

# Dürrenmatt und das europäische Theater

Autor(en): **Wellnitz, Philipp**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **74 (1994)**

Heft 6

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165300>

## **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.

## DÜRRENMATT UND DAS EUROPÄISCHE THEATER

*Dürrenmatts Theater steht in der Tradition des grossen europäischen, unter anderem französischen Avantgarde-Theater der dreissiger bis sechziger Jahre ... Doch den Fragen nach Gott, nach der Hoffnung und nach dem grossen Endspiel hat er eigene Antworten*

Dürrenmatts dramatisches Werk lässt sich in vier Epochen einteilen, von denen vor allem eine (1949–1963) beim Publikum grossen Anklang fand.

*Die vierziger Jahre:  
Dürrenmatts Frage nach Gott  
(Barth, Kierkegaard, Artaud, Camus)*

Dürrenmatts erstes veröffentlichtes Drama, «Es steht geschrieben» (1947), verband die religiöse Thematik mit einer derart pathetischen Sprache, dass es oft zum Vergleich mit dem Werk des strenggläubigen Katholiken *Paul Claudel* (1868–1955) verführte. Das, was *Bänziger* vorsichtig Dürrenmatts «protestantischen Ernst» nannte, hatte jedoch seinen Standort nicht in einem tradierten Religionsdogma. Der Basler Theologe *Karl Barth* unterstrich in Briefen vom Januar/Februar 1948 die Nähe des Stücks «Der Blinde» (1948) zur Theologie seines «Römerbriefs» (1921). Dürrenmatt gestand in seiner Rede in der Paulskirche am 6. März 1977 («Über Toleranz»), wieviel er der Theologie verdanke, «von ihren gegensätzlichen Impulsen freilich», und zitierte *Karl Barths* «Römerbrief» als «revolutionäres Buch».

Eine im Glauben wiedererlangte Freiheit im Sinne *Kierkegaards* findet sich möglicherweise auch am Schluss von «Es steht geschrieben».

Sowohl der absolute, blinde Glaube *Knipperdollincks*, als auch der grausame, despotische Nihilismus *Bockelsons* enden in einem grotesken Totentanz beider vor dem riesigen Mond, bevor sie aufs Rad geflochten werden. Im Tode erfährt *Knipperdollinck* den «deus absconditus», den verborgenen Gott, der ihm jedoch die Antwort schuldig bleibt.

Etwa zur gleichen Zeit trat *Antonin Artaud* (1896–1948) ein letztes Mal an

die Öffentlichkeit – mit einer Radiosendung, deren Titel «Pour en finir avec le jugement de dieu» für sich spricht bzw. den Geist der Zeit widerspiegelt. *Artaud* schreibt in seinem theoretischen Manifest «Le théâtre de la cruauté» (1932), dass ohne Grausamkeit kein Theater möglich sei, dass Metaphysik nur über die Haut in den Geist dringe: In «Es steht geschrieben» sagt *Bockelson* «Ich will ihn [den Himmel] mit meinen Händen herabzwingen», nachdem er Frauen und Kinder sowie seine Geliebte hat umbringen lassen. Auch in *Albert Camus'* «Caligula» (1945) tötet der Despot seine Geliebte und sagt, er lebe, er töte, übe die berauschende Macht des Zerstörers aus, gegen die jene des Schöpfers wie Affentheater scheine.

Schon 1947 zeugten Dürrenmatts Stücke «von einer nachchristlichen Zeit, die das Christentum ablöst und voraussetzt» (wie es der Basler Germanist *Karl Pestalozzi* in «Die Wiedertäufer» bezogen formulierte).

Auf diese erste Schaffensperiode, geprägt von existentieller Introspektion, folgte eine Phase selbstbewusster Affirmation, die Dürrenmatts Satiren zu Welt Ruhm bringen sollten.

*Die Erfolgsjahre (1949–1963):  
Dürrenmatts «Prinzip Hoffnung» –  
der «mutige Mensch»  
(Dürrenmatt und Brecht, Dürrenmatt  
und die klassische Antike)*

Sieben Theaterstücke haben *Friedrich Dürrenmatt* in der ganzen Welt berühmt werden lassen: «Romulus der Grosse» (1949), «Die Ehe des Herrn Mississippi» (1952), «Ein Engel kommt nach Babylon» (1953), «Der Besuch der Alten Dame» (1956), «Frank der Fünfte» (1959), «Die Physiker» (1962), «Herkules und der Stall des Augias» (1963).

