Verrats an Salomo, weil er zu verschweigen versuchte, "was nicht verschwiegen werden konnte. Denn was ihm offenbart worden war, ist kein Geheimnis. Weil es denkbar ist. Alles Denkbare wird einmal gedacht. Jetzt oder in der Zukunft. Was Salomo gefunden hatte, kann einmal auch ein anderer finden, es sollte die Tat des goldenen Königs bleiben, das Mittel zu seiner heiligen Weltherrschaft, und so suchte er mich auf, seine unwürdige Dienerin. [...] Der goldene König hat mir den Befehl gegeben, Möbius abzusetzen und an seiner Stelle zu herrschen." Und sie erzählt, wie sie durch Manipulation, Betäubung und Diebstahl seiner Aufzeichnungen durch Photokopieren, alle seine Erkenntnisse besass, "bis ich auch die letzten Seiten besass"<sup>57</sup>. Sie verkündet ihnen

56 S. 33.

57 S. 82.

auch, wie sie für die Umsetzungen der Ideen in Wirklichkeit Kapital brauchte, wie sie Riesenwerke gründete, um "das System aller möglichen Erfindungen auswerten zu können"<sup>58</sup>. Sie schildert auch, wie sie alle drei Physiker bewusst zu "gefährlichen Verrückten"<sup>59</sup> machte. "Ihr wart bestimmbar wie Automaten und habt getötet wie Henker"<sup>60</sup>. Sie seien nun durch ihre Werkpolizei im ausbruchsicheren Gefängnis für immer festgehalten, während sie selbst die Macht Salomos übernehme:

Ich fürchte mich nicht. Meine Anstalt ist voll von verrückten Verwandten, mit Schmuck behängt und Orden. Ich bin die letzte Normale meiner Familie. Das Ende. Unfruchtbar, nur noch zur Nächstenliebe geeignet. Da erbarmte sich Salomo meiner. Er, der tausend Weiber besitzt, wählte mich aus. Nun werde ich mächtiger sein als meine Väter. Mein Trust wird herrschen, die Länder, die Kontinente erobern, das Sonnensystem ausbeuten, nach dem Andromedanebel fahren. Die Rechnung ist aufgegangen. Nicht zugunsten der Welt, aber zugunsten einer alten, buckligen Jungfrau<sup>61</sup>.

Man erinnert sich an Möbius' Anti-Psalm, an sein provokantes Besingen vom Weltuntergang, der zu verhindern wäre. Weshalb er ihn gewissermassen wie einen Bannspruch aussingt, um sich von der Familie, und damit aller Weltlichkeit, zu trennen, in tragischem Irrtum, der ihn anschliesslich auch Schwester Monika töten und letzter Endgültigkeit sein grosses Opfer und das seiner Freunde beschliessen lässt. Nicht wissend, dass der Entscheid absurd, längst überholt ist, eine überflüssige Tat der Nächstenliebe. In der Maske der Verrücktheit spricht Möbius die Wahrheit; dies macht seinen Psalm Salomos nicht etwa zum vorgestellten Provokationssong, obwohl er diese Funktion, von ihm selbst geplant, wohl auch hat. In Wirklichkeit singt er in äusserster Erregung das Lied vom Weltuntergang, gesungen von einem, der den archimedischen Punkt erreicht hat, durch sein Denken, in der Wirklichkeit gewordenen Vorstellung. Diese gleiche Einsicht hat er am Schluss, als er sich mit der Rolle des armen König Salomo identifiziert, diesmal nicht in Ekstase, sondern in vollkommener Selbst-

