

SCHRIFTSTELLER

DÜRRENMATT

Zum Henker (siehe Titelbild)

„Lernt vom Schlechten.“

Friedrich Dürrenmatt: „Es steht geschrieben“ (1947).

Das Dienstmädchen namens Emmi erscheint bei der Frau des Bankdirektors und teilt mit, daß im Fernsehen Shakespeares Tragödie „Richard III.“ gegeben werde. Ob die gnädige Frau erlaube, fragt Emmi, da zuzusehen.

„Du darfst es dir ansehen“, antwortet die Hausfrau. „Ein klassisches Stück. Es wird demnach viele Tote geben.“

Die Direktorsfrau, offenbar halbwegs, aber doch wieder nicht allzu gründlich belesen, hat ganz richtig geschlossen: Richard, Shakespeares Titelheld, schafft seine Gegner, Hindernisse auf dem Weg zum Königsthron, reihenweise aus der Welt. Dennoch ist die verallgemeinernde Bemerkung der Hausfrau, derzufolge zu einem klassischen Stück eine gute Strecke von Erlegten gehört, zumindest angreifbar: Es gibt durchaus Beispiele klassischer Dramatik, bei denen sich die Autoren in dieser Sache einiger Zurückhaltung befleißigten oder sogar sämtliche Personen der Handlung bis zum Schluß-Vorhang am Bühnenleben ließen.

Die Bemerkung der Bankiersgattin gilt denn auch eigentlich weniger der klassischen Theaterliteratur als vielmehr dem Stück, in dem sie selber eine durchaus bedeutsame Figur abgibt. Mit ihrem Hinweis auf die Vielzahl der Toten in klassischen Stücken hat die Bankiersfrau dieses Stück, „Frank V.“, gemäß der heimlichen Absicht des Autors Friedrich Dürrenmatt, in die respektable Nachbarschaft der Klassik gerückt. Denn an einem ist in dem neuesten Bühnenwerk des 38jährigen Schweizer Schriftstellers — uraufgeführt im Züricher Schauspielhaus und angenommen zunächst von den Münchner Kammerspielen des Dürrenmatt-Experten Hans Schweikart und vom Schauspielhaus Düsseldorf — bestimmt kein Mangel: an Leuten, die ins Jenseits befördert werden.

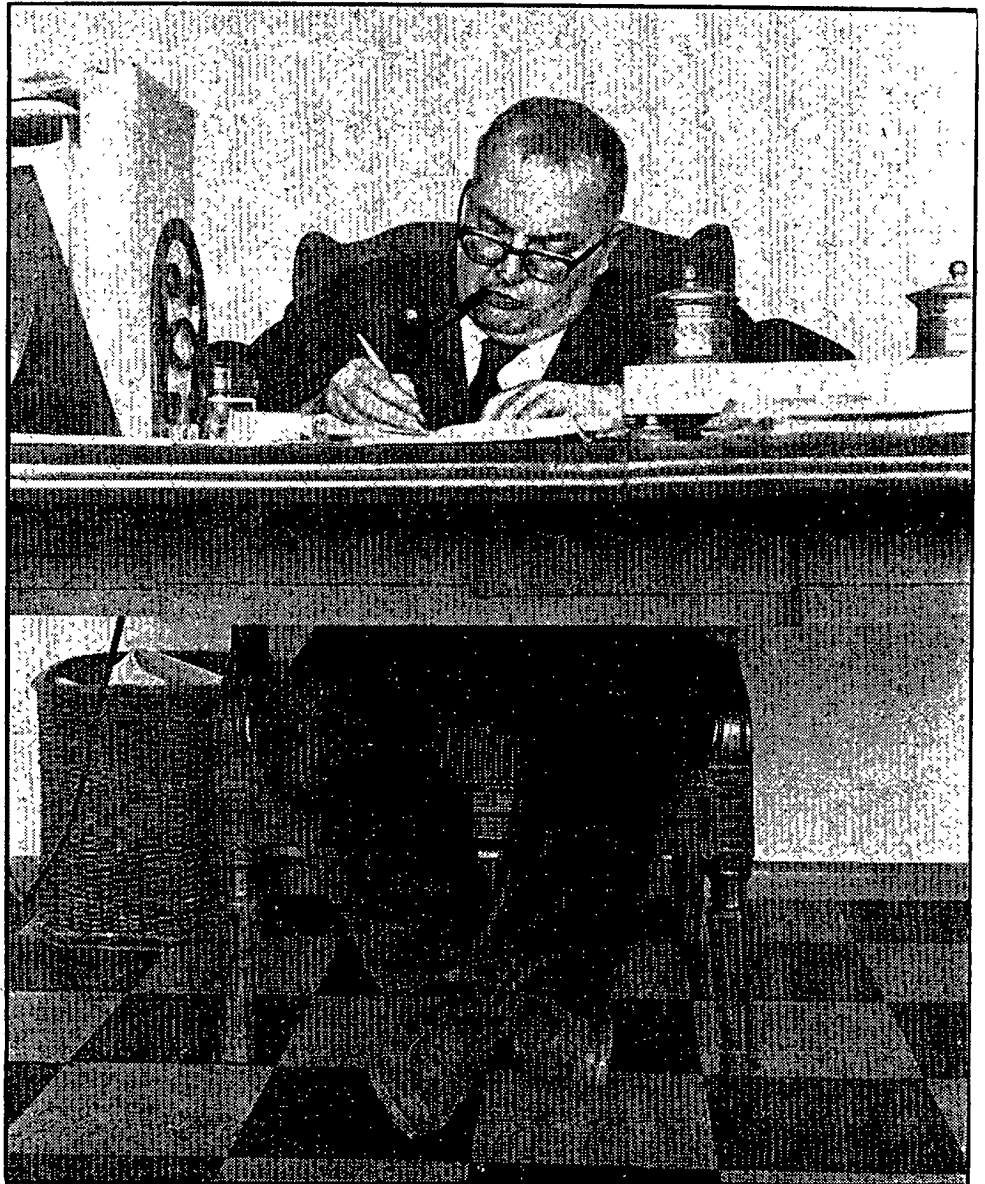
Im Gegenteil: Die Zuschauer sehen mit an, wie in der Privatbank, einem alten Familienunternehmen, dessen gegenwärtiger Chef Frank V. ist, mehr gemordet als gearbeitet wird, oder genauer: daß die eigentliche Arbeit dieses Geldinstituts das Morden ist. „Es bilden vor allem zwei Dinge den Stolz unseres Hauses“, erläutert die Direktorsfrau Otilie einem Neuangestellten, der — sinnig genug — auf den Namen „Neukomm“ hört, „noch nie wurde ein ehrliches Geschäft abgewickelt und noch nie Geld zurückbezahlt.“