.....  
PHILIPP WELLNITZ,  
geboren 1960, studierte  
Germanistik, Romanistik  
und Politikwissenschaft  
an den Universitäten  
Münster, Bordeaux und  
Toulouse. Nach einem  
Forschungsaufenthalt  
an der Universität Basel  
1988/89, promovierte  
er 1992 an der Univer-  
sität Toulouse über  
Satire und Grotteske  
in *Friedrich Dürrenmatts*  
Dramen. 1993 wurde er  
als «maitre de conféren-  
ces» an die Universität  
Strasbourg berufen,  
wo er deutsche Sprache  
und Literatur lehrt.  
.....

Dürrenmatts Helden werden darin zu Trägern der Dürrenmattschen Sicht der Welt: *«Der Held eines Theaterstücks treibt nicht nur eine Handlung vorwärts oder erleidet ein bestimmtes Schicksal, sondern stellt auch eine Welt dar.»* («Theaterprobleme» 1954) Dürrenmatt stellt die Unmöglichkeit fest, in der heutigen Welt einen tragischen Helden bzw. eine Tragödie zu schaffen: *«Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts (...) gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. (...) Wir sind zu kollektiv schuldig (...). Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Grotteske geführt wie zur Atombombe (...).»* Doch glaubt Dürrenmatt, *«es sei immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. (...) Der Blinde, Romulus, Übelohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wiederhergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff.»*

Der Antagonismus zu Bertolt Brecht kam hier, wie vielerorts auch, klar zum Vorschein. Brecht antwortete 1955 in Darmstadt auf die von Dürrenmatt anderweitig aufgeworfene Frage, ob die heutige Welt durch Theater noch wiedergegeben werden könne, dass dies seiner Meinung nach möglich sei, aber nur wenn sie als veränderbar aufgefasst werde. Dürrenmatt sagte 1961 in seinem «Werkstattgespräch» mit Horst Bienek, der Dichter könne die Welt *«beunruhigen im besten, beeinflussen im seltensten Falle – verändern nie»*. Für den einzelnen «mutigen Menschen» ist es wichtig, die Welt zu «bestehen», zu «verändern» vermag sie dieser ohnehin nicht.

So stehen zwar thematisch viele Stücke dieser erfolgreichen Schaffensphase in einem engen Zusammenhang zu Brechts Dramen, doch klaffen sie ideologisch weit auseinander. Dürrenmatt engte zudem den Handlungsspielraum seines «mutigen Menschen» immer mehr ein: Ging es Romulus noch darum, für ein paar unheldische Jahre ein Reich zu retten, kämpfte Übelohe in vergeblicher Don-Quichotte-Manier um seine lächerliche Liebe, denkt Akki zuerst an sein eigenes Überleben. 1961, in seinem Gespräch mit Bienek, räumt Dürrenmatt ein, die Kunst sei *«ein Zeichen nur, dass hin und wieder irgend jemand in der allgemeinen Verzweiflung nicht verzweifelte»*.

Was in den 21 Punkten zu den Physikern (1961) noch nach Brecht klingt, wird durch die Theorie des Zufalls wieder aufgehoben:

*«Je planmässiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen.»* (Punkt 8).

Kurz vorher, 1960, hatte Dürrenmatt in seiner Standortbestimmung zu «Frank der Fünfte» betont, die «mögliche» Welt müsse auch die «wirkliche Welt» enthalten – *«Aus den Fiktionen müssen Mythen hervorgehen, sonst sind sie sinnlos.»*

Dürrenmatts Verhältnis zum Mythos, seine Auseinandersetzung mit der klassischen Antike, scheinen über die sieben Erfolgsstücke hinaus von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Dramaturgie.