58 S. 83.

59 Ebda.

60 S. 84.

61 S. 85.

kontrolle, zusammen mit den beiden, nunmehr zu Freunden gewonnen früheren Feinden, indem sie ihre Rolle überprüfend, diese endgültig übernehmen: im tragischen Wissen um das kommende, unaufhalt-same Ende, an dem sie mitschuldig geworden sind: Newton sagt, sein alter ego nachformulierend, die so entlarvenden Worte: "Hypotheses non fingo"<sup>62</sup>. Er hat neben naturwissenschaftlichen Werken auch theologische Bücher verfasst: "Bemerkungen zum Propheten Daniel und zur Johannes-Apokalypse"<sup>63</sup>. D.h. in Newtons Schriften finden sich, antizipierend, Endzeitgedanken vorformuliert, wenn auch in einer noch anderen, christlichen, Variation. – Einstein spricht von seiner Relativitätsformel der Umwandlung von Materie in Energie: "Ich liebe die Menschen und liebe meine Geige, aber auf meine Empfehlung hin baute man die Atombombe"<sup>64</sup>. D.h. er hat die enorme Zerstörungskraft einer Formel erfahren; wie sich etwas Gedachtes im Kampf um die Macht gegenüber andern auswirken kann. – Und schliesslich Möbius, in der Rolle des wissenden Salomo, der einst unermesslich reich, weise und gottesfürchtig war, dessen Weisheit aber die Gottesfurcht zerstörte, so dass er alles verlor. Wie Moses vom Berg Tabor das ihm verheissene Land erblickt, so vermag er visionär in die Zukunft zu sehen: das ihm einst anvertraute Reich, das nunmehr "leer [...] eine blauschimmernde Wüste, und irgendwo um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern kreist, sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde"<sup>65</sup>. Das Unglück vollzieht sich durch sein Denken und vollends im selbständig gewordenen, krankhaft-verrückten Umsetzen durch die Irrenärztin; er ist der voraussehende, weil allein alles wissende Zeuge der eintretenden Katastrophe.

Im *Turmbau* beschreibt Dürrenmatt selbst, wie nahe er mit seinen *Physikern* dem dramaturgischen Konzept des *Oedipus* kam; wie sehr ihn Möbius an Oedipus erinnert, der durch die versuchte Flucht von seinem Schicksal weg dessen Vollzug auslöst<sup>66</sup>. Wohl setzte er diese Dramaturgie wiederum systematisch für die Erklärung der paradoxal-

62 S. 86.

63 Ebda.

64 Ebda.

65 S. 87.

66 Friedrich Dürrenmatt, *Turmbau. Stoffe IV-IX*, Zürich, Diogenes, 1990, S. 32.

tragischen Situation des Möbius ein, vertieft aber dessen Tragik ins Visionäre. Was sich in den kleinen Zellen der Klinik les Cerisiers vollzieht, wird zum Auslöser des Weltuntergangs, den er mit seinem ersten Werk bereits gedanklich umspielt hatte, im Gegensatz zur Idee des neuen Lebens. Indem Möbius' Gesetz der Weltzerstörung durch Mathilde von Zahnd's Wahnsinn der Weltbeherrschung zur Wirkung kommt, kann der einmal gedachte Weltuntergang nicht mehr aufgehalten werden. Denn die einzig kontrollierende Kraft der Vernünftigkeit hat sich selber ausgelöscht, wird aber machtloser Zeuge des grauenhaften Vollzugs. Doch seine Vision wird diejenige des Zuschauers, der weiss, dass für seine Gesellschaft die wissenschaftliche und wirtschaftliche Durchführung des oekologischen und physikalischen Zusammenbruchs des Weltsystems längst beschlossene Sache ist. In naher Zukunft wird Wirklichkeit, was Möbius zu verhindern sucht. Entwickelt Dürrenmatt im *Besuch der alten Dame* eine Dramaturgie des sich konsequent vollziehenden Selbstbetrugs, der die rücksichtslose Durchsetzung aller finanziellen – kapitalistischen – Selbsterfüllungen zulässt, weil sich alle moralischen Kontrollmechanismen von selbst aufgehoben haben, so überträgt sich nun die persönliche Tragik des Möbius und seiner Freunde auf die Menschheit, die zum potentiellen Opfer der unkontrollierten menschlichen Denkfähigkeit geworden ist, wovon die ersten Symptome bereits spürbar werden, in der Angst des Möbius, aber auch in der täglichen Wirklichkeit des Zuschauers oder Lesers. Demonstriert *Der Besuch der alten Dame* gleichnishaft und in komödienhaft-sarkastischer Ironie für den verstehenden Zuschauer das Bewusstsein einer entstandenen kollektiven Schuld vor, so feiert Dürrenmatt im übertragenen Sinne in den *Physikern* die schwarze Messe der Verwandlung der Idee einer Weltauflösung der Masse in Energie in faktische Tatsächlichkeit. Transzendenz wird in komödiantischer Verkehrung Immanenz, in vollkommener Umkehrung des Schöpfungsbegriffs. Was der griechische Mythos für das Schicksal eines Einzelnen entwickelnd darstellt, im wirklichkeitsgewordenen Fluch an Oedipus, das erweitert Dürrenmatt in gleichnishafter Übertragung auf das zuende gedachte, sich vollendende und nunmehr aufhebende Weltsystem.

