

3. Das Politische und die Poetik Dürrenmatts

3.1 Niemandsherrschaft

Dass es sich bei Dürrenmatt um einen Schriftsteller und Denker des Politischen und genauer: der Postsouveränität handelt, wird bereits dadurch nahegelegt, dass seine frühe dramaturgische Selbstvergewisserung in den *Theaterproblemen* ihren Ausgang wesentlich bei der Beschreibung einer modernen Herrschaftsform nimmt, der es gerade an klarer Verantwortlichkeit mangelt: der Bürokratie. Unter Rückgriff auf die Metapher des Spiegels für die künstlerische Nachahmung behauptet Dürrenmatt einen engen Zusammenhang von Kunst und je aktuellem Weltzustand: Es sei die Frage zu stellen, »wie unsere bedenkliche Welt dargestellt werden muß, mit welchen Helden, wie die Spiegel, diese Welt aufzufangen, beschaffen und wie sie geschliffen sein müssen.« (WA 30, 58) Die Voraussetzung für diese poetologische Fragestellung, die vor allem, aber nicht nur, ihre Antwort in der Komödie finden wird, ist jedoch zunächst einmal die politische Fragestellung, wie denn diese Welt überhaupt beschaffen ist, deren künstlerische Darstellung nun Probleme bereitet. Dürrenmatts Darstellungskalkül entzündet sich, so zeigt sich bereits hier, am Politischen. Die entsprechenden Passagen aus den *Theaterproblemen* sind weithin bekannt: In der Welt seiner Zeit erkennt Dürrenmatt nur noch »Tragödien [...], die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden.« Anders als bei Wallenstein und Napoleon, denen die Darstellung eines Geschichtsdramas noch gewachsen war, sei die Macht von Hitler und Stalin »so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück, das man besonders mit dem ersten und ziemlich mit dem zweiten verbindet, ist zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos.« (WA 30, 59)

Wenn Dürrenmatt von der *Welt* spricht, so meint er also vor allem den Staat, die politischen Institutionen und den modernen Gesellschaftszustand. In der zitierten Bestimmung der Diktaturen des 20. Jahrhunderts verbinden sich höchste Tyrannie und höchste Bürokratie, die – erinnert sei an Hannah Arendts Begriff der ›Niemandsherrschaft‹ – einen Zustand größter Verantwortungslosigkeit erzeugen: *weitverzweigt, verworren, grausam* und *mechanisch*. Die Konsequenz dessen ist ein System, in dem es »keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichkeiten mehr« gibt: »Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden.« (WA 30, 62) Die Bürokratie ist nicht der Machtakkumulation entgegengesetzt, sondern sorgt dafür, dass die Macht mit höchster Effizienz handeln kann. Dass die Souveränität als der höchste und zurechenbare Wille im Gemeinwesen mit dieser Form der Herrschaft kaum etwas zu tun hat, lässt sich mit Georges Batailles Analyse der Macht im Kommunismus sagen, der sich »allen Formen göttlicher und menschlicher Souveränität« widersetzt – mit dem Ziel, »die Differenz zwischen den Menschen abzuschaffen«.¹ An die Stelle der Souveränität tritt hier die »Objektivität der Macht«, welche »die Verhinderung der Herrschaft der Souveränität über die Dinge zum Zweck« habe und in Gestalt der Partei »militärischen Charakter[s]« sei.²

Dürrenmatts Beobachtung politischer Verantwortungslosigkeit und Unüberschaubarkeit beschränkt sich indes nicht auf Diktaturen, sondern bezieht sich auch auf demokratisch verfasste Staaten wie die Vereinigten Staaten und die Schweiz: »Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden, und dies nicht etwa nur in Moskau oder Washington, sondern auch schon in Bern« (WA 30, 59f.). Von besonderer Bedeutung ist dabei das Fehlen von »echten Repräsentanten«, wodurch der Staat »seine Gestalt verloren« habe (WA 30, 60).³ Es geht Dürrenmatt also um die Sicht-

1 Georges Bataille: Die Souveränität, in: Ders.: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. Hg. von Elisabeth Lenk. Nachwort von Rita Bischof. Übers. von Rita Bischof, Elisabeth Lenk, Xenia Rajewsky. München 1978, S. 45–86, hier S. 61.

2 Ebd., S. 68 u. 70.

3 Die mediale Präsenz von Politik, so heißt es an anderer Stelle (*Das Theater als moralische Anstalt heute*, 1986), sorge lediglich dafür, dass »der unpersönlich gewordene Staat wieder etwas Persönliches zu sein scheint: Dank des Rundfunks und des Fernsehens ziehen die Politiker in die Wohnstuben ein, mimen Landesväter und Volksvertreter, entfachen Gefühle und Mitgefühle, Emotionen, Feindbilder, Gefahren, das christliche Abendland steht auf dem Spiel, der Sozialstaat ist in Frage gestellt, jede Wahl wird zur Jahrhundertwahl, zur Schicksalswende, die an der Macht sind, verteufeln jene, die an

barkeit von Macht, die Repräsentation des Staates und somit um einen der zentralen Aspekte von Souveränität.

Der moderne Staatsapparat bringt mit Max Webers Vortrag *Politik als Beruf* gesprochen einen Berufsstand hervor, von dem kühle Rationalität und Selbstverleugnung eigens gefordert werden. Dieser »echte Beamte« soll »nicht Politik treiben, sondern: ›verwalten‹, *unparteiisch* vor allem [...]. Denn Parteinahme, Kampf, Leidenschaft – *ira et studium* – sind das Element des Politikers. Und vor allem: des politischen *Führers*.« Er soll auf Verantwortung des Vorgesetzten einen Befehl so ausführen, »als ob er seiner eigenen Überzeugung entspräche: ohne diese im höchsten Sinn sittliche Disziplin und Selbstverleugnung zerfiele der ganze Apparat.«⁴ Diese Bestimmungen, die Weber vor dem Nationalsozialismus formuliert, erläutern die ungeheure Effizienz des modernen Staates, in dem »kein einziger Beamter mehr persönlicher Eigentümer des Geldes ist, das er verausgabt, oder der Gebäude, Vorräte, Werkzeuge, Kriegsmaschinen, über die er verfügt.«⁵

Dürrenmatt sieht in solcher mangelnden Verantwortung für das eigene Tun eher eine problematische »Selbstverleugnung« als »sittliche Disziplin«. Im bürokratischen Staat, in dem die Verantwortlichkeiten undurchsichtig sind, entdeckt Dürrenmatt eine eigene Form tyrannischer Herrschaft, die er in einigen seiner Erzählungen als Selbstunterjochung zeichnet und die mit Étienne de La Boétie als *freiwillige Knechtschaft*⁶ bezeichnet werden könnte (s. Kapitel 4). Immer wieder tauchen bei Dürrenmatt Theoriebilder auf, in denen »Verwalter und Verwaltete nicht mehr unterschieden werden können.« (WA 28, 114) Das Problem liegt nach Dürrenmatt darin, dass der Staat als reine Institution zu einem System wird, das – wie er unter Rückgriff auf Rudolf Kassners *Zahl und Gesicht* (1919) beschreibt – »logisch ein Ideal und existentiell ein Notzustand« sei (WA 28, 297). Man könnte diese Gefahr einer abstrakten Konstruktion des Staates als juristisches Paradigma bezeichnen: Die allumfassende Verwaltung verdinglicht den Menschen und entdeckt in ihm mehr die quantitative Regel als den Einzelfall. Weil die menschliche Welt dadurch

die Macht wollen, und die an die Macht wollen jene, die an der Macht sind.« (WA 36, 103, kursiv M.R.)

4 Max Weber: *Politik als Beruf*. 11. Aufl. Berlin 2010, S. 27.

5 Ebd., S. 13.

6 Étienne de La Boétie: Von der freiwilligen Knechtschaft der Menschen, in: Ders.: *Über die freiwillige Knechtschaft des Menschen*. Hg. und eingeleitet von Heinz-Joachim Heydorn. Übers. von Walter Koneffke. Frankfurt a.M. 1968, S. 31-64.