Ein derart konsequentes Geschäftsprinzip aber fordert von Zeit zu Zeit Opfer, unter den Kunden wie unter den Angestellten, die nicht alle der Härte des Berufs auf die Dauer gewachsen bleiben. „Was ich im Leben nie bedacht“, singt der Kassierer Schmalz — auch er muß dann bald liquidiert werden —, „betrügen hundemüde macht.“

Und Direktorsfrau Otilie intoniert mit dem Personalchef Egli ein melancholisches Duett — der Untertitel des jüngsten Dürrenmatt-Werkes heißt „Oper einer Privatbank“, die Musik schrieb der „Ohmeim-Papa“-Komponist Paul Burkhard —, in dem sie klagend erläutern, warum sie einen so schweren Dienst in ihrem Bankinstitut ausüben müssen:

Egli: Was wir schieben und erraffen.

Otilie: Was erpressen wir und schaffen.



Dramatiker Dürrenmatt: Gibt es noch mögliche Geschichten?

Egli: Morden, prellen und betrügen.

Otilie: Wuchern, stehlen, hehlen, lügen.

Beide: Tun wir nur, weil wir es müssen:

Möchten Gutes tun. Doch eben!

Wollen wir im Wohlstand leben,

müssen wir Geschäfte machen.

Und in dieser rohen Welt

hat der Arme nur zu lachen

für sein Geld.

Die — armen oder nicht armen — Zuschauer, die etwas zu lachen haben wollten, mußten die Wahrheit dieses Satzes noch auf eine andere Weise erfahren: Für die Aufführungen der Dürrenmatt-Burkhard-Oper gelten im Züricher Schauspielhaus, der zusätzlichen Kosten für das Orchester wegen, andere Preise.

„Doch laßt nun den romantischen Quark“, heißt es im Prolog, „seid stark. Hört zu erhöhten Eintrittspreisen teils als Tragödie, teils als Schwank die Oper einer Privatbank.“

Schauspieler Gustav Knuth, der vor noch geschlossenem Vorhang, aber bereits im korrekten Straßenanzug des Personalchefs Egli diesen Prolog sprach, erläuterte auch, warum als Ort der Handlung das Bankmilieu ausgesucht worden war:

Der Grund?

Kommt man euch mit Bettlern, heult jeder Hund.

Nur vor euresgleichen seid ihr objektiv,

Mitleid verzerrt und Tranendunst.

Armut macht schiefl.

Nur von einer Million aufwärts

gibt es klassische Kunst.

Wer wollte, konnte den Hinweis als eine Anspielung auf den schmucken, nur

wenige hundert Meter vom Theater entfernten Neubau an dem Züricher Kunsthaus auffassen, den der Schweizer Rüstungsindustrielle Emil Bührle zur Unterbringung seiner Privatsammlung gestiftet hatte — wider alles Erwarten hat die Stadt nach seinem Tode 1956 die Sammlung, deren Kurswert weit über hundert Millionen beträgt, doch nicht geerbt.

Passagen jedenfalls, die als Anspielung auf die Züricher Lokalhistorie verstanden werden können, gibt es in Dürrenmatts Privatbank-Oper noch mehrere, so zum Beispiel im Song einer Bankangestellten, der die delikate Aufgabe zufällt, den Bankkunden etwa doch abgehobenes Geld für eine spezielle Gegenleistung wieder abzunehmen Fräulein Frieda Fürst, die das vermag, berichtet — als Weltreisende getarnt — einem Kunden, wie sie spät abends nach der Ankunft am Bahnhof von der Züricher Sittenpolizei festgenommen und peinlich untersucht worden sei: „Es war eine Schweinerei.“ Etwas sehr Ähnliches war aber zur heimlichen Schadenfreude der Stadt kurz zuvor in Zürich der Pamphletistin Iris von Roten („Frauen im Laufgitter“) zugestoßen, einer Schweizer Rechtsanwältin und im Eidgenössischen wohl verbissensten Kämpferin für die Gleichberechtigung der Frau.

Ob solche versteckten Anspielungen in späteren Aufführungen noch enthalten

sein werden, ist allerdings fraglich. Nicht deswegen, weil sie etwa nur von einem lokalen Publikum verstanden werden können — Dürrenmatt ist geschickt genug, seine Scherze so zu konstruieren, daß sie auch ohne die zusätzliche Ortspointe leben —, sondern weil Dürrenmatt an seinen Stücken immer und immer wieder herumändert.

Die Premierengäste in Zürich sahen etwas anderes als die Zuschauer etwa der zweiten Aufführung, und das Münchner und Düsseldorfer Publikum wird, wenn dort „Frank V.“ inszeniert ist, eine wiederum etwas abweichende Fassung beobachten. Über den Theaterstücken, die Dürrenmatt zum Druck gab — sie sind, wie seine Prosastücke und Hörspiele, fast alle im Züricher „Verlag Der Arche“ erschienen* —, steht zumeist der Vermerk „Zweite Fassung“.

