

Dürrenmatts Theaterauffassung

„Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt.“¹

Friedrich Dürrenmatt (1921 - 1990) ist ein schweizer Dramatiker gewesen, der nur schwer einer bestimmten politischen Theorie zugeordnet werden kann und der philosophisch dem *Existenzialismus* nahe stand, welcher in den 60er Jahren, während der Zeit seiner größten Bühnenerfolge, bei Intellektuellen sehr beliebt war. Dürrenmatt schrieb seine Dramen nicht in einem Elfenbeinturm (→ *L'Art pour l'art*: Kunst um der Kunst willen), sondern wollte mit ihnen kritisches Denken anregen und damit zu einer Verbesserung der Welt beitragen – er praktizierte also politische, *engagierte Kunst* (Kunst um die Welt/ die Gesellschaft zu verändern).



In den 60er Jahren gab es zwei große Denkrichtungen, die der Dramentheoretiker Berthold Brecht als *aristotelisches und als episches Theater* einander gegenüber stellte. Dürrenmatt betrachtete beide Modelle als nicht zeitgemäß und stellte seine Konzeption der *Tragikomödie* dem entgegen.

Aristotelisches Drama

Aristoteles (384- 322 v.Chr.) war ein Gelehrter aus dem antiken Griechenland. Er definierte drei Gattungen und grenzte sie voneinander ab: Lyrik, Epik und Dramatik.

Das Drama hat darin einen unpolitischen, erzieherischen, fast therapeutischen Zweck: es soll den einzelnen Zuschauer ‚verbessern‘, indem es ihm ein Erlebnis bietet, das bei Aristoteles *Katharsis* heißt, also ‚Reinigung‘: Der Theaterbesucher identifiziert sich mit dem Helden und durchlebt beim Zuschauen indirekt dessen Konflikte und schließlich auch dessen Scheitern. Dieses Erlebnis ist voller intensiver Gefühle und läutert den Betrachter.

Identifikation mit dem *Protagonisten* (=Hauptfigur) ist zum Gelingen der Katharsis unerlässlich. Um es zu erleichtern, versucht der Dramatiker die Welt möglichst realistisch abzubilden, er erzeugt für den Zuschauer eine möglichst perfekte Illusion von der Realität. Unter anderem gelingt ihm dies durch die aristotelischen *drei Einheiten* (*geschlossene Form* des Dramas): Die **Einheit der Zeit** (die *gespielte/ erzählte Zeit* der Geschichte entspricht ungefähr der *Spielzeit/ Erzählzeit* des Stücks), die **Einheit des Ortes** (es gibt keinen Ortswechsel) und die **Einheit der Handlung** (Keine Nebenhandlungen, klare Ausrichtung der Handlung auf ein Ziel hin). Bühnenbild, musikalische Untermalung, Kostüme und schauspielerischer Ausdruck sollen die Bühnenillusion intensivieren – das moderne Kino mit seinen Tricks hätte Aristoteles sehr gut gefallen!

Das aristotelische Theater war noch stark auf ein wirkungsmächtiges Individuum ausgerichtet, auf einflussreiche Protagonisten, die tatsächlich über ihr eigenes Leben entscheiden konnten. Der typische Held des *hohen Stils* (vgl. Stilebenen im Barock) unterwarf sich einem moralischen Kodex und wurde dann im Drama in ein *Dilemma* geführt, in welchem zwei Prinzipien dieses moralischen Kodex’ nicht miteinander vereinbar waren: meist geriet der tragische Held in einen Widerspruch von Pflicht und Liebe, bzw. Neigung und ging an diesem Konflikt zugrunde.

Diese Art der Tragik ist nur möglich, wenn der Held sein Leben selbst moralischen Prinzipien unterordnet: wenn die Menschen aber in einer bürokratischen Welt leben und nur noch ausführende Organe eines fremden Willens sind, dann gibt es die *Kategorie richtig-falsch* nicht mehr auf einer *moralischen Ebene*. Man handelt dann wie im Befehlsnotstand, ohne sein eigenes Handeln verantworten zu müssen. Der aristotelische Held dagegen übernimmt die Verantwortung für sein Handeln: er durchschaut seine Situation, reflektiert sie und sich, ist orientiert, befindet sich also in einer von ihm durchschauten Lage. Und weil er weiß, welche Konsequenzen sein Tun hat, kann er sich entsprechend verhalten und kann für seine Taten die Verantwortung übernehmen.