Mit geradezu liturgischer Besessenheit entwickelt Dürrenmatt nochmals, und diesmal auf der Ebene der wissenschaftlichen Erkenntnis,

aber auch auf derjenigen der innerweltlichen Wirklichkeit, das System der dramaturgischen Gegenläufigkeit, auf der Ebene der Hypothese, aber auch der Umsetzung in die Genese, wobei diese durch Verkehrung nicht ins neue Leben, sondern in den Untergang führt. Was in der Komposition als höchste komödiantische Virtuosität erscheint, ist Stilisierung, formgewordene Einsicht in die Unabänderlichkeit des tragisch-grotesken Vollzugs der Selbstauflösung der Welt durch den Menschen selbst. Aber dazu bedarf es der existentiellen Lesart des Werks, nicht nur der Erfassung der künstlerisch-ästhetischen, philosophisch-religiösen, psychologischen oder gar biographisch-anekdoteschen Ebene, des Spiels des Satzes und Gegensatzes: es geht ums Verspiegeln einer existentiellen Erkenntnis in die Wirklichkeit der Bühne, die noch die emanzipatorische Kraft der Weihe in sich hat, auch wenn sie die Maske der Komödie trägt.

#### Dürrenmatts Dramaturgie der Verkehrung zur Überwindung ideologischer Festlegung

Man erinnere sich an die etwas paradoxe Fragestellung am Anfang: Wie es Dürrenmatt gelingt, angesichts seiner Einsicht in die Unmöglichkeit der Darstellbarkeit in sich abgeschlossene Werke zu schaffen, die seinem Verzicht auf Endgültigkeit Rechnung tragen, gleichzeitig aber als Gleichnisse grösster Verbindlichkeit in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Dazu zum Schluss sein eigener, vielleicht etwas anekdotischer, aber für unser Thema doch wichtiger Kommentar:

Vor Dürrenmatts 60. Geburtstag führte ich ein längeres Telefongespräch mit ihm. Ich wusste, dass er über seinen früheren Verleger Peter Schifferli eng mit Sils-Maria verbunden war und in dieser Gegend wichtige Freunde hatte: Marc Eichelberg im Fexstal und Varlin, den Maler in Bondo. Gerne hätte ich ihn ins Nietzsche-Haus in Sils-Maria eingeladen, doch er zog es vor, mit seinen Gästen in einem Hotel zu feiern, besuchte allerdings bei dieser Gelegenheit das kleine Nietzsche-Museum. Damals fragte ich ihn, ob er allenfalls einmal an einem Kolloquium über sein Verhältnis zu Nietzsche sprechen würde. Er gab zu, dass er sich immer wieder mit dem Dichter-Philosophen