In Dürrenmatts «pièce maitresse», «Der Besuch der Alten Dame», sehen viele Kritiker eine Satire des «König Ödipus», von Sophokles und in Claire eine «Medea» oder die Inkarnation der Nemesis. Die Schweizer Literatur, Jeremias Gotthelfs «Die Schwarze Spinne», hat sicher die eindeutigste Vorlage geliefert. In «Christ und Welt» vom 21. Juni 1963 bezieht sich Dürrenmatt selbst interessanterweise auf «Rhino-céros» von Eugène Ionesco, wo es auch um eine Stadt gehe, die sich in eine Mörderbande verwandle. (Unter anderen Vorzeichen findet sich übrigens dieses Motiv der kollektiven Schuld ohne Strafen auch schon in Lope de Vegas «Fuenteovejuna» [1619].) Sieht man aber vom thematischen Vergleich ab, findet sich in diesem Stück eine eindeutige Satire der antiken Schemata: «Güllen» ist nicht die Polis, Ills Tod kein tragischer, Claire nicht die vom Lehrer beschworene Klotho. Der klassische agon ist dadurch aufgehoben, dass zunächst Claire handelt, dann Ill, schliesslich das Dorf. Ausser Claire und Ill erscheinen die «Helden» in ihrer Funktion (Bürgermeister, Arzt usw.) und werden auf Nummern (Gatte VII–IX) oder Phoneme (Toby, Koby) reduziert. Die «Ideale» werden im Laufe des Stückes immer sinnentleert.

Das Stück endet mit zwei Chören, *«denen der griechischen Tragödie angenähert, nicht zufällig, sondern als Standortbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale»*. (Szenenanweisung am Ende des Schlussdialoges.) Man kann eindeutig daraus schliessen,

.....  
**«Unsere Welt  
 hat ebenso zur  
 Grotteske  
 geführt wie zur  
 Atombombe.»**  
 .....

dass es Dürrenmatt ernstlich darum geht, die Tragödie zwar als unserer Zeit unangepasst zu beschreiben, aber auch diesen Zustand als eine Aufforderung an ein neu zu belebendes Ideal versteht.

«Herkules und der Stall des Augias» (1963) wurde im Ausland als *«helvetischem Zwischenspiel»* (Whitton) wenig Beachtung geschenkt. Natürlich ist das Stück eine Parodie bodenständiger Schweizer Demokratie, und auch im schuldenbeladenen Helden Herkules, der sich zum Schluss im «Nationalzirkus Tantalos» verdingt, ist die satirische Intention allzu durchsichtig. Dürrenmatt sprach von seinem «satirischsten» Stück. Wenn man sich an das griechische Satyrspiel erinnert, das im letzten Teil der griechischen Tetralogien die Mythen der drei vorangegangenen Tragödien parodierte, so ist Dürrenmatts Stück vielleicht doch eine Rückkehr zur Tradition vor Euripides. *Mircea Eliade* («Aspects du mythe», 1963) erinnert, dass der primitive Mythos ursprünglich als «wahre» Geschichte den erdichteten Fabeln gegenüberstand, schliesslich aber in unserer Kultur immer mehr synonym für erfundene Geschichten wurde.

Die jugendliche Iole glaubt zu sterben, wenn Herkules sie fortschickt, aber er antwortet ihr *«das kommt dir jetzt nur so vor»*. Man müsste also so naiv wie Iole sein, um an das erfundene Pathos noch zu glauben. Dahinter mag aber Dürrenmatts Forderung nach einer Rückkehr an die Ursprünge stehen: *«Die Kultur sollte man einführen»*, oder etwa *wieder einführen?*

Ist aber der «wahre» Mythos heute noch möglich?

Auf die Frage nach der «wahren» Literatur wird Dürrenmatt in den nächsten Jahren (1966–1973) eine Antwort suchen, indem er sich von seinem expliziten Verhältnis zu Brecht und zur klassischen Antike löst und «modernere» Parallelen in der Gegenwartsliteratur findet.

*Vor und nach 1968:  
Dürrenmatts «Fin de Partie» –  
sprachliche Endspiele  
(Beckett, Ionesco, Barthes)*

In einer dritten Phase, die mit «Der Meteor» (1966) anklingt und mit dem misslungenen Stück «Der Mitmacher» (1973) ihrem Ende zugeht, steht bei Dürrenmatt vor allem die Sprache im Vordergrund.

.....  
**Dürrenmatt  
stellte  
das System  
der Sprache  
an sich  
in Frage.**  
.....

Im «Meteor» geht es um einen Nobelpreisträger, der stirbt und immer wieder aufersteht und den Tod derer hervorruft, die sich ihm nähern. Für Schwitter sind *«Schuld, Sühne, Gerechtigkeit, Freiheit, Gnade, Liebe»* nur *«erhabene Ausreden»*, auf die er verzichtet, denn *«Nur Stümpfern ist die Kunst heilig»*.