¹ Dürrenmatt in „Theaterprobleme“ (1955)

Im antiken griechischen Drama sahen sich die Menschen als Teile einer Welt, die sie mit den Göttern des Olympos teilten. Diese Götter, die untereinander stritten, griffen ganz alltäglich in den Lauf der Dinge ein, sie manipulierten die Menschen, halfen den Auserwählten und schädigten die, die ihnen im Wege waren – und oft half ein Gott seinem Liebling, der gleichzeitig von einem anderen Gott geschädigt wurde: die Götter hatten Launen, waren eitel, leicht gekränkt, rachsüchtig, sie waren nicht allmächtig. Man konnte sie betrügen, mit ihnen verhandeln, man konnte sich bei ihnen einschleimen: entsprechend ergaben sich im antiken Drama häufig (nicht *motiviert*) Situationen, die sich nicht aus dem Lauf der Handlung ergaben, sondern die schicksalhaft-zufällig passierten: „*Deus ex machina*“ Ein Gott greift entscheidend in das Geschehen ein. Stellen Sie sich einen Colombo vor, der den Mörder nicht wegen der Widersprüche in dessen Aussagen überführt, sondern weil er von einem Geheimdienst einen zufällig gemachten Mitschnitt des Mordes erhält oder Colombo schaut mal bei Google und findet dort zufällig das Geständnis ...

Die Christen sahen das Eingreifen Gottes in die Welt dann als Ausnahme an – als Wunder. Sie glaubten an Wunder. Im aristotelischen Drama der Neuzeit gelten Wunder aber als schlechte Poetik. Nun war es wichtig, die entscheidenden Wendungen der Handlung zu ‚*motivieren*‘, sie anzulegen: Der Held scheitert nicht zufällig oder schicksalhaft an einem von einem übellaunigen Gott auf die Erde geschleuderten Kometen aus heiterem Himmel, sondern an Umständen, an deren Zustandekommen er selbst beteiligt war. Der *Deus* (Gott) verschwindet und die *Maschine* bleibt, der *Kausalnexus*, der die vielen kleinen Zahnrädchen miteinander verbindet. Einem guten Dramatiker gelingt das Umschlagen einer situativen Stärke in Schwäche und umgekehrt.

Das epische Theater

Berthold Brechts (1898-1956) *episches Theater* ist ein ausdrücklich gegen Aristoteles gerichteter Theaterentwurf. Es richtet sich nicht mehr an die Mächtigen und nicht an die Bürger (Selbständige und Beamte aus den Städten), sondern an das *Proletariat*: an die ganz normalen Arbeiter. Diese sollen im Theater lernen, belehrt werden, und dazu sollen sie sich nicht mit den Protagonisten identifizieren, sondern in kritischer Distanz zu diesen deren Situation, deren Handlungszwänge und Handlungsmöglichkeiten – kurz: den *Kapitalismus* – durchschauen. Brecht selbst war überzeugter Kommunist und glaubte, dass der Marxismus so präzise die Wirkungsmechanismen der gesellschaftlichen Wirklichkeit erfasst hatte wie die Mechanik diejenigen der technischen Wirklichkeit. Er hatte also (subjektiv) einen gewaltigen *Wissensvorsprung* vor seinem Publikum und er ging davon aus, dass dieses sehr daran interessiert war, die Welt wie er zu verstehen.

Songs, Aus-der-Rolle-treten, Texttafeln, Erzähler-Figuren, ein Chor und andere *Verfremdungseffekte* wurden von Brecht gezielt dazu eingesetzt, eine Identifikation der Zuschauer mit den Helden seiner Dramen zu erschweren und mit dem aristotelischen Illusionstheater zu brechen. Das Publikum sollte nicht mitfühlen, sondern die Situation und das Handeln der Helden kritisch reflektieren (=darüber nachdenken). Es kam ihm nicht auf die Was-Spannung (*was* wird passieren?), sondern auf die Wie-Spannung (*wie* wird das passieren, was passieren wird?) an.