Der Berner Pastorensohn Dürrenmatt — von seinen Freunden zuweilen „Dürri“, von seiner Frau „Fritz“ genannt — geht, wenn er schreibt, von einem Einfall, von einer beiläufigen Impression aus, die er nach allen Seiten hin weiterdenkt und weitertreibt, zu einer Handlung verdichtet, deren Beteiligte sich wiederum ihren Charakteren gemäß benehmen — und dieser Prozeß des Weiterdenkens und Ausspinnens ist noch lange nicht zu Ende,

* Friedrich Dürrenmatt: „Die Stadt“, 184 Seiten, 9,50 Mark; „Der Besuch der alten Dame“, 104 Seiten, 5,80 Mark; „Herkules und der Stall des Augias“, 68 Seiten, 4,80 Mark; „Das Unternehmen der Wega“, 48 Seiten, 2,80 Mark; „Griechen sucht Griechen“, 200 Seiten, 9,80 Mark; „Romulus der Große“, 88 Seiten, 5,80 Mark; „Abendstunde im Spätherbst“, 44 Seiten, 3,80 Mark; „Die Panne“, 120 Seiten, 6,80 Mark; „Nächtliches Gespräch“, 48 Seiten, 2,80 Mark; „Der Prozeß um des Esels Schatten“, 52 Seiten, 2,80 Mark; „Ein Engel kommt nach Babylon“, 90 Seiten, 5,80 Mark; „Komödien I.“, 360 Seiten, 15,80 Mark.

wenn die Schauspieler mit den Proben bereits begonnen haben, er ist auch dann noch nicht abgeschlossen, wenn sich der Theaterraum zur Premiere mit Publikum füllt, und immer noch nicht, wenn die Premierengäste, nachdem sie ihren Beifall absolviert haben, aus dem Theater wieder hinausgehen.

Die Vorstellung, daß ein Dramatiker bei seinem Publikum irgend etwas — zum Beispiel, nach Schiller, etwas Moralische — bewirken will, scheint dem Autor Dürrenmatt zumindest in dieser Phase des Schreibens völlig entrückt. Er empfindet denn auch die Premierengäste, die in die leeren Stuhlreihen des Theaters einrücken, so, als wären sie — wie er sagt — plötzlich in sein Schlafzimmer eingedrungen.

Dürrenmatt will experimentieren, aber nicht so sehr mit dem Publikum, sondern mit den Schauspielern, mit den von ihm ersonnenen Figuren auf den Bühnenbrettern. „Die Bühne“, sagt er, „stellt für mich nicht ein Feld der Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele.“

Für seine Spiele hat Dürrenmatt allerdings inzwischen ein internationales Publikum: Er ist mit seinem Schauspiel „Romulus der Große“ (Premiere 1949) in der Schweiz, mit der „Ehe des Herrn Mississippi“ (Premiere 1952) in Deutschland und mit dem „Besuch der alten Dame“ (Premiere 1956) in der Welt berühmt geworden, vom New Yorker Broadway bis tief hinter den Eisernen Vorhang.

An Literaturpreisen hatte der gegenwärtig mit Frau Lotti und drei Kindern (Peter geboren 1947, Barbara 1949, Ruth 1951) in Neuchâtel am Neuenburger See wohnende Dichter ohnehin nie Mangel; in diesem Frühjahr erkannte ihm die Stadt

Mannheim auch noch den Schiller-Preis zu, in den Vereinigten Staaten empfing er vor einigen Wochen den exklusiven Preis der New Yorker Theaterkritik.

Daß Dürrenmatt als deutschsprachiger Autor auf deutschen Bühnen Erfolg hat, würde allein noch wenig besagen: Wo alles schläft, ist sogar eine Maus zu hören, die im Mauerwerk raschelt. Die New Yorker Auszeichnung aber bedeutet, daß Dürrenmatt zukünftig zu den Autoren gehören dürfte, deren Werk mit globaler Resonanz rechnen kann — wie unter der deutschsprachigen Literatur-Produktion der Gegenwart sonst vielleicht nur die Arbeit des 48jährigen Max Frisch („Stiller“), auch er Schweizer Nationalität. Dem Weltruhm gegenüber bleibt Dürrenmatt allerdings skeptisch: „Wilhelm Tell ist immer noch der einzige Schweizer, den wirklich die ganze Welt kennt.“

Tatsächlich sind auch die dramaturgische Methode wie die Prosatechnik Dürrenmatts keineswegs von einer Art, die ohne weiteres einen so breiten Erfolg bei Publikum und Kritik verheißt. Dürrenmatts Technik ist viel komplizierter — oder viel weniger systematisch — als etwa Konstruktionsmethoden anderer zeitgenössischer und erfolgreicher Dramatiker wie Brecht oder Sartre. Dürrenmatts Schauspiele scheinen nach keinem einheitlichen dramaturgischen Prinzip konstruiert zu sein, aus ihnen ist so leicht keine Absicht, keine Lehre, keine Moral von der Geschichte abzulesen.

„Natürlich kommen in meinen Stücken auch Personen vor, die einen Glauben oder eine Weltanschauung haben“, erläuterte Dürrenmatt in einem Vortrag*, „lauter Dummköpfe darzustellen, finde ich nicht interessant, doch ist das Stück nicht um

* Friedrich Dürrenmatt: „Theaterprobleme“; Verlag Der Arche, Zürich; 64 Seiten; 3,80 Mark.



Darstellerinnen der „Alten Dame“ Therese Giehse, Hermine Körner: „Die Literatur muß leicht werden...“

ihrer Aussage willen da, sondern die Aussagen sind da, weil es sich in meinen Stücken um Menschen handelt und (weil) das Denken, das Glauben, das Philosophieren auch ein wenig zur menschlichen Natur gehören.“ Im Gespräch behauptet Dürrenmatt, Probleme seien die „nachträglichen Folgen“ eines Theaterstücks, „aber es fängt nicht mit den Problemen an“.