›menschenleer‹ ist, sieht Dürrenmatt die Aufgabe der Politik darin, den Staat zu vermenschlichen (WA 28, 304).

Selbstverständlich haben auch Autoren vor Dürrenmatt eindrückliche Darstellungsweisen für die monströse Bürokratie und den anonymen Staat gefunden. Zu denken ist hier an Franz Kafka, »dessen Einfluss auf sein Werk« Dürrenmatt allerdings »als gering« veranschlagt – ein »auffälliger Abwehrreflex«, wie Rüedi beobachtet.⁷ Dürrenmatt meint: »Ich zweifle nicht, dass ich mit Kafka Ähnlichkeit habe. Dies muss auch der Grund sein, warum ich ihn nicht lesen konnte, wie ich auch meine Sachen nicht lesen würde.⁸ Für den spätgeborenen Schriftsteller Dürrenmatt kommen jedoch zwei tiefgreifende Erfahrungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts hinzu, die aus der gestaltlosen, undurchsichtigen, technischen Welt einen endlosen Schrecken und ein wahres Irrenhaus machen: der Holocaust und die Atombombe.⁹ In ihnen manifestiert sich die organisierte Verantwortungslosigkeit in bürokratischen Gesellschaften und verknüpft sich mit der hochgradigen Effizienz der Technik.

Der Mensch sehe sich, so Dürrenmatt, »immer gewaltiger von Dingen umstellt, die er zwar handhabt, aber nicht mehr begreift.« Denkt man an Max Frischs *Homo faber*, so ist dies eine zeittypische Perspektive auf die technologische Entwicklung in der Mitte des 20. Jahrhunderts. »Die Technik«, so Dürrenmatt weiter, »ist das sichtbar, bildhaft gewordene Denken unserer Zeit. Sie steht zur Physik ähnlich wie die Kunst zur Religion des alten Ägypten, die nur noch von einer Priesterkaste verstanden wurde.« (WA 32, 63) In dieser technisch überformten Welt, in welcher »der Friede vorläufig nur deshalb besteht,

7 Peter Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie. Zürich 2011, S. 255.

8 So in einem Brief an Walter Muschg, zit. n.: Ulrich Weber: Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich 2020, S. 102.

9 Die Bedeutung der Atombombe für Dürrenmatts Denken hat Jiří Stromšík eindrücklich beschrieben: »Am symbolträchtigen Bild der Atombombe tritt mit besonderer Deutlichkeit einer der wesentlichsten Züge von Dürrenmatts Noetik zutage – seine Art, die Welt per negationem nachzuweisen: die durch den Rationalismus zur Unüberschaubarkeit atomisierte, durch Ideologien zur Unkenntlichkeit entstellte und durch Politik und Bürokratie zum ›Welttheater‹ verflüchtigte Welt scheint keinen festen Punkt, ja keinen sicheren Existenznachweis zu besitzen, außer daß sie mit einem Schlag vernichtet werden kann«, Jiří Stromšík: Apokalypse komisch, in: Gerhard P. Knapp, Gerd Labroisse (Hg.): Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts. Bern, Frankfurt a.M., Las Vegas 1981, S. 41-59, hier S. 53.

weil es Wasserstoff- und Atombomben gibt, die für den unermesslich größten Teil der durch sie bedrohten wie auch bewahrten Menschheit vollends unverständlich sind« – in dieser Welt existiert »das allgemeine Gefühl, einem boshaften, unpersönlichen, abstrakten Staatsungeheuer gegenüberzustehen. Politik im alten Sinne ist kaum mehr möglich.« (WA 32, 63 u. 64) Nicht nur hier zeigt sich, dass die Beschäftigung mit Dürrenmatt einen weiten Begriff des Politischen erfordert, der das gesamte In-der-Welt-Sein des Menschen umfasst und seine physischen und metaphysischen Aspekte mit einbezieht. Dürrenmatts dystopische Alternativen lauten: »Die Welt wird ein ungeheuer technischer Raum werden oder untergehen. Alles Kollektive wird wachsen, aber seine geistige Bedeutung einschrumpfen.« Diese Prognose, die auch im Zusammenhang mit dem Bevölkerungswachstum auf der Erde steht, führt Dürrenmatt zu seiner berühmten Emphase des Einzelnen:

Die Chance liegt allein noch beim Einzelnen. Der Einzelne hat die Welt zu bestehen. Von ihm aus ist alles wieder zu gewinnen. Nur von ihm, das ist seine grausame Einschränkung. Der Schriftsteller gebe es auf, die Welt retten zu wollen. Er wage es wieder, die Welt zu formen, aus ihrer Bildlosigkeit ein Bild zu machen. (WA 32, 67)

Wenn hier der Einzelne in den Blick gerückt wird, so ist das nicht als Aufruf zum revolutionären Akt zu verstehen. Es ist im Anschluss ja gerade die Rede davon, dass der Schriftsteller nicht darauf abzielen sollte, die Welt zu retten, sondern sie zu formen, »aus ihrer Bildlosigkeit ein Bild zu machen«. Der Einzelne ist also unmittelbar mit der künstlerischen Gestaltung verknüpft, die Bilder erzeugt und dabei auf Konkretisierung, Anschaulichkeit und Individualisierung angewiesen ist beziehungsweise diese erst hervorbringt und dem Anonymen und Kollektiven entgegengesetzt.

3.2 Labyrinth

Es liegt nahe, Dürrenmatts Beobachtung politischer Verantwortungslosigkeit in der Niemandsherrschaft mit seiner Erfahrung »transzendentaler Obdachlosigkeit¹⁰ zusammenzudenken. Bezeichnet sich der Pfarrerssohn besonders in seinen späteren Jahren selbst als einen Atheisten, so bleibt das Religiöse

¹⁰ Begriff nach Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld 2009, S. 30.

doch zeitlebens ein auch ästhetischer Bezugspunkt. Seine Bilder des leeren Universums und der Sinnlosigkeit des Daseins im atheistischen Zeitalter, wie sie sich etwa in den *Physikern* oder im *Durcheinandertal* finden, seine Vorliebe für Motive wie die Höhle und das Labyrinth¹¹ – sie alle gehen von einem selbständigen, undurchsichtigen System aus, dem ein jenseitiger Standpunkt und ein ordnungsstiftendes Element fehlt.

Das Labyrinth repräsentiert die reine Immanenz von Wissen und Wahrnehmung. Ein Standpunkt außerhalb, von dem aus Übersicht gewonnen werden könnte, gibt es bei Dürrenmatt nicht, und er folgt darin seinem ›Hausphilosophen‹ Søren Kierkegaard, dessen Konzeption Annette Mingels bündig beschreibt: »Einzig ausserhalb des Existierens, unter der Perspektive der Ewigkeit, ist eine objektive Wahrheit theoretisch fassbar, doch ist dies keine menschliche Position, sondern die einer transzendentalen Grösse (Gott), der gegenüber die subjektive Wahrheitserkenntnis immer nur approximativen Charakter haben kann.«¹² Dürrenmatt schwebt ein Labyrinth vor, von dem der Mensch selbst nicht weiß, dass er sich in ihm befindet, dessen Grenzen er nicht kennt und das er sich nicht vorstellen kann. Veranschaulicht wird dieses Bild durch die Laborratte (*Querfahrt, Stoffe V*). Auch sie »weiß weder, daß sie sich in einem Labyrinth, noch, daß sie sich mit dem Labyrinth in einem Labor befindet.« (WA 29, 26) Diese fehlende Übersicht wird nun durch Fiktionen (wie Gott oder einen großen Strippenzieher) kompensiert: Das Herumirren der Ratte »macht sie rebellisch, ohne daß sie genau weiß, gegen wen sich ihre Rebellion richtet, vielleicht daß sie sich einen Rattengott vorstellt, der sie diesem Labyrinth überlassen hat und den sie nun verdammt« (WA 29, 26). Der Gottesglaube des Menschen wird hier also über den Umweg der anthropomorphisierten Ratte als eine Fiktion ausgewiesen, die aus dem Wunsch nach einem solchen jenseitigen Punkt erwachsen ist. Der Ratte ist es nicht möglich, jene Wirklichkeit zu erkennen, in die »ihre Rattenwirklichkeit gebettet