Während Aristoteles darum bemüht war, die Gattungen Epik und Dramatik voneinander zu trennen, wollte Brecht die beiden kombinieren: das Episch-Erzählerische sollte die Erlebnishaftigkeit des Dramas verringern und es so intellektuell aufwerten.

Die Tragikomödie

In Dürrenmatts Augen ist die moderne Welt ein chaotisches, undurchschaubares Labyrinth. Anders als bei Aristoteles (384- 322 v.Chr.) und seinen Nachfolgern glaubt Dürrenmatt an keinen sinnstiftenden, ordnenden Gott. Und anders als bei Berthold Brecht (1898-1956) erscheint Geschichte ihm nicht als ein zielgerichteter und auf Fortschritt gerichteter Prozess, sondern als eine zufällige Abfolge mehr oder weniger katastrophaler Ereignisse: Dürrenmatt erlebt die Welt also als absurd und sinnlos – geht aber gleichzeitig davon aus, dass die Menschen Sinn brauchen, um glücklich zu sein. Allerdings schließt Dürrenmatt nicht von dem Bedürfnis nach Sinn darauf, dass es auch tatsächlich Sinn gebe – im Gegenteil: es erscheint ihm eher so, dass sich die Menschen so sehr einen Sinn wünschen, dass sie nur allzu bereit sind, sich einen Sinn einzubilden, wo in Wirklichkeit gar keiner ist.

Dürrenmatt möchte die Sinnfrage aber nicht anthropologisch stellen (also nicht für ‚die Menschheit‘ an sich), sondern vor allem für den modernen Menschen in der *privat-, bzw. staats-kapitalistischen, bürokratisierten Massengesellschaft* von heute. Hatten die Menschen in früheren Gesellschaften noch in überschaubaren sozialen Gemeinschaften gelebt und sich in tradierten Glaubensformen religiösen Sinn geschaffen, so hat die moderne Welt ihnen diese Konstrukte heute weggenommen, sie unglaublich gemacht: Wer nur deshalb an Gott glaubt, um einen Lebenssinn zu haben, der kann nicht *wirklich* glauben, der tut nur so als ob – für den ist Glaube ein Mittel zum Zweck und also nicht wirklich Glaube. Die Art der wirklichen Religiosität der Vor-moderne ist freien, aufgeklärten Individuen nicht (mehr) zugänglich.

Insofern gesteht selbst Dürrenmatt der Geschichte eine Entwicklungsrichtung zu, die zu mehr Aufklärung und Individualisierung führt, aber der Zuwachs an Freiheit geht einher mit einem gleichzeitigen Machtverlust: Bürokratische Zwänge, gegenseitige Täuschungen auf dem ‚Markt der Eitelkeiten‘, werbeinduzierte (=durch Werbung erzeugte) Konsumbedürfnisse ... vor allem aber die verschiedenen Bedrohungen der *Risikogesellschaft* führen dem modernen Menschen sein Ausgeliefert-Sein vor Augen. Während die Menschheit immer mächtiger wird, büßt der einzelne Mensch immer mehr Macht ein.

Diese Überlegungen (und eigene Erfahrungen: zum Beispiel hat Dürrenmatt, der ein schlechter Schüler war, seine Schulzeit als autoritäres Verwaltet-Werden erfahren) führen Dürrenmatt zum Bruch mit dem aristotelischen und dem epischen Theater.