Der Schweizer Literaturhistoriker Dr. Beda Allemann, der für den Sammelband „Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart“* die Bearbeitung des schwierigen Kapitels „Dürrenmatt“ übernommen hatte, sieht in diesem Protest Dürrenmatts gegen die Regeln der Dramaturgie und gegen die Interpretation der Bühne als einer moralischen Anstalt eine Art bewußter Ennebelungstaktik, eine Kette von Haken schlägen auf der Flucht vor den Kritikern, eine „Abwehrmaßnahme gegen die Literaturhistorie“, über deren Wert und über deren Methodik sich Dürrenmatt freilich auch oft kritisch, ja abschätzig geäußert hat. Dürrenmatt über Theaterkritiker: „Niemand köpft leichter als jene, die keine Köpfe haben.“ Und: „Mit allem Nachdruck möchte ich bemerken, daß die Kunst, Theaterstücke zu schreiben, nicht unbedingt mit der Planung eines bestimmten Kindes anfängt, oder wie sich der Eunuch die Liebe denkt, sondern mit der Liebe, die der Eunuch nicht kann.“

Dürrenmatt, durch Niederlagen gehärtet — bei der Premiere seines ersten Stückes, „Es steht geschrieben“, 1947, wurde gepfiffen, die Aufführung endete tumultuös —, fährt energisch fort: „So wird denn auch das Verhältnis, das der Dramatiker mit seiner Kunst hat, als eine Ehe betrachtet, in der alles legitim vor sich geht, versehen

* „Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart“, herausgegeben von Benno von Wiese; August Bagel Verlag, Düsseldorf; 2 Bände; 964 Seiten; 48 Mark.

mit den Sakramenten der Ästhetik. Daher kommt es wohl auch, daß hier wie nirgends sonst so oft die Kritik von einem Handwerk spricht, das je nach dem Fall beherrscht oder nicht beherrscht werde; doch untersucht man genauer, was sie unter dem Handwerk eigentlich denn nun versteht, so stellt es sich heraus, daß es nichts anderes ist als die Summe ihrer Vorurteile. Es gibt kein dramatisches Handwerk, es gibt nur die Bewältigung des Stoffs durch die Sprache und durch die Bühne...“

Dürrenmatt hält es für das beste, wenn sich zeitgenössische Autoren durch eine Art Trick, durch eine rasche Wendung der Zuständigkeit von Kritik und Literaturwissenschaft entziehen: „Die Literatur“, behauptet er, „muß so leicht werden, daß sie auf der Waage der heutigen Literaturkritik nicht mehr wiegt: Nur so wird sie wieder gewichtig.“

Dabei verhehlt Dürrenmatt keineswegs, daß es für die Konsequenzen, die er aus dieser Forderung nach Leichtgewichtigkeit zog — er schrieb Kriminalromane, Hörspiele und ein Filmdrehbuch —, auch noch andere Gründe gab: „Die Kriminalromane waren einfach Aufträge. Es ging mir da wie einem Schneider; eine Zeitlang habe ich halt Kriminalkleider geschneidert.“ Und: „Der Grund, weshalb man denn eigentlich Hörspiele schreibt, ist schon interessanter. Auch finanziell. Er liegt darin, daß Hörspiele benötigt und bestellt werden.“

Bei den Theaterstücken „unseres helvetischen Aristophanes“, wie der Theater-Experte Siegfried Melchinger den Schweizer Dürrenmatt nach dem antiken Komödienautor und „Lysistrata“-Verfasser nannte, ist der Hang zum Leichtgewichtigen zumindest äußerlich daran zu erkennen, daß sie auf den ersten Blick oft wie eine Farce, wie ein Grusel-Ulk wirken und gegen alle Re-

geln der herkömmlichen Dramaturgie so etwas Ähnliches wie Kabarett-Szenen enthalten.

Diese programmatische Flucht ins scheinbar Leichtgewichtige und die Absage an alle Dramaturgien von Aristoteles über Lessing bis Brecht — Dürrenmatt proklamierte kurzerhand eine „Dramaturgie von Fall zu Fall“ — wurden offensichtlich durch ein Erlebnis mitbestimmt, das Dürrenmatt hatte, noch bevor er sein erstes Theaterstück schrieb.

Wegen der militärischen Erfolge der großdeutschen Wehrmacht war der heranwachsende Dürrenmatt, geboren 1921 in Konolfingen, der in Bern und Zürich Philosophie und deutsche Literatur studierte, in einer ähnlichen Lage wie seine Altersgenossen in Deutschland: Von dem, was jenseits der deutschen Front an Kunst produziert wurde, blieb auch die neutrale Schweiz so gut wie abgeschlossen. Die Postverbindungen quer durch das von Deutschen eroberte Gebiet zu den Gegnerstaaten Deutschlands waren dünn.

Dürrenmatts Selbstporträt im Jahre 1945: „Ein Vierundzwanzigjähriger, fett, damit das Schreckliche hinter den Kulissen, welches er sah (das war seine Fähigkeit, vielleicht seine einzige), nicht allzu nahe an ihn herankomme, der es liebte, die Löcher in seinem Fleisch, da doch gerade durch sie das Ungeheuerliche hereinströmen könnte, zu verstopfen, derart, daß er Zigaretten rauchte (Ormond Brasil 10) und über seiner Brille eine zweite trug, eine Sonnenbrille, und in den Ohren Wattebüschel...“

Nun war es bereits ein Jahr zuvor, 1944, mit Unterstützung amerikanischer und Schweizer Diplomaten gelungen, von Stockholm aus im Diplomatengepäck etwas Poesie ins Züricher Schauspielhaus zu schmuggeln, einen Mikrofilm, der den vollständi-



... um gewichtig zu sein“: Elisabeth Flickenschildt (mit Richard Münch), Käthe Dorsch (mit Friedrich Maurer)



**JETZT 12 x WÖCHENTLICH
ZUM ORIENT**

Täglich ab Hamburg	7.45 Uhr
täglich ab Bremen	7.30 Uhr
täglich ab Düsseldorf	9.20 Uhr
täglich ab Köln/Bonn	9.25 Uhr
täglich ab Hannover	8.30 Uhr
täglich ab Berlin	7.20 Uhr
täglich ab Frankfurt	11.00 Uhr
täglich ab Nürnberg	8.40 Uhr
täglich ab Stuttgart	8.50 Uhr
täglich ab München	

mit der Propjet Viscount 814 und
der eleganten Super G Constellation.