¹¹ Vgl. u.a. Aneta Jachimowicz: Modernität eines Mythos. Die Labyrinthmetapher in Friedrich Dürrenmatts Ballade *Minotaurus*, in: *Acta Neophilologica* 14/1 (2012), S. 235-245; Ioana Crăciun: Das Bild des Labyrinths und der platonischen Höhle in Friedrich Dürrenmatts Prosawerk, in: Dragoș Carasevici, Alexandra Chiriac (Hg.): Friedrich Dürrenmatts Rezeption im Lichte der Interdisziplinarität. Konstanz, Iași 2016, S. 61-71; Zygmunt Mielczarek: Friedrich Dürrenmatt. Labyrinth als Basismythos und literarisches Grundmuster, in: Matthias Freise, Grzegorz Kowal (Hg.): Die mythische Zeit der Moderne. Dresden 2016, S. 209-222.

¹² Annette Mingels: Dürrenmatt und Kierkegaard. Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 22.

ist«, eine Welt, die von Menschen bewohnt wird, welche die Ratten in ihrem Labyrinth beobachten,

um irgendwelche für Ratten und Menschen gleichermaßen gültigen Gesetze zu finden, so daß, weil diese Menschenwirklichkeit wiederum labyrinthisch ist, sich zwei ineinander geschachtelte Labyrinthe ergeben, ja drei, vier oder noch mehr ineinander geschachtelte Labyrinthe, wenn die Ratten beobachtenden Menschen ebenfalls unter der Beobachtung von Vorgesetzten stehen, die ihrerseits wiederum usw. (WA 29, 26)

Man darf nun, wie gesagt, nicht denken, Dürrenmatt gehe hier von einer Letztinstanz aus: von einem Gott oder sogar Menschen, der an oberster Stelle steht und alles überblickt. Eine solche Position anzunehmen, liegt ihm fern, wie er explizit in einem seiner letzten Gespräche mit Michael Haller ausführt: »Dem Menschen, der sich in seinem Labyrinth befindet, ist es unmöglich, sich einen Plan zu machen. Er kann keine Übersicht gewinnen.«¹³ Aus seiner Perspektive gilt alles, was er für die Ratte feststellt, auch für den Menschen; nicht umsonst wird davon gesprochen, dass sich dieser mithilfe von Experimenten mit den Ratten Erkenntnisse auch über sich selbst verspricht. Der Unterschied besteht darin, dass es hier der Mensch selbst ist, der sich im Labyrinth beobachtet.

Dass das Labyrinth auch Dürrenmatts Bild für die Stadt (Bern) ist, in welche die Familie – aus Stalden (später Konolfingen) im Emmental kommend – im Oktober 1935 umzieht, hat neben der biographischen Bedeutung auch eine politische Pointe, die sich in den literarischen Bearbeitungen des Stadt-Stoffes zeigen wird.¹⁴ Auf dem Land sind Formen traditioneller Herrschaft beständiger als in der Stadt. Vom Dorfpfarrer zum Bürgermeister – die Institutionen sind personal repräsentiert, menschlich ausgestaltet. Diese institutionelle Sichtbarkeit ermöglicht nicht zuletzt auch die Rebellion.

13 Friedrich Dürrenmatt: Das »Labyrinth« oder Über die Grenzen des Menschseins. Interviewer: Michael Haller, in: Ders.: Über die Grenzen. Fünf Gespräche. Hg. von Michael Haller. München 1993, S. 99-120, hier S. 103. Siehe auch: »Es gibt keinen übergeordneten Standpunkt, von dem aus sich der Erfahrungsstoff souverän überblicken und zum sinnvollen Ganzen arrangieren ließe.« Monika Schmitz-Emans: Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 3/3 (1993), S. 526-544, hier S. 533.

14 »So entsteht durch Verdichtung und Verfinsternung ein Bild, aus Bern wird ›die Stadt‹ schlechthin, eine dunkle Chiffre, die dann später Dürrenmatts erstem Prosaband den Titel geben sollte.« Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen, S. 110.

Die Anonymität der Stadt aber mindert die Möglichkeiten zur Orientierung nicht nur in geographischer Hinsicht; labyrinthisch sind nicht nur die »uneinsehbare[n], finstere[n] versteckte[n] Gänge, in denen jederzeit das Bedrohliche, zumindest der anonyme Beobachter, lauert.«¹⁵ Die Stadt wird zum Beispiel in der gleichnamigen frühen Erzählung (1952, entst. 1947) auch zum Bild unmöglichster Rebellion, eingedenk ihrer Anonymität und Unübersichtlichkeit. Verwendung findet hier das Gleichnis von der Höhle sowie jenes vom Gefängnis,¹⁶ wobei der Mensch den Gang in die Höhle beziehungsweise in das Gefängnis selbst wählt und so zu seinem eigenen Wärter wird.

Für Dürrenmatt, darauf wurde vermehrt hingewiesen, ist die Labyrinth-Metapher aber nicht nur auf den Verwaltungsstaat und die fehlende politische Repräsentation bezogen, sondern auch auf die Sprache und das literarische Werk als ästhetische Repräsentation der Wirklichkeit. Daraus begründet sich die Vorliebe für das Glas- beziehungsweise Spiegellabyrinth, wie Monika Schmitz-Emans anhand des *Minotauros* (1985) beschreibt:

Minotauros, gefangen im Spiegelkabinett, verkörpert also nicht zuletzt das in seine Weltentwürfe eingeschlossene Subjekt, dem wegen seiner Bindung an Sprache eine ›unerbittliche Grenze‹ gezogen ist. Und es gibt keine wahre und noch nicht einmal eine allgemeine Sprache: Babel, ein auch bei Dürrenmatt wiederholt herbeizitiertes Mythologem, ist überall. Wegen der Vielheit der Sprachen und ihrer Deutungsmuster gibt es folglich nicht eine Wirklichkeit, sondern alternative, konkurrierende und kontingente Wirklichkeiten als deren Derivate.¹⁷

15 Ebd.

16 Auf die Möglichkeit, die Prosatexte Dürrenmatts, die als »Rezeption des kretischen Mythen vom Labyrinth und dem Minotauros entstanden sind, [...] erkenntnistheoretisch und zugleich politisch« zu interpretieren, weist hin: Craciun: Das Bild des Labyrinths und der platonischen Höhle, S. 62.

17 Schmitz-Emans: Dädalus als Minotauros, S. 534. Siehe hierzu auch Jachimowicz: Modernität eines Mythos, S. 242: »Dürrenmatt bezweifelt mit seiner gescheiterten Minotauros-Gestalt die Identifikationskraft der sog. ›großen Metaerzählungen‹ der neuzeitlichen Moderne. Diese von der Neuzeit hervorgebrachten Utopie-Projekte sind die Emanzipation der Menschheit (Aufklärung) und das Zu-sich-selbst-Finden des Geistes (Idealismus). Das Spiegellabyrinth ist ein Bild der postmodernen Wirklichkeit, denn es steht figurativ für die Orientierungslosigkeit des menschlichen Bewusstseins.«