Er erdreistet sich nicht, seine Dramen mit einer ‚zufriedenstellenden Lösung‘ zu beenden („die Moral von der Geschicht“), vielmehr möchte er sein Publikum *provizieren* und es dadurch *zum Nachdenken anregen*: Dabei ist seine Annäherung an die Wirklichkeit weniger konstruktiv als vielmehr destruktiv: Er ist besserwischerisch, nicht indem er angeblich richtiges, vorbildliches Verhalten vorführt, sondern indem er mögliche Irrwege als solche bloßstellt: Er weiß zwar (auch) nicht, was man machen soll, aber er hat eine konkrete Vorstellung davon, was man *nicht* tun sollte, zum Beispiel kann man *nichts glauben, keinem trauen, nichts erwarten, von nichts ausgehen ... und man muss mit dem Schlimmsten rechnen*. Seine Tragikomödie versucht er ausdrücklich mit dem *schlimmstmöglichen Schluss* enden zu lassen: *Deus ex Hackmaschine*. Mit diesem Super-GAU zeigt er einerseits, wie unfähig seine Helden sind: sie können die Handlung nicht zu einem Schluss in ihrem Sinne führen, sind unfähig, ihre Ziele zu erreichen, weil die Welt nicht so einfach ist, wie sich das gedacht hatten. Sie eignen sich nicht dazu, einfach kopiert zu werden, sind *keine Vorbilder* (in dem Glossar zum „Besuch“ steht bei Autor: „schrieb als Mitschuldiger“ (S.137) – will sagen: auch der Autor beansprucht für sich keine Vorbildlichkeit). Andererseits macht er damit auf das Bedrohliche des realen Chaos aufmerksam: man *kann* zwar nichts tun, um seine Ideen in die Tat umzusetzen, aber *man* muss etwas tun, denn sonst passiert die Katastrophe. Angesichts dieser Katastrophe darf man sich nicht tatenlos zurücklehnen, aber man weiß nicht genug, um vernünftig zu handeln, man kann nur verschiedene Dinge ausprobieren und riskiert dabei immer, alles nur noch schlimmer zu machen. Der *mutige Mensch* Dürrenmatts versucht es wenigstens, er stellt sich der Realität ... so ins *Groteske*² übersteigert wirken seine Stücke aber nicht völlig hoffnungslos, sondern ... *lustig*. Seine Extrem-Tragik ist komisch, weil sie völlig übertrieben ist. Und dieser Humor ergibt sich nicht zufällig, sondern ist die Haltung, welche zu Dürrenmatts Tragikomödien passt: Selbst wenn das Allerschlimmste passiert, so kann man sich doch souverän über die Situation stellen, indem man sich einfach weigert, sie todernst zu nehmen: was soll’s? Wenn ein aristotelischer Held untergegangen ist, dann haben ihn die Götter gehasst, oder er, der Loser, hat sich selbst in eine ausweglose Situation manövriert; wenn ein tragikomischer Held Dürrenmatts aber scheitert, dann hat er einfach nur Pech gehabt, ein blöder Zufall, dumm gelaufen. Was kann der Held dafür, dass es unmöglich war, seine Aufgabe zu erfüllen? Was kann man ihm vorwerfen, außer vielleicht mangelnden Humor? Wäre der Physiker Möbius in ein anderes, in irgendein anderes Irrenhaus gegangen: nichts wäre passiert und sein

² Das Groteske (*ital. ‚Grotte‘*) bezeichnet das Seltsam-fantastische, Hässliche oder Bizarre. Groteske als Kunstform ist eine willkürlich verzerrte, übersteigerte Darstellung, die lächerlich, absurd oder schaurig wirkt. (Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Groteske>)

Plan hätte höchstwahrscheinlich funktioniert: wäre er nicht zufällig ausgerechnet in ‚Les Cerisiers‘ gelandet, wäre die Welt zufälligerweise wohl nicht untergegangen. Wie groß ist die Wahrscheinlichkeit, dass eine Alleinerziehende Prostituierte aus einer schweizer Kleinstadt einen armenischen Ölmagnaten heiratet und dessen Milliardenvermögen erbt?