auseinandergesetzt habe, auch während seines Philosophie-Studiums in Bern; dass er in seiner Studentenbude ein Porträt Nietzsches gemalt habe zum Thema Krieg und Ideologie. Nietzsche schien ihm unheimlich, es gehe ihm immer um das Absolute: um die absolute Wahrheit, um die absolute Tugend, um die Infragestellung der Hierarchien. Dabei habe er mit Recht von der "Umwertung aller Werte" gesprochen und ganz neue Visionen entwickelt; aber wiederum unter dem Aspekt einer absoluten Veränderung der Perspektiven. Auf meine Frage, ob denn nicht das Konzept von *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, mit seinen Antithesen und Verschränkungen, mit seinem permanenten Überholen des Gesagten auf weitere Ziele, mit seiner Überwindung des Gegenwärtigen auf das Zukünftige hin, nicht seinen eigenen Ansätzen entspreche, wehrte Dürrenmatt vehement ab, indem er meinte: Nietzsche setze tatsächlich Antithesen, die er dauernd überholend *ad absurdum* führe; "irgendwie aber setzt er dauernd in Frage, dauernd ein Ziel oder eine These setzend, wovon man sich immer wieder entfernt." Dürrenmatt weiter: "Ich denke, man muss die Antithesen nicht als feste Pole setzen, sondern sie dialektisch ins Spiel ihrer eigenen Verkehrungen bringen; erst dann wird das Ganze interessant. Wer will denn heute schon eine neue Ideologie begründen? Reicht es nicht, wenn man die Prozesse, die dazu führen sichtbar macht und in ihrer ganzen Paradoxie aufdeckt?" Nietzsche bleibe seiner Meinung nach zu nahe beim satirischen Parodieren der Fragestellungen, währenddem er selber noch einen Schritt weitergehe und das Ganze ins Problem des Paradoxen zurücknehme. Als Student habe er eine Dissertation "Über den Begriff des Tragischen bei Kierkegaard" angefangen, aber nicht zu Ende geführt. Denn: was heisse denn schon "tragisch" angesichts des Nichts?<sup>67</sup>

Als Dramatiker gehe er eigentlich die Frage von hintenherum an, in der Verkehrung, über das Komische. Man komme so weniger in die Gefahr des Sich-Festlegens, was doch für Nietzsche zum grossen Problem geworden sei. "Die Menschen wollen eben immer Lösungen,

67 Vgl. dazu: Roger W. Müller Farguell, "Zur Dramaturgie aporetischen Denkens. Dürrenmatt und Kierkegaard", in: *Neue Perspektiven zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 40, Hrsg. Romey Sabalius, Amsterdam/Atlanta, 1997, S. 153-165.



Rezepte. Sie lieben es, sich festzulegen. Dabei ist der Weg ins Labyrinth aller möglichen Denkprozesse doch viel interessanter, offener, kreativer, wenn auch in sich und für einen selbst unendlich riskanter (lacht).”<sup>68</sup>

## Résumé

Dürrenmatt est le dramaturge d'une anti-idéologie sans concession. Il s'inscrit en faux contre toute univocité et toute simplification propre à un système. Son choix est celui d'une poétique de la polysémie qu'il approfondit sans relâche en créant des pièces et des récits aux implications sans cesse plus grotesques et plus absurdes. Notre analyse des oeuvres précoces de Dürrenmatt tente de mettre en évidence les premiers degrés de son mode de pensée dialectique, qui, par une série d'approches toujours renouvelées et sur une trame passablement diverse, déroule une multitude de perspectives interdépendantes par leur complexité même et s'annulant de ce fait dans l'absurde. On en déduira aussi de précieux indices pour comprendre son oeuvre tardif, où sa thématique fondamentale, le labyrinthe et le paradoxe, est variée à travers de multiples approches existentielles.

Un des thèmes principaux de l'oeuvre dürrenmattienne, c'est le basculement dans l'antithèse et le retournement, source de surprise, aboutissant à confronter en permanence des contraires finalement inconciliables. Penseur dialectique, il dispose d'une large palette de termes opposés, comme le pouvoir et l'impuissance, le bonheur et la souffrance, le temps et l'éternité, le crime parfait et le châtement fatal, le bourreau et la victime, autant d'antagonismes indissociables déversés en cascades dans son théâtre sensuel et grotesque, discutant du hasard et de la nécessité, à travers la démesure de plus en plus folle des formes de représentation et des mécanismes de pensée. Le dessein, toutefois, reste toujours le même: faire éclater toute univocité dans les mille facettes d'un miroir fait de jeux et de représentations scéniques ne rechignant pas à la parodie.

68 Peter André Bloch, "Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt über Friedrich Nietzsche in Sils-Maria, Sommer 1981", handschriftliche Notizen.