Infofern kann der die Welt Betrachtende keine Ordnung schaffen – weder durch die Wissenschaften noch durch Kunst. Im Gegenteil: »Der Versuch, sich im Weltlabyrinth durch dessen Beschreibung zu orientieren, hat weitere Desorientierung zur Folge; produziert werden nur Texte, die weitere Rätsel aufwerfen.«¹⁸ Denkbar wird so ein Werk, »das sein eigener Schöpfer selbst nicht mehr begreift, in dem er sich verirrt und verfängt.«¹⁹ In mythologischen Bildern drückt Dürrenmatt dies dadurch aus, dass »Theseus selber der Minotaurus ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen – und sei es nur mit dem Gleichnis der Schriftsteller –, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt: Ich bin mein Feind, du bist der deinige.« (WA 28, 86) Damit beschreibt Dürrenmatt die (Un-)Möglichkeit, der labyrinthischen Wirklichkeit ein künstlerisches Labyrinth zur Seite zu stellen: Auch die Kunst vermag »als Gleichnis der Wirklichkeit keine eindeutigen Aussagen über diese Welt zu machen, es sei denn die, daß sie sie in ihrer Chaotik, Gestaltlosigkeit und Paradoxie erscheinen läßt.«²⁰ Es ist der Verlust von Ordnung, den Dürrenmatt der Wirklichkeit attestiert und den er in der Kunst darzustellen versucht. »Das Chaos im Bild des Labyrinths fassen heißt sich daraus befreien«, gilt also nur scheinbar: Zwar verbindet das Labyrinth »den Aspekt der Verwirrung mit dem der Ordnung«, doch geht es Dürrenmatt vor allem um »das Gefühl, an das Unübersichtliche ausgeliefert zu sein, die Ohnmacht des Ein- und damit auch des Ausgeschlossenseins« sowie die »Vereinzelung«.²¹ Aufgehobene Souveränität ist hier nicht weniger als auf den Staat auf die Existenz des Einzelnen bezogen.

18 Schmitz-Emans: Dädalus als Minotaurus, S. 535.

19 Ebd., S. 527.

20 Vera Schulte: Das Gesicht einer gesichtslosen Welt. Zu Paradoxie und Groteske in Friedrich Dürrenmatts dramatischem Werk. Diss. Essen 1987, S. 62.

21 Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen, S. 238. Siehe auch Schulte: Das Gesicht einer gesichtslosen Welt, S. 58: »Als bedrohlich wird vor allem die persönliche Ohnmacht erlebt, das Ausgeliefert-Sein an ein unbegreifliches und daher mystifiziertes Weltganzes, dem man nicht entfliehen kann, in das man auf Gedeih und Verderb verstrickt bleiben muß. Der einzelne vermag sein Leben nicht mehr formend und gestaltend in die Hand zu nehmen.«

3.3 Zufall – Unfall – Ausnahmefall

Die Konsequenz ›transzentaler Obdachlosigkeit‹ sowie politischer Verantwortungs- und Orientierungslosigkeit ist ein Weltmodell historischer Sinnleere und Unordnung. Dabei entstehen Paradoxien, die sich sowohl auf wissenschaftlichem als auch auf politischem Boden abzeichnen: Epistemologisch avanciert der Zufall (auch als Unfall oder Panne)²² in Zeiten höchster naturwissenschaftlicher Berechenbarkeit zum Bezugsmodell. Begründet ist diese ›Pannenpoetik‹²³ Dürrenmatts in den zeitspezifischen Erscheinungen: Da ist zum einen das Wissen um die Quantenmechanik, der zufolge selbst auf (sub-)atomarer Ebene nur Wahrscheinlichkeiten, aber keine Sicherheiten existieren, und zum anderen die Existenz der Atombombe, durch die der Unfall zum Paradigma einer potentiellen Bedrohung der gesamten Menschheit geworden ist. Die Panne bezeichnetet »die Nahtstelle zwischen Ordnung und Anarchie, Verantwortung und Verantwortungslosigkeit, Fatum und Mißgeschick, Legalität und Gesetzlosigkeit.«²⁴ Ethisch gewendet ist das Modell des Zufalls etwa im Nihilisten Gastmann in *Der Richter und sein Henker*. Für diesen ist in der gottlosen Welt der Zufall die einzige Konstante, weil nur er im Chaos und unüberblickbaren Labyrinth darüber entscheidet, ob sich etwas zum Guten oder Bösen wendet, ob man selbst zum Opfer oder zum Profiteur wird. Der Mensch verfügt nicht über die Übersicht, um seine Handlungen moralisch abschätzen zu können. Gezeichnet wird ein Zustand nicht der Un-, sondern der Amoralität. Auch die Staaten seien, so Dürrenmatt in seinem Vortrag *Das Theater als moralische Anstalt heute*, nunmehr ›keiner Moral, sondern Gesetzen unterworfen, durch die sie konstituiert

22 Zur Unterscheidung von Unfall und Zufall s. Dale Adams: Unwissen und Unfälle. Friedrich Dürrenmatts dramaturgisches Denken und das Gesetz der großen Zahl, in: *The German Quarterly* 87/3 (2014), S. 313–332, hier S. 315: »*Unfall* bezieht sich hier vornehmlich auf das Katastrophenpotential äußerst komplexer, instabiler Systeme, während der *Zufall* als Konsequenz der Unmöglichkeit aufgefasst wird, solche Systeme übersehen zu können.«

23 Peter Schnyder: Pannenpoetik. Dürrenmatt als Nachfahr Schillers?, in: Ders., Ulrich Weber, Peter Gasser, Peter Rusterholz (Hg.): *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*. Göttingen 2014, S. 61–76.

24 Gerhard Neumann: Friedrich Dürrenmatt. Dramaturgie der Panne, in: Ders., Jürgen Schröder, Manfred Kärnick: *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart*. Mit einem einleitenden Essay von Gerhart Baumann. München 1969, S. 27–59, hier S. 54.

wurden, und Forderungen, die sie selber erlassen haben, Gebilde jenseits von Gut und Böse wie monströse Verkehrsordnungen« (WA 36, 102).

Das politiktheoretische Pendant zum Zufall ist der Ausnahmefall. In ihm wird der Naturzustand *im* Gesellschaftszustand sichtbar, denn auch dieser zeichnet sich bei Dürrenmatt durch den Kampf eines jeden gegen jeden aus: Die entsprechende Bestimmung des Naturzustands bei Thomas Hobbes wird in Dürrenmatts *Winterkrieg in Tibet* aus dem ersten Teil der *Stoffe* wörtlich zitiert, allerdings gerade nicht im Hinblick auf den Naturzustand, sondern auf den bürokratischen Staat: »Der Verwaltung liegt das Gesetz homo homini lupus zugrunde: der Mensch ist für den Menschen ein Wolf.« (WA 28, 116) Die Parameter jenes Kampfes eines jeden gegen jeden werden als ein Naturzustand auf zweiter Stufe, nämlich als neuer Gesellschaftszustand gezeichnet, wenn Dürrenmatt auf die Instabilität von Staat und Gesellschaft verweist:

die Großfamilien krachten zu Kleinfamilien zusammen, selbst diese wurden unstabil und verklumpten zu Kommunen oder Wohngemeinschaften, die wieder zerstrahlten, eine ungeheure Hektik herrschte, ein Wahnsinnsbetrieb, ein unbarmherziger Lebenskampf, verbunden mit einem unstillbaren Lebenshunger. Die Gesellschaft zerfiel immer mehr in zwei Klassen [...]. Krisen wüteten, Inflationen, phantastische Schiebereien, irrsinnige Terrorakte, die Kriminalität und die Katastrophenanfälligkeit nahmen explosionsartig zu – die Staaten wurden instabil. (WA 28, 113)

Aufgehoben ist damit nicht nur das staatliche Gewaltmonopol, sondern auch so etwas wie eine funktionierende Gesellschaft. Die Beschreibung der Erosion von Großfamilien und die Etablierung einer Zwei-Klassen-Gesellschaft erinnern dabei an Margaret Thatchers spätere Einschätzung von Gesellschaft überhaupt:

There is no such thing [as society, M.R.]! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first. It is our duty to look after ourselves and then also to help look after our neighbour and life is a reciprocal business and people have got the entitlements too much in mind without the obligations [...] ²⁵

25 Margaret Thatcher, Interview for *Woman's Own*, 1987 Sep 23 We, zit. n.: <https://www.margaretthatcher.org/document/106689> [Zugriff: 25.10.2020].