Der sich wiederholende Tod entspricht dem wiederholten Sterben der Literatur. So wundert es nicht, dass Schwitters Ringen um den erlösenden Tod mit der Agonie der Dialoge einhergeht:

*«Muheim: Nun?»*

*Schwitter: Muheim?*

*Muheim: Sterben sie mal!*

*Schwitter: Gebe mir Mühe.*

*Muheim: Ich warte.*

*Schwitter: Fühle mich eigentlich ganz wohl.*

*Muheim erschrocken: Verflucht.*

*Schwitter: Aber der Puls. Fühlt.*

*Muheim: Na?*

*Schwitter: Geht langsamer.*

*Muheim: Gott sei Dank.*

*Schwitter: Nur Geduld.»*

Hatte das Grotteske in früheren Stücken wie «Romulus» noch die Funktion, das Tragische zu entschärfen, hatte es versucht, im «Besuch» das Tragische zu ersetzen und schliesslich Brechts finalisierte «Verfremdungseffekte» durch *«Grottesken eben der Distanz zuliebe»* zu überbieten –, so gedieh das Grotteske im Meteor zu mehr als einem blossen Stilmittel, wurde zum System.

Was Dürrenmatt im «Meteor» als Zweifel an den Möglichkeiten des literarischen Wortes thematisierte, übertrug er in seinen beiden «Übungsstücken für Schauspieler», «Play Strindberg» (1968) und «Porträt eines Planeten» (1970), auch auf die dramatische Sprache.

Hier ging es nicht mehr darum, die Unzulänglichkeit eines bestimmten Stils oder der literarischen Konzepte anzuprangern, Dürrenmatt stellte das System der Sprache an sich in Frage. In seinem Nachwort zu «Play Strindberg» stellt Dürrenmatt explizite Zusammenhänge her: *«Indem ich Strindbergs literarische Seite eliminiere, wird die Nähe seiner theatralischen Vision zur Moderne deutlich: zu Beckett, Ionesco, aber auch zu meinem «Meteor».»*

Das, was Artaud *«hiéroglyphes animés»* nannte, schien in den aufs Äusserste ver-

knappten Dialogen in «Play Strindberg» auf Beckettsche Endzeit zu weisen. Auch hört man in Edgars Litanei in der «Vierten Runde» («*Ich bin nicht krank, ich bin nie krank gewesen, ich werde nie krank sein!*») deutlich die Stimme Bérangers in «Le Roi se meurt» (1963) von Eugène Ionesco: «*Je mourrai quand je voudrai, je suis le Roi, c'est moi qui décide!*»

Edgars körperliche Schwäche wird interessanterweise durch seine spärlich werdende Sprache angekündigt, und wenn die Erregung Edgars und Alices zu gross ist, schlagen sie beide auf den Tisch. Als Edgars Schwäche keinen artikulierten Satz mehr zulässt, verständigt er sich durch Laute – Alice weiss ohnehin, was er «sagt». Ob durch Laute oder Sätze, Edgar sagt nichts mehr aus.

In «Dichterdämmerung» (1980) verheddert sich die Figur Mac Fire in ihren eigenen Sprachstrudel und fragt die Zuschauer: «*Ich bin ganz verwirrt. Sie auch?*» Der Metadiskurs ist hier wichtiger als der eigentliche Text.

Dürrenmatt erklärt in dieser «68er»-Phase, Literatur brauche nicht viel auszusagen, müsse andeuten, die Spannung zwischen den Sätzen sei ihm das Wichtigste. In Samuel Becketts «Fin de partie» fragt Hamm Clov, ob sie nicht gerade etwas «bedeutet» hätten, worauf Clov in schallendes Gelächter ausbricht.