Erste Klasse und Touristenklasse nach
Kairo · Istanbul · Beirut · Damaskus
Bagdad · Teheran

Beratung und Buchung durch Ihr
IATA-Reisebüro



LUFTHANSA

Führend im Service an Bord

gen Text von Thornton Wilders Schauspiel „Wir sind noch einmal davongekommen“ („The skin of our teeth“) enthielt.

Dieses Theaterstück, dessen im Titel ausgesprochener Optimismus bei der deutschsprachigen Erstaufführung am 16. März 1944 in Zürich für Schweizer Bürger bereits etwas Definitives hatte, wirkte auf den damals 23jährigen Dürrenmatt offenbar ähnlich sensationell wie Jahre später auf diejenigen Deutschen, die ebenfalls noch einmal davongekommen waren. Der Amerikaner Wilder benutzt nämlich in seinen Theaterstücken überraschende und sogar schockierende Effekte, die sein Publikum unfehlbar daran hindern, einen Theaterbesuch mit einem Museumsbesuch zu verwechseln — wozu sie sonst durch die zahlreichen Klassiker auf dem Spielplan nur zu leicht verführt werden mögen.

Wilder verbannt etwa in einigen seiner Schauspiele den Vorhang, der die Bühne vom Zuschauerraum trennt, oder er vermeidet alle Dekorationen, auf Pappe gemalte Zimmerwände und Landschaften; seine Schauspieler kostümieren sich auf der Bühne, oder sie fangen mitten im Spiel an zu diskutieren, was ihre Rolle eigentlich bedeuten solle: Es ist scheinbar kein Verlaß mehr auf sie.

Wilder nimmt dem Publikum die behagliche Gewißheit, daß es während des Abends im Theater fünf Akte lang auf der Bühne ordentlich zugehen und alles wie am Schnürchen klappen werde. Es erweist sich, daß er mit diesen Gags die theatralische Wirkung seiner Stücke nicht einschränkt, sondern im Gegenteil noch verstärkt, indem er seinem Publikum in den spannendsten Augenblicken immer wieder überraschend vor Augen führt, daß es im Theater sitzt.

Die Entscheidung darüber, ob ihm dergleichen plötzliche Desillusionierungen behagen oder nicht, bleibt jedem Zuschauer überlassen. Sicher aber ist Wilders Methode zumindest eine von vielen möglichen, auf zeitgemäße Weise Theater zu spielen — jedenfalls seit der Film die angestrengten Versuche der Theaterleute hoffnungslos in den Schatten gestellt hat, durch technische Raffinessen, durch Drehbühnen, präzise Dekorationen und Maskenbildnerei die Illusion einer realen Welt zu vermitteln.

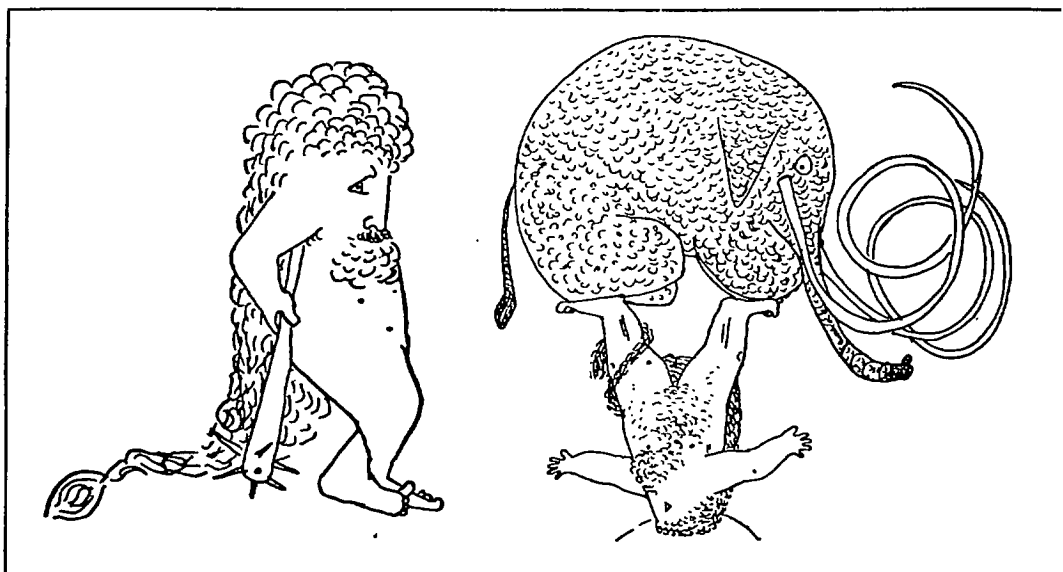
Es sei nötig, sagt Dürrenmatt, daran zu denken, daß der Film „gerade das kann, was sich das Hoftheater mit seinen Maschinen, Drehbühnen und anderen Effekten erträumte: die Wirklichkeit vortäuschen. Der Film ist nichts anderes als die demokratische Form des Hoftheaters“.

So steht für den Bühnenautor die Frage, welche Möglichkeiten demgegenüber in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts für das Theater geblieben sind, das nicht nur Klassiker repetieren und also sein Publikum mit Handlungsabläufen konfrontieren will, deren Ausgang als bekannt vorausgesetzt werden darf. Durch die Antwort, die Thornton Wilder mit seinem Schauspiel zumindest in formaler Hinsicht gab, machte er den jungen Dürrenmatt — der inzwischen den Versuch aufgesteckt hatte, Maler zu werden — auf dieses Problem aufmerksam, und Dürrenmatt erweiterte es für sich auf die gesamte, also nicht nur dramatische Literatur.