Thatcher beschreibt hier affirmativ, was auch dem postsouveränen Zeitalter zuzurechnen ist: die neoliberalen Logik des vereinzelten Akteurs und des egoistischen Konsumenten. Negiert wird hier zum einen die Orientierung am Gemeinwohl innerhalb der Gesellschaft. Zum anderen bedeutet eine solche Denkweise auch das Ende jeder Politik, die im demokratischen Verfassungsstaat auf die Bildung von Interessengruppen, also auf Organisationen und Verbände angewiesen ist. Wo derlei gemeinschaftliche Interessen nicht mehr formuliert und organisiert werden können, zerfällt die Gesellschaft in der Tat in nichts anderes als Individuen und Familien, die am Markt konkurrieren und sich ansonsten aus den politischen Belangen heraushalten. Dürrenmatt hat das als ein demokratisches Problem erkannt: »Die Struktur der modernen Gesellschaft, in der ein jeder irgendwie ein Angestellter ist, arbeitet der Demokratie entgegen. Ein jeder ist gewohnt, sich verwälten zu lassen. Die Demokratie setzt jedoch Kritik voraus und die Angewohnheit, der Regierung auf die Finger zu sehen.« (WA 33, 75)

Unmittelbar verknüpft und in ihrem Verhältnis in gewissem Sinne umgekehrt hat Dürrenmatt Poetik und Politik in seinem *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht* von 1969, der den einschlägigen Untertitel *Eine kleine Dramaturgie der Politik* trägt. Dürrenmatt entwirft hier eine Gesellschaftstheorie, die auf der Unterscheidung von Freiheit und Gerechtigkeit basiert und auch auf den Gegensatz von Kapitalismus und Sozialismus bezogen ist. Freiheit sei das Recht des Einzelnen, »er selbst zu sein«, und »der besondere Begriff der Gerechtigkeit, den ein jeder von sich macht, die existentielle Idee der Gerechtigkeit.« Hingegen besteht die Gerechtigkeit als »der allgemeine Begriff« und die »logische Idee« im Recht der Gesellschaft, »die Freiheit eines jeden einzelnen zu garantieren«, indem »sie die Freiheit eines jeden einzelnen beschränkt.« (WA 33, 57) Eine Welt der absoluten Freiheit und eine Welt der absoluten Gerechtigkeit wären zwar denkbar, jedoch würde jede für sich »eine Hölle darstellen«. Die Aufgabe der Politik sei es daher, »die emotionale Idee der Freiheit mit der konzipierten Idee der Gerechtigkeit zu versöhnen« (WA 33, 58).

Um diesen Problemkomplex darzustellen, wählt Dürrenmatt die Allegorie des Spiels: »Den Konstruktionsversuch einer gerechten Gesellschaftsordnung vom Individuellen her können wir vereinfachend mit dem Wolfsspiel gleichsetzen, jenen vom Allgemeinen her mit dem Gute-Hirte-Spiel.« (WA 33, 58f.) Das Wolfsspiel, das für den Kapitalismus steht und »jeden Spieler und dessen Beute sichert«, hat das Problem, dass es immer auch Personen produziert, die nicht von ihm profitieren: Die spielsteinarmen Spieler seien »zwar frei,

doch nicht in der Lage, ihre Freiheit auszunützen, so daß ihnen ihre Freiheit als eine Unfreiheit und die Gerechtigkeit des Spiels als eine Ungerechtigkeit vorkommt.« (WA 33, 59) Das Problem des Gute-Hirte-Spiels, das für den Sozialismus steht und in dem die Spielbeute allen zukommt, besteht darin, dass das Spiel seinen Reiz verliere: »die Spielintensität läßt nach, die Spieler beginnen am Spiel desinteressiert zu werden.« (WA 33, 60) In das Gute-Hirte-Spiel kippt das Wolfsspiel nun, wenn »der Schiedsrichter allmächtig« wird, »indem er durch erhöhte Abgaben, die ihm die spielsteinreichen Spieler entrichten müssen, das Spiel derart nivelliert, daß alle Spieler von ihm abhängig werden«. Das wird ideologisch verhindert, indem das »zu einer ungerechten und unfreien Ordnung« führende Wolfsspiel »die Idee von einer gerechten und freien Gesellschaftsordnung« argumentativ einsetzt, um »die ungerechte Gesellschaftsordnung beizubehalten.« (WA 33, 60) Dies gilt auch für das Gegenmodell: »Indem das Gute-Hirte-Spiel den unfreien Spieler nicht zu befreien vermag, muß es doch diesem das Gefühl geben, er sei frei« (WA 33, 63). Unter Bezug auf die Hobbessche Formel *homo homini lupus* formuliert Dürrenmatt: »Glaubt der klassische Bürger, der Mensch sei ein intelligenter Wolf, glaubt der Sozialist, der Mensch sei ein intelligentes Lamm. *Homo homini agnus.*« (WA 33, 50)

Interessant ist nun die Verbindung von Ökonomie und Politik. Denn die Wölfe, die innerhalb der Gesellschaft wirtschaftlich miteinander konkurrieren und den Staat als Schiedsrichter »bald kritisieren, bald verfluchen«, identifizieren sich emotional mit dem Staat und den anderen Wölfen als das Eigene *gegen* ein Anderes: »Aus dem Staat wird das Vaterland, das man liebt, für das man tötet und für das man sich töten läßt: froh noch im Todesstreich.« Diese Verwandlung in ein Vaterland gelingt allerdings nur in einer Krise oder im Krieg, weshalb der Staat in Friedenszeiten ständig »seine Notwendigkeit beweisen« müsse (WA 33, 68). Einmal mehr ist hiermit ein kapitalistischer, man würde heute sagen: ein neoliberaler Impuls angesprochen, der sich gegen die wirtschaftliche Ordnungsfunktion des Staates richtet. Weil der Staat ökonomisch als Ordnungshüter zurücktritt, herrscht im Wolfspiel »immer Kriegszustand. Im Frieden bekämpfen sich die Überwölfe ebenfalls, zerfleischen sich die Leitwölfe, zerreißen sich die Einzelwölfe auf wirtschaftlichem Gebiet.« (WA 33, 69) Die Bildung eines *Wirs* erfolgt in diesem Fall vor allem innerhalb der sozialen Gruppe. Das ist die komplementäre, ökonomische Begründung des ständigen Ausnahmefalls, die auch im Werk, prominent in der *Panne*, wiederkehrt.

3.4 Einfall

Dürrenmatts zentrale poetologische Kategorie des Einfalls hat nicht nur eine morphologisch-semantische Ähnlichkeit, sondern steht auch in einer konzeptionellen Beziehung sowohl zum Zufall als auch zum Unfall, die beide als basal für sein Weltmodell gezeichnet wurden: »Man könnte die Dramaturgie Dürrenmatts insgesamt auf die Kern-Phantasie vom Einschlag eines Meteors in eine geordnete Welt zurückführen«.²⁶ Das Konzept des Einfalls und die damit verbundene Komödientheorie Dürrenmatts dienen der zumindest künstlerischen Bewältigung einer weitgehend politisch unbeherrschbaren Wirklichkeit des zum Normalzustand gewordenen Ausnahmefalls:

So meint die Kategorie des ›Einfalls‹, auf den Dürrenmatt wiederholt als Zentrum seiner Kunst hinweist, zweierlei: einmal das Hereinbrechen eines Unberechenbaren, Irrationalen – bald als unbegreifliche Gnade, bald als lächerlicher Zufall kostümiert – in eine scheinbar geordnete Welt; zum anderen den unvermittelt auftauchenden Bühneneinfall des Autors, der – zumindest ebenso unberechenbar – zum Keim der Komödie wird.²⁷

Das Verhältnis von Dürrenmatts literarischen Versuchsanordnungen zum Ausnahmzustand hat Hans Christoph Angermeyer mithilfe des Begriffs der ›Eigenwelt‹ beschrieben: Dürrenmatt erzeuge keine Gegen- oder Spiegelwelten der Wirklichkeit, sondern Eigenwelten, die zwar Material aus der realen Welt übernehmen, dabei jedoch die »Darstellung von Welt ohne Abbildtheorie« ermöglichen.²⁸ So kann ein Ausnahmefall innerhalb der literarischen Eigenwelt zum Normalfall werden. Wird dieser wiederum vornehmlich in den Komödien »dem Zufall ausgesetzt«, so entsteht eine für Dürrenmatt typische »doppelt geschaltete Unregelmäßigkeit«.²⁹ Man denke hier nur an die *Physiker*. Der an sich bereits ver-rückte Fall von Physikern, die sich als Verrückte ausgeben, um ihre Erkenntnisse geheimzuhalten oder an diese Erkenntnisse zu gelangen, wird noch ergänzt durch den Einfall

26 Peter von Matt: Der Liberale, der Konservative und das Dynamit. Zur politischen Differenz zwischen Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, in: Elio Pellin, Ulrich Weber (Hg.): »Wir stehen da, gefesselte Betrachter«. Theater und Gesellschaft. Göttingen, Zürich 2010, S. 69-85, hier S. 70.