Roland Barthes glaubt in «Le degré zéro de l'écriture», dass «amodales» Schreiben möglich sei («*Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond un écriture indicative, ou si l'on veut, amodale.*»). Doch Barthes erkennt die Grenzen solch semiotischer Funktionalisierung der dichterischen Sprache und warnt vor einem Verstummen der Literatur: «*Fuyant toujours en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture.*»

Dürrenmatt hat genau dies am Porträt eines Malers (Dürrenmatt selbst?) in «Porträt eines Planeten» illustriert: Der abstrakte Maler liess seine Leinwände leer, stellte schliesslich mit Erfolg leere Bilderahmen aus. «*Ich fand, dass eigentlich nur noch das Nichts darstellbar sei (...) Als ich jedoch auch die Bilderrahmen wegliess, um das Nichts noch reiner darzustellen, kaufte mir niemand meine Bilder mehr ab.*» Der Maler wurde ins Irrenhaus gesteckt.

.....

**Erst in den  
späten siebziger  
Jahren  
sollte auch  
Dürrenmatt ein  
«neues Theater»  
schaffen.**

.....

Dürrenmatt erging es zwar nicht so, aber seitdem wurden seine Stücke vom Publikum und der Kritik gemieden, zumal auch die Rückkehr zu einer «*verwirklichten Moral*» in seinem Stück «Der Mitmacher» (1973) vielleicht sein grösstes Bühnenfiasko wurde.

Schon 1964, also nach «Herkules», hatte Dürrenmatt in «Aspekte des dramaturgischen Denkens» die «Clowns» bei Ionesco und Beckett als «*Endmenschen in Endsituationen*» definiert. Der Clown «Doc» in «Der Mitmacher» galt ihm als «*ein Nebendarsteller. Wie wir alle.*» Die Nachworte, doppelt so lang wie das Stück, vermochten den Misserfolg kaum zu kaschieren. So war die «*heil- und sprachlose Angelegenheit*» wie «Doc» sie nannte, in eine logische Sackgasse geraten: Egal, was man tut, ob man schweigt oder nicht, man ist ein Mitmacher, so lautete die trübe Moral der Geschichte.

In dieser dritten, experimentellen Phase ging es Dürrenmatt darum, Grenzen auszuloten: Grenzen des Handelns, aber auch Grenzen der Sprache, wobei aber Dürrenmatt stets das Etikett «absurdes Theater» weit von sich wies. Übrigens hatten auch Beckett und *Adamov* das Konzept «*théâtre de l'absurde*» verworfen; Ionesco waren Begriffe wie «*le théâtre nouveau*» oder «*théâtre de l'avant-garde*» lieber. Erst in seiner vierten Schaffensphase der späten siebziger Jahre sollte auch Dürrenmatt ein ihm eigenes, «neues Theater» schaffen.

*Die späten siebziger und die achtziger Jahre: «Theater des Todes» als Auferstehung Dürrenmattscher Grotteske (Friedrich Dürrenmatt und Tadeusz Kantor)*

Schon mit seinem «Meteor» hatte Dürrenmatt den Tod bzw. die Verweigerung des Sterbens ins Zentrum seiner Dramen gerückt. Nachdem er über den Tod der Kommunikation («Play Strindberg», 1968) auf die Massenvernichtung der Welt schloss («Porträt eines Planeten», 1970), auf die die verzweifelte Antwort Amok oder völlige Fügung hiess («Der Mitmacher», 1973) – trat in dieser letzten Phase seines dramatischen Schaffens die kreative Phantasie des Dichters dem peniblen Hyperrealismus entgegen.

Drei Stücke geben dieser Phase ihr Profil: «Die Frist» (1977), die Komödienfas-

sung der «Panne» (1979) und «Achterloo» (1983/1986).

Für Dürrenmatt ungewöhnlich sind die Prolegomena, die «Die Frist» programmatisch einleiten. *Aristoteles* wird bemüht, um der realistischen Schreibweise den immanenten Wahrheitsgehalt der schriftstellerischen Phantasie entgegenzuhalten: «*was sich hätte zutragen können*», obgleich Dürrenmatt einräumt: «*Was die Bühne auch an Unwirklichkeiten erfindet, die Wirklichkeit überholt sie.*»

So ist die zentrale Gestalt von der Bühne abwesend, über den sterbenden, künstlich am Leben gehaltenen Diktator wird nur gesprochen. Man kann daraus schliessen, dass der Tod der eigentliche Protagonist des Stückes ist. In seinem Manifest «Das Theater des Todes» spricht der polnische Autor und Regisseur *Tadeusz Kantor* (1915–1990), ein Zeitgenosse Dürrenmatts, vom Wesen des Todes als dem äussersten Bezugspunkt, der durch keinen Konformismus mehr bedroht sei.