„Die Schwierigkeit des Schriftstellers heutzutage“ sieht Dürrenmatt nicht darin, daß es den Schutzverbänden, Akademien und Urheberrechtsbündeln noch immer nicht gelungen ist, für Autoren so etwas wie eine Beamtenpension und Ruhestandsgeld zu erwirken, sondern darin, daß der Autor „seine Möglichkeiten zu kopieren hat“. Die Grundfrage, die Dürrenmatt stellt, lautet: Was ist als Kunst heute — oder heute noch — möglich, und zwar nicht nur in Anbetracht der Konkurrenz, die der Film dem Theater, die Photographie der Malerei, die Zeitungen und comic-strips der Prosa machen, sondern auch in Anbetracht der Diktatoren, des Terrors, der Lobbyisten, der Wasserstoffbombe, der Kollektive, der kirchlichen Rundfunkräte und der Verkehrsunfälle.

Die Antworten, die Dürrenmatt auf diese Frage findet, sind für Schriftsteller nicht eben ermutigend, aber — „eine chancenlose Zeit wird es nicht so leicht geben“ — auch nicht deprimierend. Im Speziellen ist Dürrenmatts Vorstellung, was als Kunst möglich ist, am deutlichsten abzulesen aus zwei Prosastücken, aus dem Roman „Das Versprechen“ (Untertitel: „Requiem auf den Kriminalroman“) und aus der Erzählung „Die Panne“ (Untertitel: „Eine noch mögliche Geschichte“).

Bereits die Kriminalromane, die Dürrenmatt zuvor geschrieben hatte, unterschieden sich sehr auffällig von herkömmlichen Produkten dieser Gattung, zum Beispiel durch ihre literarisch untadelige Form, aber auch dadurch, daß es in ihnen etwa um die Aufklärung medizinischer Verbrechen in deutschen Konzentrationslagern ging, oder dadurch, daß der in ihnen amtierende Kriminalkommissär Bärlach wenig heldenhaft wirkt und ein unheilbar krebserkrankter Mann ist, der sich oft in grausamen Schmerzanfällen windet und genau weiß, daß ihm nur noch eine ganz kurze Lebenszeit bleibt.



Dürrenmatt-Zeichnungen: „Die Ahnung steigt auf ...“



Dramatiker Wedekind, Ehefrau Tilly*
Bekenntnisse eines Plagiators

Nun hatte Dürrenmatt das Drehbuch für einen Kriminalfilm geschrieben, „Es geschah am hellichten Tag“, der Eltern zur Aufmerksamkeit mahnen sollte und der — mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle des Kriminalkommissärs Dr. Matthäi — einigermaßen erfolgreich auch durch die deutschen Lichtspielhäuser zog. Es geht dabei um einen Sexualmörder, dessen Opfer Kinder sind. Dem Kriminalisten Dr. Matthäi gelingt es durch scharfsinniges Kombinieren, eine Falle zu stellen, in die der Mörder unfehlbar gehen müßte und im Film auch tatsächlich geht.

Dieser glatte und für einen Kriminalfilm offenbar unentbehrliche Ausgang der Affäre ließ aber Dürrenmatt keine Ruhe. Während der Film bereits lief, machte er sich abermals über den Stoff, und diesmal war das Resultat, das Buch „Das Ver-

* In Wedekinds Schauspiel „Erdgeist“.

sprechen“, zugleich ein „Requiem auf den Kriminalroman“. In diesem Roman wird genau der gleiche Fall noch einmal erzählt, von einem ehemaligen hohen Schweizer Polizeibeamten, der ihn einem Autor von Kriminalromanen berichtet — mit allem Ressentiment, das ein Polizeifachmann gegen Kriminalchriftsteller haben mag: „Die Wahrheit wird seit jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Fraße hingeworfen.“

Nachdem der ehemalige Polizeichef seinem Zuhörer erläutert hat, wie präzise die Falle für den Sexualverbrecher von Dr. Matthäi berechnet war, fährt er fort: „Man brauche nur, werden Sie sich listigerweise sagen, Matthäi recht bekommen und den Mörder fangen zu lassen, und schon ergebe sich der schönste Roman oder Filmstoff“ — wie es sich für Dürrenmatts Film „Es geschah am hellichten Tag“ denn auch tatsächlich ergeben hatte.

In Dürrenmatts „Requiem auf den Kriminalroman“ aber endet die Geschichte ganz anders: Durch einen törichten, belanglosen, unscheinbaren Zufall wird der Mörder daran gehindert, in die perfekt ersonnene Falle zu gehen, obendrein stirbt er bald darauf. Dr. Matthäi aber, von der Genauigkeit seiner Kombination überzeugt, wartet noch jahrelang darauf, daß seine Rechnung aufgehen werde, schließlich wird er stumpfsinnig; er verkommt im Schnapsdunst, zwischen unzähligen Zigarettenstummeln.

So also sieht ein Kriminalroman von der Art aus, die Dürrenmatt in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts noch für möglich, für vertretbar hält: daß nämlich ein Requiem, eine Totenklage für diese Art von Literatur daraus wird. Ähnlich rigoros hat Dürrenmatt — „gibt es noch mögliche Geschichten, Geschichten für Schriftsteller?“ — sein Problem auf die Erzählung übertragen und im Vorwort zur „Panne“ aufgeschrieben, wie schmal ihm der Raum für solche Erzähler geworden zu sein scheint, die sich nicht damit begnügen möchten, ihre „Weise, bei Frauen zu liegen“, zu beichten, „wie wenn Wahrhaftigkeit dies alles ins Allgemeine transponieren würde und nicht viel mehr ins medizinische, psychologische bestenfalls“.