27 Neumann: Friedrich Dürrenmatt, S. 37.

28 Hans Christoph Angermeyer: Zuschauer im Drama. Brecht – Dürrenmatt – Handke. Frankfurt a.M. 1971, S. 22.

29 Ebd., S. 23.

einer wahrlich wahnsinnigen Irrenärztein, welche die Pläne der Physiker durchkreuzt. Die Bedeutung des Ausnahmefalls meint jedoch nicht, dass Dürrenmatts Eigenwelten völlig un-realistisch, also in einen der Wirklichkeit gänzlich fremden Rahmen gestellt wären. Anders als Brecht, der in der »Darstellung der gesellschaftlichen Welt in vielen Stücken [...] stark an die Realität gebunden« bleibt, dabei jedoch »den Schauplatz des Ausnahmefalls, den er zeigt, ins Exotische« verlegt, setzt Dürrenmatt seine »Eigenwelt, die ihre eigene Auffassung vo[m] Normalfall hat [...], in den bekannten Raum unserer Realität. Der Ort ist unbezeichnet, liegt aber sicher ganz nahe beim Zuschauer.«³⁰

Gerhard Neumann hatte diese Verschiebung bereits ausgehend von einem Zitat Georg Christoph Lichtenbergs zum »Kunstgriff der ›kleinen Abweichung‹ als Mittel der Wahrheitsfindung«, das Dürrenmatt seinem *Romulus* als Motto vorangestellt hat, als dramaturgisches Konzept Dürrenmatts näher beschrieben: In stofflicher Hinsicht seien seine Themen »durchweg solche eines Sonderfalls, einer Abweichung vom Normal- und Alltagsverhalten«; in gestalterischer Hinsicht lebten seine Texte »in vorzüglicher Weise aus der Abweichung von der Wahrheit, einer Abweichung, die zumeist als Übertreibung, zuweilen auch als Untertreibung erscheint«.³¹ Abermals wird die Bedeutung des Sonder- beziehungsweise Ausnahmefalls für Dürrenmatts literarische Welten betont und damit eine Spur zum Konzept der Souveränität gelegt. Innerhalb seiner Eigenwelten habe die Ordnung einen prekären Status: Sie sei »niemals absolut, sondern stets relativierbar durch ihren Spiel- und Parodiecharakter auf der einen, durch ihre Anfälligkeit für Pannen auf der anderen Seite.« Prekär sind auch ihre Repräsentanten: »Die an ihre ›Ordnungshaftigkeit‹ glauben, sind selbst recht dubiose ›Ordnungshüter‹: Dichter und Kriminalkommisäre, Engel und Gangster, Wiedertäufer und Irrenärzte.«³² Die Einschätzung Neumanns allerdings, dass die »Haltung des Dürrenmattschen Helden [...] nie exemplarisch zu werden« vermag, »weil das, was er tut, ein folgenreicher Sonderfall, eine blinde Reaktion« sei,³³ ist zu modifizieren: Dürrenmatt hat seine Ausnahmefälle und literarischen Versuchsanordnungen so gestaltet, dass in ihnen durchaus das Allgemeine zum Ausdruck kommt. Die Überzeichnung hat eine epistemologische Funktion, denn

30 Ebd., S. 30.

31 Neumann: Friedrich Dürrenmatt, S. 27.

32 Ebd., S. 35.

33 Ebd., S. 44.

sie macht sichtbar, was auch in der wirklichen Welt vorherrscht. Wie der Souverän sich nach Carl Schmitt erst im Ausnahmezustand erweist, so auch die Wirklichkeit in Dürrenmatts ver-rückten Welten. In seiner *Standortbestimmung* von 1960 liest sich dies wie folgt: »Die Fiktion muß auch die Realität in sich schließen, die ›mögliche Welt‹ muß auch die ›wirkliche Welt‹ in sich enthalten.« (WA 6, 157) Was daraus folgt, ist eine Poetik des Umwegs: »Kümmert man sich jedoch beim Schreiben nicht um die Wahrheit, wird es auf einmal unmöglich, sie nicht zu schreiben. Im Unabsichtlichen bricht sie durch.« (WA 6, 159) Dürrenmatts Eigenwelten führen also nicht in einen selbstbezüglichen Ästhetizismus. Gleichermaßen bestand Dürrenmatt auf dem »Verfahren der indirekten Mitteilung«, aber auch und insbesondere »auf Inhalten, auf einer existentiellen Haltung.«³⁴

Zur Erläuterung des poetologischen Modells des Einfalls kann auch Dürrenmatts Auseinandersetzung mit dem Wahrscheinlichkeitspostulat in seinen *Sätzen über das Theater* herangezogen werden. Nach Aristoteles ist es bekanntlich die Aufgabe des Historikers, »das wirklich Geschehene« mitzuteilen, und die des Dichters zu erzählen, »was geschehen könnte.« (Arist. Poet. 1451a)³⁵ Dürrenmatt zufolge liegt die Aufgabe des Dramatikers wiederum darin, »daß er beschreibt, was wahrscheinlicherweise geschähe, wenn sich unwahrscheinlicherweise etwas Bestimmtes ereignen würde. Das, was sich unwahrscheinlicherweise ereignet, ist der dramatische Vorfall, den sich der Dramatiker ausgesucht hat, das, was wahrscheinlicherweise geschieht, der dramatische Ablauf dieses gewählten Vorgangs.« (WA 30, 207) Der Einfall des Schriftstellers ist in der dargestellten Welt also ein unwahrscheinliches Ereignis – ein Zufall. Was er, wenn er in die fiktionale Welt einbricht, in Gang setzt, soll dann aber den Regeln der Wahrscheinlichkeit gehorchen und in dieser Kombination aus Zufall und mechanisch-unpersönlich ablaufendem Getriebe das Wesen auch der Wirklichkeit aufzeigen. Das unwahrscheinliche Ereignis sei dabei die ›schlimmstmögliche Wendung‹³⁶ der Zufall also ein

34 Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen, S. 375.

35 Zit. dt. Übersetzung: Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Bibliograph. ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994, S. 29.

36 Die Problematik dieser Formel der ›schlimmstmöglichen Wendung‹, die Dürrenmatt auch in den *21 Punkten zu den Physikern* gebraucht, wurde bereits ein ums andere Mal herausgestellt, vgl. Neville E. Alexander: Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*. Die Verantwortung des Forschers, in: Heinrich Pfeiffer (Hg.): Denken und Umdenken. Zu Werk und Wirkung von Werner Heisenberg. Zürich 1977, S. 176-193, hier S. 181. August Obermayer: Dürrenmatts Drama *Die Physiker* im Spannungsfeld von Modernität und Tradition.