Die Welt erscheint Dürrenmatt als Hackmaschine, Labyrinth, Chaos – und er identifiziert sich nicht damit, sondern findet das unerträglich: das *soll* sich ändern. Aber bevor man es ändern kann, muss man es erst einmal erkennen und dann auch durchschauen. Und das geht nicht so wie bei Brecht, wo sich die Menschen als Charaktermasken ihrer sozialen Rolle entsprechend verhalten und also verlässlich sind. Die Wirtschaftskrise Güllens kann man nicht mit Ökonomie verstehen, weil sie von der Zachanassian nicht aus ökonomischen Gründen erzeugt wurde: sie bereitet mit der Wirtschaftskrise den Boden für ihr unmoralischen Angebot. Dürrenmatt teilt nicht den brechtschen Optimismus, dass man die Welt verstehen könnte, wenn man sich nur wirklich bemüht, denn er sieht die Welt im Grunde nicht als vernünftig organisiert: sie folgt keinen bestimmten Gesetzmäßigkeiten und ist deshalb auch nicht auf sie zurückführbar: etwas, das ohne innere Ordnung passiert kann nicht verstanden werden: die Welt ist nicht unverständlich, sondern *unverständlich* an sich. Immerhin konzidiert Dürrenmatt im Glossar bei Geld: „wichtig“ (S.138) – Es wird aber nicht zu einem Schlüssel für das Weltverständnis wie bei Brecht.

Dürrenmatt geht davon aus, dass sich die Problemlösung nicht delegieren lasse: man könne sie nicht an die Politik oder an einzelne Politiker abtreten, die dann zuständig wären, sondern die Menschen müssen selbst aktiv werden und gemeinsam die Verantwortung übernehmen (vgl. Punkte 17 und 18 bei den *Physikern*: „17 Was alle angeht, können nur alle lösen. 18 Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muss scheitern.“ [S.92f.] – im Glossar des „Besuchs“ schreibt er bei Komödie: „Die Gemeinschaft wird kritisch betrachtet“ [S.139] und bei Tragödie: „Die Gemeinschaft wird idealisiert“ [S.140] – Damit ist die Rolle der Gemeinschaft in der *Tragikomödie* ambivalent). Die Probleme dieser Welt lassen sich nicht in ihr lösen, vielmehr muss man die Welt ändern – oder es zumindest versuchen. Es gibt *keine ‚richtige‘ Lösung*. Dürrenmatt lässt nichts unbefleckt: die Familie, die Gemeinschaft, die Justiz, die Liebe, der Glaube, die Kultur, die freie Presse – selbst im Glossar findet er nur Spott für diese Werte und Institutionen. Auch der ‚Held‘ ist befleckt: Ill hat großes Leid über Klara gebracht und ihr Leben rücksichtslos und aus niedrigen Motiven heraus zerstört. Am Ende geht also keiner als Sieger aus seinem Theaterstück heraus: alle sind ‚entlarvt‘ (Larve: Maske, die Schauspieler früher trugen).

Ein Theaterstück als Mausefalle

„Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät [...]“³

Mousetrap, so nennt die Hauptfigur in Shakespeares *Hamlet* ein Theaterstück innerhalb des Dramas: Ein Geist hatte zuvor den Onkel Hamlets, Claudius, seinen Bruder, Hamlets Vater, umgebracht zu haben. Um ihn dieser Tat zu überführen, lässt Hamlet seinem Onkel ein Theaterstück namens *The Murder of Gonzago* vorführen, in dem ein Mord so ausgeführt wird, wie Hamlet sich die Ermordung seines Vaters vorstellt: an der Reaktion des Onkels, dem er das Theaterstück als *Mousetrap* vorstellt, erkennt Hamlet, dass dieser tatsächlich der Mörder seines Vaters ist.

‚Theater als Mausefalle‘ bedeutet also, dass Dürrenmatt die Menschen durch seine Vorstellungen mit der von ihnen verdrängten Realität konfrontieren will: Er will ihnen einen Spiegel vorhalten. Um den *dramatischen Moment des Zuschnappens* in seiner Wirkung zu steigern, lockt Dürrenmatt seine Zuschauer dazu, sich auf die Handlung zunächst einzulassen, indem er die Erwartungen seines Publikums bedient. Dann aber plötzlich schlägt diese noch halbwegs vertraute Welt plötzlich in ein Chaos um und der Zuschauer wird gerade deshalb, weil er nichts Schlimmes mehr erwartet hat, sozusagen von Hinten besonders getroffen und provoziert: Die Falle schnappt zu, wenn auf der Bühne das Chaos ausbricht und die motivierte, vorhersehbare Handlung endet und sich statt dessen die **schlimmstmögliche Wendung** ereignet.

³ Dürrenmatt in „Theaterprobleme“ (1955)