„Bloße Unterhaltung“, meditiert Dürrenmatt, „bietet das Leben, am Abend das Kino, Poesie die Tageszeitung unter dem Strich, für mehr, doch sozialer Weise schon von einem Franken an, wird Seele gefordert, Geständnisse, Wahrhaftigkeit eben, höhere Werte sollen geliefert werden, Moralien, brauchbare Sentenzen, irgend etwas soll überwunden oder bejaht wer-

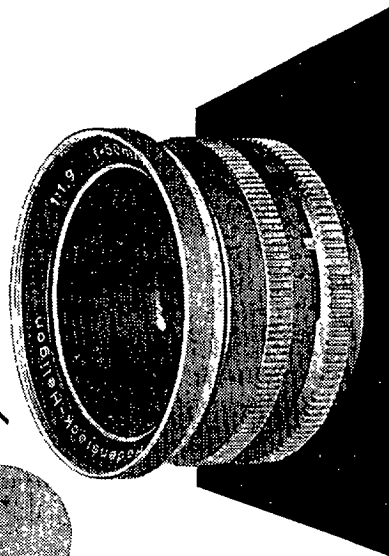
Rodenstock

HELIGON

1:1,9/50 mm

das Objektiv für außergewöhnliche Ansprüche

Mehr als doppelt so lichtstark wie ein Objektiv von 1:2,8 ist das neue RODENSTOCK-HELIGON 1:1,9/50 mm. Sein hervorragendes Auflösungsvermögen erlaubt extreme Kleinbildvergrößerungen,



Rodenstock-Objektive für Ansprüchevolle

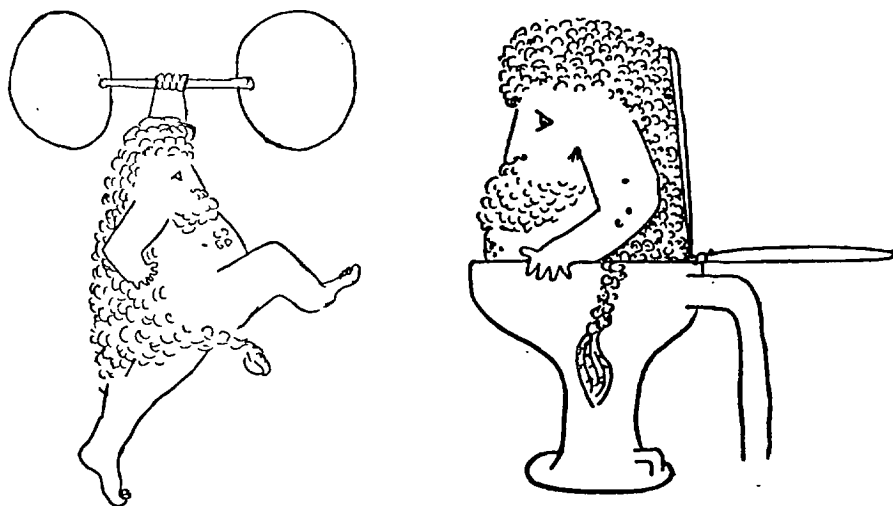
bei Coloraufnahmen überzeugt die ausgezeichnete Farbkorrektur dieses Sechslinsers.

Das neue Wechselobjektiv HELIGON 1:1,9/50 mm, das mit zwei Handgriffen gegen ein Tele oder Weitwinkel auszutauschen ist, erhalten Sie in der RETINA REFLEX S, RETINA III S und ILOCA ELECTRIC.



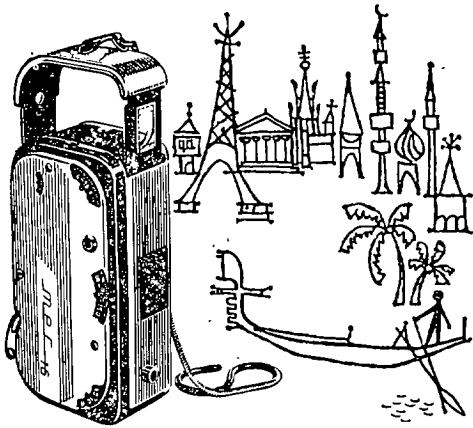
Fragen Sie Ihren Fotohändler danach.
Wir senden Ihnen auch gerne Prospekte zu.

OPTISCHE WERKE G. RODENSTOCK-MÜNCHEN



... es gebe nichts mehr zu erzählen“: Illustrationen zum „Herkules“

Auf 16mm eine ganze Welt!



Der ungewöhnliche Aufnahmebereich dieser Kleinstbildkamera - von 30 cm bis - bietet Ihnen eine Vielzahl fotografischer Möglichkeiten.

MPC 16

die kleine Kamera mit der großen Leistung. Ihr Fotohändler verrät Ihnen mehr.

ELEMENT-NORM-REGALE Holz aus DBP a
In allen Größen

für jeden Raum und Verwendungszweck, ohne Werkzeug, schnell auf- und umgebaut, Böden verstellbar, Hohe Tragfähigkeit, Preiswert durch Serienfabrikation.

L. Zedlitz K.G.
Wiesbaden, Jetzt Riehstr. 18, Tel. 279 52 u. 238 14

KARL HEINZ GSCHWIND

Ein verständliches Weltbild

RAUM · ZEIT · MATERIE · ENERGIE · VERÄNDERUNG

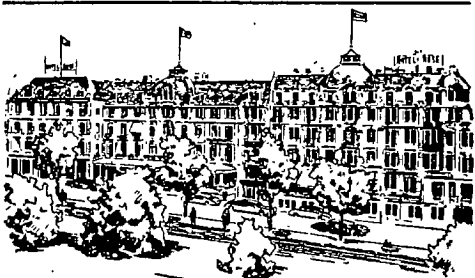
Eingehende Betrachtungen führen zur Klärung der Begriffsinhalte. Anschauung und Vorstellung werden der begrenzten Wahrnehmungsmöglichkeit gegenübergestellt.

Die Ergebnisse des Michelson-Tests werden mit der Rotation der Schwerefelder erklärt. Die Folgerungen stehen in weitgehendem Gegensatz zu derzeitigen Lehrmeinungen.

1959, 80 Seiten broschiert, DM 4,80.

Versand zunächst durch

Dipl.-Ing. K. H. Gschwind, Würzburg, Am Exerzierpl. 5



Das weltbekannte Haus am Kochbrunnen, in dem Tradition und Fortschritt sich harmonisch vereinigen,

ist wieder eröffnet.