Unfall: »ich muß den tödlichen Unfall beschreiben. Nur so bekommt meine gedankliche Fiktion auch eine ›existentielle‹ Berechtigung.« (WA 30, 209) Mit dieser Poetik des Einfalls möchte Dürrenmatt, so Vera Schulte, »die Vorstellung von der Planbarkeit und rationalen Faßbarkeit des Lebens widerlegen.«³⁷ Darin liegt auch der Zweck des Grotesken, das in Dürrenmatts Texten »sowohl Lachen als auch Grauen« erzeuge und worin Schulte eine erkenntnistheoretische und eine ethische Komponente entdeckt: Der Autor bediene sich des Grotesken, »um die Paradoxien und Perversionen unserer realen Welt modellhaft auf der Bühne durchzuspielen. Auf diese Weise möchte er mit Hilfe des Theaters neue Einsichten in unsere unübersichtliche und ›labyrinthisch‹ gewordene Wirklichkeit gewinnen.«³⁸ Jochen Kriens hat die Logik der Eigenwelt an den Begriff des Experiments geknüpft:

Dürrenmatt spielt ein Experiment, was es in der Realität nicht gibt und auch nicht geben kann, in Gedanken durch – angeleitet vom Grundsatz der Wahrscheinlichkeit menschlicher Verhaltensweisen, die auch das Unwahrscheinliche miteinschließt – und welches somit unterschiedliche Varianten ermöglicht, die im Zuge eines simulierten Kontextes, einer gedankenexperimentellen Situation denkbar werden.³⁹

Indem Dürrenmatt das Unwahrscheinliche eintreten lässt, werden die wahrscheinlichen Reaktionsmuster der Menschen beobachtbar. Der Einfall ist die Antwort Dürrenmatts auf den Zufall als Weltmodell der Moderne und den auf Dauer gestellten Ausnahmefall als dessen politisches Pendant. Es ist die Welt der aufgehobenen Ordnung, der Verborgenheit Gottes und des abwesenden Souveräns, in der Unfälle und Pannen, nicht die großen souveränen Individuen, Geschichte *machen*.

tion, in: Kerry Dunne, Ian R. Campbell (Hg.): *Unravelling the Labyrinth. Decoding Text and Language. Festschrift for Eric Lowson Marson*. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 87-95, hier S. 95. Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen, S. 522-528.

37 Schulte: Das Gesicht einer gesichtslosen Welt, S. 5.

38 Ebd., S. 4. Siehe auch: Sami Samir Gohar Farag: Dürrenmatt und das Groteske. Zu Form und Funktion des Grotesken bei Friedrich Dürrenmatt am Beispiel der Komödie *Romulus der Große*. Hamburg 2015, S. 223: Das Groteske löst »Ordnungsstrukturen auf, welche die Menschen für wirklich und wahr hielten, und zeigt diesen stattdessen eine Realität auf, die sie schockiert und die sie erkennen lässt, wie hilflos und ausgeliefert sie sind.«

39 Jochen Kriens: Die Poetik des Experiments. Provozierte Erfahrung und künstlerische Erkenntnis bei Friedrich Dürrenmatt. Tübingen 2014, S. 82.

3.5 Dürrenmatts Genres

Dürrenmatts Werk ist multimedial und multimodal. Von Beginn an und in Konkurrenz zu seinem Schreiben ist Dürrenmatt an der Malerei interessiert, entscheidet sich jedoch schließlich für eine Existenz als Schriftsteller. Sein literarisches Schaffen umfasst Erzählungen, kurze Prosastücke, Romane – besonders Kriminalromane – und Dramen. Daneben schreibt er Hörspiele und arbeitet als Drehbuchautor auch an Filmen mit. Schließlich ist Dürrenmatt ein umtriebiger Redner und Aufsatzzschreiber, dessen »Prosa und philosophische, naturwissenschaftliche, politische Reflexion gleichwertig neben seinen Stücken«⁴⁰ stehen, diese aber, so ist zu ergänzen, weder erklären können noch ihren diskursiven Gehalt ausformulieren. In Dürrenmatts pragmatischen Gattungen lassen sich nicht einfach die Antworten auf die in seiner Literatur aufgeworfenen Fragen finden.

Das liegt auch daran, dass sich Dürrenmatts Werk wesentlich durch das Spiel mit literarischen Genres und Gattungen auszeichnet. Weil die traditionellen Gattungen wie die Tragödie oder der Kriminalroman auch überkommenen politischen Zusammenhängen entstammen, erscheinen sie Dürrenmatt unzeitgemäß. Das führt zu poetischen Experimenten, welche die traditionellen Gattungen in ihr Gegenteil verkehren, sie auflösen und neu zusammensetzen, so dass sie den labyrinthischen und chaotischen Zustand im postmodernen Zeitalter darzustellen in der Lage sind. Dürrenmatts Kriminalromane sind Umkehrungen und Destruktionen des klassischen Genres, das wie kein zweites dafür steht, »dass menschliche – streng genommen: männliche – Geistesheroen erfolgreich darüber wachen, dass die zwischenmenschliche Ordnung nicht völlig aus den Fugen gerät«.⁴¹ Bei Dürrenmatt gehen die Ermittler-Figuren entweder an diesem Anspruch zugrunde (*Das Versprechen*) oder sie sind deutlich als übermenschliche Konstruktionen, als souveräne Spiegelfiguren des Dichters dargestellt (*Der Richter und sein Henker*). Seine Komödien wiederum sind Tragikomödien – reflexiv gewordene Tragödien, welche die Weltordnung, die den Tod des tragischen Helden gefordert hatte, nicht mehr anerkennen, sondern sie nur noch in ihrer Negation darstellen. Nicht umsonst ist »die Tragikomödie besonders in Zeiten politischer und ge-

⁴⁰ Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen, S. 482.

⁴¹ Rolf Haubl, Wolfgang Mertens: Der Psychoanalytiker als Detektiv. Eine Einführung in die psychoanalytische Erkenntnistheorie. Stuttgart, Berlin, Köln 1996, S. 33.

sellschaftlicher Umwälzungen, die mit Pessimismus und Orientierungsverlust verbunden seien, eine beliebte Gattungsform.«⁴²

Waren Dürrenmatts erste poetische Versuche und seine frühe Prosa expressionistisch geprägt und entsprachen damit einer literarischen Strömung, die er vermittelte über Walter Jonas als eine »Literatur der Rebellion« entdeckt hatte: »des Aufstands der Söhne gegen die Väter und deren Welt von gestern«⁴³, so findet Dürrenmatt im Theater und besonders in der Komödie eine Möglichkeit der Darstellung, die zuallererst objektiviert und so den Ausdruck des Ichs überwindet. Dürrenmatt selbst hat dies wie folgt beschrieben:

Die Bühne kennt kein Ich. [...] Die Dramatik objektiviert den Stoff, stößt ihn auf die Bühne. Der Dramatiker herrscht über den Stoff nicht mehr absolut. Er ist durch die Bühne begrenzt. Auf der Bühne ist nicht alles darstellbar. Der Dramatiker vermag nicht unmittelbar von innen heraus zu erzählen, sondern nur mittelbar durch die Bühne. Er ist gezwungen, seine Geschöpfe von außen her durch ihr Reden, Handeln und Erleiden zu beschreiben und durch Schauspieler darstellen zu lassen. Er schreibt Rollen. (WA 30, 105)

Es handelt sich bei dramatischen Formen also um eine produktive Begrenzung der Darstellungsoptionen, die den Schriftsteller Distanz zum Stoff gewinnen lässt: »Distanz« wird zu einem Kernbegriff von Dürrenmatts Ästhetik werden. Erst das Zurücktreten erlaubt die Gestaltung jener Bilder, die ihn zunächst nur überwältigten, also in Ohnmacht versetzten.«⁴⁴ Vertieft wird diese im Theater gewonnene Distanz in der Gattung der Komödie: Während Kernbegriffe der Tragödientheorie – Jammer und Schauder, Furcht und Mitleid – auf die Identifikation mit dem Helden oder mindestens die Beteiligung des Rezipienten abzielen, drängt die Komödie zur Reflexion und zur Objektivierung des Geschehens.