Angesichts des Todes reduziert sich die Persönlichkeit der Figuren, die in der «Frist» immer als Doppelgänger oder komplementäre Gegenspieler auftreten, auf nackte Interessen, die sie zu Marionetten werden lassen, die sich selbst entlarven. Wie für Kantor, der sich auf *Edward Gordon Craig* (1872–1966) beruft, ist auch für Dürrenmatt die zunehmende Mechanisierung seiner Figuren charakteristisch.

Einzig der Arzt Goldbaum, «*der Einzelne*», wie Dürrenmatt ihn nennt, verweigert sich jeglicher Macht – doch hat er alles ausser sich vergessen («*Es gab nicht einmal eine Welt*») – so kann er nicht einmal mehr seine ehemaligen Folterer erkennen und ihnen Einhalt gebieten, wird am Ende gar gezwungen sein, selbst die neue «*Exzellenz*» zu werden. In «Wie «Die Frist» entstand» schreibt Dürrenmatt: «*jede Macht ist eine Fiktion, die nämlich, sie lasse sich handhaben, in Wirklichkeit handhabt sie die Mächtigen.*» So sind auch die «Unsterblichen», die debilen Vetteln aus der Familie des Diktators, bezeichnend für den Tod der Kommunikation, den sie mit ihren Urlauten einläuten.

Die gleiche Verquickung von autonom funktionierender, unpersönlicher Macht und sprachlicher Auflösung findet sich in Dürrenmatts 1979 geschriebener Komödienfassung der «Panne».

In seinem Vorwort zur «Panne» betont Dürrenmatt, dass ein neues Medium nicht so sehr ein Problem der Phantasie als des Denkens sei. Neu ist in dieser Komödienfassung das doppelte Urteil, das ambivalente Spiel mit der Gerechtigkeit, das Traps ernst nimmt, weil er ohnehin im Leben verspielt hat.

«*Das Spiel droht in die Wirklichkeit umzukippen*», sagte er am Ende des ersten Teils, und die Wirklichkeit scheint noch schrecklicher als das Spiel auf der Bühne. Doch vermag am Ende des Stückes Traps' Tod nur «*beinahe*» «*den schönsten Herrenabend*» zu verderben.

Die gleiche Idee des Spiels, das in blutigste Realität umschlägt, findet sich in «Achterloo». Dort spielen die Insassen einer Irrenanstalt ein Querfeldeinstück durch die Weltgeschichte und übernehmen jeweils die Rolle historischer Persönlichkeiten. Die «Panne» tritt ein, als Marion ihren Mitspieler wirklich ermordet, und so aus ihrer Rolle fällt.

Den Ursprung der Pannen spiegeln die Urlaute der Unsterblichen und das Bacchanal der falschen Richter: In der Auflösung der Normen in der Sprache wird erkenntlich, dass die «signifiants» keine eindeutigen «signifiés» mehr haben. Spiel als Suche nach dem verlorenen Sinn wird zur Notwendigkeit, auch zum Appell an die Erinnerung. Tadeusz Kantors letztes Stück «Ich kehre hierher nicht mehr zurück» (1990), bei dessen Proben er starb, ist eine Überwindung des Theaters des Todes im Theater der Autobiographie: dort beschwört Kantor die Zeichen der erinnerten Welt als ein ethisches Minimum.

Genau solches macht Dürrenmatt in seinen letzten Stücken, in denen das theatrale Spiel uns die gespielte Wirklichkeit als ein Spiel der Geschichte mit uns erkennen lässt, in dem jeder seine eigene – nicht unbedingt gottgewollte – Rolle zu spielen hat.

Diese letzte Phase in Dürrenmatts Schaffen ist in unseren Augen eine originelle Synthese Brechtschen Reformwillens und Beckettscher Sprachzweifel.

Somit bleibt dem Zuschauer nur, Dürrenmatts Anspruch zu genügen, den er im Vorwort der «Frist» formuliert hat: «*die Phantasie, auf der Bühne die Wirklichkeit zu entdecken*». ♦

PHILIPP WELLNITZ

.....

**Diese letzte  
Phase in  
Dürrenmatts  
Schaffen  
ist eine  
originelle  
Synthese Brecht-  
schen Reform-  
willens und  
Beckettscher  
Sprachzweifel.**

.....