Überdies ist die Komödie für Dürrenmatt deshalb zur Darstellung der unordentlichen Wirklichkeit am besten geeignet, weil sie selbst keine geordneten Welten zeigt. Sie setzt – anders als die Tragödie – eine »ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene« Welt voraus (WA 30, 60f.). Dürrenmatts Vorstellung von der Komödie ist also weder harmlos noch heiter. Vielmehr geht es ihm darum, »das Tragische aus der Komödie« heraus zu erzeugen, »als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund«. Schon

42 Schulte: Das Gesicht einer gesichtslosen Welt, S. 72.

43 Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen, S. 183.

44 Ebd., S. 228.

viele Tragödien Shakespeares seien eigentlich »Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt.« (WA 30, 63) Dabei hat Dürrenmatt nicht die Typenkomödie etwa Molières vor Augen, die sich gewisse Laster vornimmt, sondern die alte Komödie des Aristophanes, deren wichtigstes Merkmal der ›Einfall‹ sei und die sich satirisch mit ihrer eigenen Zeit auseinandersetzt: »Diese Komödien sind Eingriffe in die Wirklichkeit, denn die Personen, mit denen sie spielen und die sie auftreten lassen, sind keine abstrakten, vielmehr gerade die konkretesten, die Staatsmänner, Philosophen, Dichter und Feldherren der damaligen Zeit« (WA 30, 21). Weil sie keine Mythen zum Gegenstand hat wie die Tragödie, die »uns eine Vergangenheit als gegenwärtig« vorstellt, sondern die unmittelbare Gegenwart, schaffe die Komödie einmal mehr Distanz: »Daraus wäre zu schließen, daß ein Zeitstück nur eine Komödie im Sinne des Aristophanes sein kann: der Distanz zuliebe, die nun einmal in ihm zu schaffen ist, denn einen anderen Sinn als diesen kann ich mir für ein Zeitstück gar nicht denken.« (WA 30, 24)

Man muss sich Dürrenmatts literarische Texte allesamt als Zeitstücke denken, welche die eigene Gegenwart auf Umwegen darstellen. Sie sind nicht satirisch in dem Sinne, dass sie zeitgenössische Persönlichkeiten tatsächlich auftreten ließen.⁴⁵ Doch sind sie Zeitstücke, indem sie den Zeitgeist, die politischen Verhältnisse, eben den aktuellen Weltzustand zum Thema haben. »Das dramaturgische Denken untersucht die Wirklichkeit auf ihren inneren Spannungsgehalt hin. Je paradoxer sie dargestellt werden kann, desto besser eignet sich die Wirklichkeit als theatralescher Stoff.« (WA 33, 91) Die Komödie schafft also Distanz auch insofern, als sie keine mitreißende Geschichte erzählt, sondern Ergebnis und Prozess eines Denkens ist: Seine dramaturgische Denktechnik bestehe darin, so Dürrenmatt, »die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen in Theater zu verwandeln und mit dieser verwandelten Wirklichkeit weiterzudenken.« Was dabei entsteht, ist »nicht eine neue Wirklichkeit, sondern ein komödiantisches Gebilde, in dem sich die Wirklichkeit analysiert wiederfindet« (WA 33, 91). Aus diesem Anspruch heraus erklärt sich, warum Dürrenmatt poetische Verfahren streng zeitgebunden denkt, wie er insbesondere mit Bezug auf Friedrich Schiller

45 Jenseits der Personalsatire sind Dürrenmatts Texte insofern satirisch zu nennen, als sie auch in der Tradition der satirisch-humoristischen Schreibweise stehen, was die hochgradige Selbstreferentialität der Texte, Dürrenmatts Stoff-Konzeption sowie die Instabilität der dargestellten Ordnungen betrifft. Für die Gespräche über das satirisch-humoristische Schreiben danke ich herzlich Corinna Sauter.

verdeutlicht. Der Dramatiker des Sturm und Drang und der Weimarer Klassik steht als Bezugspunkt in der Geschichte für eine Welt, in welcher der Staat noch sichtbar war und in der Dramatik repräsentiert werden konnte: »Schiller schrieb so, wie er schrieb, weil die Welt, in der er lebte, sich noch in der Welt, die er schrieb, die er sich als Historiker erschuf, spiegeln konnte. Gerade noch.« Dürrenmatt stehen die Darstellungsweisen Schillers nicht mehr offen: »Die Kunst ist nie wiederholbar« (WA 30, 59).

3.6 Zwischenfazit und Überleitung

Dürrenmatts Poetik ist die Antwort auf seine Auffassung vom modernen un-durchschaubaren und instabilen Gesellschaftszustand. Mit seiner zentralen poetologischen Kategorie des Einfalls steht die Stabilität beziehungsweise Instabilität von Ordnungen immer schon zur Debatte. Der Einfall bezeichnet nämlich nicht nur die poetische Idee, sondern auch den Einbruch des Zufalls in die fiktionale Welt, der die vermeintliche Ordnung ins Wanken bringt und auf den eigentlichen, permanenten Ausnahmezustand verweist. Am Ende des Zeitalters der Repräsentation – in politischer wie in poetischer Hinsicht – steht Dürrenmatts ›postsouveräne Poetik‹.

Der nun folgende Lektüre-Teil, der die These von Dürrenmatt als Schriftsteller der aufgehobenen Souveränität anhand exemplarischer Einzeltextanalysen weiter zu begründen und den politischen Gehalt je herauszuarbeiten sucht, ist nicht werkchronologisch organisiert. Wie bereits einleitend ausgeführt wurde, bewegen sich Dürrenmatts Themen, Stoffe und Motive durch die Zeiten und Genres, werden modifiziert und teilweise in einem Abstand von Jahrzehnten wieder aufgegriffen. Nicht zuletzt die *Stoffe* vollführen eine Art Kreisbewegung durch das Werk. Daher wird eine Gliederung der Analysekapitel, die in sich wiederum chronologisch geordnet sind, entlang von Denkfiguren bevorzugt. Diese sind unmittelbar mit der Frage nach dem Politischen, der gesellschaftlichen Ordnung und deren Aufhebung oder Störung, verknüpft.

Zunächst geht es um Dürrenmatts Bilder und Narrative von *freiwilliger Knechtschaft* (4.), um eine Versuchsanordnung, bei der sich politische Kategorien (Wärter und Gefangene, Verwalter und Verwaltete, Freund und Feind) vermischen und ununterscheidbar werden. Eingehend besprochen werden hier die beiden frühen Erzählungen *Die Stadt* und *Aus den Papieren eines Wär-*

ters sowie der in vielerlei Hinsicht verwandte *Winterkrieg in Tibet* aus den *Stoffen*. Im zweiten Lektürekapitel geht es um die Geschichten vom *Ausnahmefall* (5.), der in Dürrenmatts Eigenwelten als ein doppelter gedacht ist: Stets verweist der eine vermeintliche Ordnung störende ›Einfall‹ auf den permanenten, wirklichen Ausnahmezustand. Besprochen werden hier *Der Besuch der alten Dame*, *Die Panne*, *Die Physiker* sowie *Der Sturz*. Schließlich geht es um Dürrenmatts *tatenlos-ohnmächtige Souveräne* (6.). Hier stehen die Komödien *Romulus der Große*, *Herkules und der Stall des Augias* und *Die Frist* im Zentrum. Das Buch schließt mit einem Epilog zur *Minotaurus*-Ballade (7.).

Nicht Vollständigkeit, sondern Plausibilität ist das Ziel der folgenden Lektüren. Der Analyse-Teil bietet demnach keine vollständige Werkschau, was angesichts des Werkumfangs auch illusorisch wäre, sondern ist beschränkt auf exemplarische Lektüren besonders einschlägiger Texte zum Politischen, die in Zukunft intensiviert oder durch weitere Lektüren ergänzt werden können. Jedoch flankieren Hinweise auf andere Werke Dürrenmatts regelmäßig die Einzelanalysen.