Wir erwarten auch Sie in unserem Haus, wenn Sie der Weg nach Wiesbaden führt — sei es zur Erholung, zur Kur oder aus beruflichen Gründen.

Eig. Thermalbadehaus - Konferenzräume
Restaurant - Terrasse - Bar - Weinstube
Tel. 21951/5 Telegr.-Adr. Rosotel Fernschr.: 04/16815

**HOTEL ROSE
WIESBADEN**

den, bald Christentum, bald gängige Verzweiflung...

„Die Ahnung steigt auf, es gebe nichts mehr zu erzählen, die Abdankung wird ernstlich in Erwägung gezogen, vielleicht sind einige Sätze noch möglich, sonst aber Schwenkung in die Biologie, um der Explosion der Menschheit, den vorrückenden Milliarden, den unablässig liefernden Gebärmüttern wenigstens gedanklich beizukommen, oder in die Physik, in die Astronomie, sich über das Gerüst ordnungshalber Rechenschaft abzulegen, in welchem wir pendeln. Der Rest für die Illustrierte, für Life, Match, Quick und für die Sie und Er: der Präsident unter dem Sauerstoffzelt, Onkel Bulganin in seinem Garten, die Prinzessin mit ihrem Tausend-sasa von Flugkapitän...“

Dann aber lenkt Dürrenmatts Grundsatzklärung in die Gegend, in die schmale Rinne, in der sich nach seiner Ansicht ein Erzähler vielleicht doch noch bewegen kann und durch die auch er zu seiner „noch möglichen Geschichte“ gelangte: „Das Schicksal hat die Bühne verlassen, auf der gespielt wird, um hinter den Kulissen zu lauern, außerhalb der gültigen Dramaturgie, im Vordergrund wird alles zum Unfall, die Krankheiten, die Krisen.“

„Selbst der Krieg wird abhängig davon, ob die Elektronen-Hirne sein Rentieren voraussagen, doch wird dies nie der Fall sein, weiß man, gesetzt die Rechenmaschinen funktionieren, nur noch Niederlagen sind mathematisch denkbar: wehe nur, wenn Fälschungen stattfinden, verbotene Eingriffe in die künstlichen Hirne, doch auch dies weniger peinlich als die Möglichkeit, daß eine Schraube sich lockert, eine Spule in Unordnung gerät, ein Taster falsch reagiert, Weltuntergang aus technischem Kurzschluß, Fehlschaltung. So droht kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der fünften Symphonie, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktion, Explosion einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen. In diese Welt der Pannen führt unser Weg...“

Folgerichtig heißt denn auch jene von Dürrenmatt für eben noch möglich gehaltene Geschichte „Die Panne“: Ein Handelsvertreter, wegen eines Defekts an seinem Studebaker zu einer dörflichen Übernachtung genötigt, gerät in die Gesellschaft einiger uralter, pensionierter Juristen, die allabendlich mit verteilten Rollen Gerichtsverhandlung spielen und dabei opulent speisen und tapfer trinken. Der Handelsvertreter stellt sich scherzhaft für die Rolle des Angeklagten zur Verfügung, und die Herren konstruieren, ebenso scherzhaft, aus seinen etwas rigorosen Geschäftspraktiken, einen Mord.

Dann geht, torkelt, kriecht man, volltrunken, in die Zimmer und findet am nächsten Morgen den Vertreter, der sich am Fensterkreuz erhängt hat — eine Auto-

panne wurde ihm zum Verhängnis. (Dürrenmatt kam bei ähnlicher Gelegenheit glimpflicher davon. In diesem Frühjahr wurde er in dem Dorf Wohlen von einem Polizisten gestoppt und darauf aufmerksam gemacht, daß sein Opel Kapitän rauche. Der Wagen brannte unter den Augen des Ehepaars Dürrenmatt, das noch in aller Ruhe aussteigen konnte, vollständig aus; seitdem fährt Dürrenmatt einen hellblauen Chevrolet neuester Bauart.)

Durch seine Attitüde, den gewissermaßen letzten möglichen Kriminalroman, die eben noch mögliche Geschichte zu schreiben, macht sich Dürrenmatt zum Vollzugsbeamten, zum Vollstrecker eines Urteils, das nicht er selber, sondern die Zeit über die Literatur gesprochen hat. Bei einigem



Dürrenmatt-Hinrichtungsszene: „Die Kunst erreicht ...“

Mut zu bildlich-greller Ausdrucksweise ließe sich sagen, Dürrenmatt habe die Funktion eines Henkers übernommen.

Mit einer so blutigen und desolaten Figur hat der recht rundliche Dichter Dürrenmatt mit seiner Baby-Physiognomie, der ein breites Berner Schwyzerdütsch spricht und gerne gut und reichlich speist, freilich nicht die mindeste Ähnlichkeit. Sicher aber ist, daß ihn offenbar keine Figur so sehr fasziniert wie die des Henkers. „Man kann ohne Übertreibung sagen“, schrieb Dr. Beda Allemann, „daß es kein Werk Dürrenmatts gibt, in welchem der Henker nicht eine zentrale Rolle spielt.“

Nicht immer tritt die Figur des Henkers unter ihrer Berufsbezeichnung auf — das ist auch in den Telefonbüchern der Länder, die noch die Todesstrafe kennen, nicht üblich —, zuweilen aber nennt ihn Dürrenmatt auch beim Namen, zum Beispiel im Titel seines Kriminalromans „Der Richter und sein Henker“. In diesem Buch bringt der krebserkrankte Kommissär Bärlach einen

* Züricher Aufführung „Es steht geschrieben“ mit Robert Kleinert, Adalbert Gausche.

verbrecherischen Polizisten dazu, die nach Bärlands Ansicht verurteilte Todesstrafe zunächst an einem Verbrecher und dann an sich selbst zu vollstrecken*.

In der Erzählung „Die Panne“ ist es sozusagen die Panne, die lockere Schraube, die den Handelsvertreter dazu treibt, ein gegen ihn formuliertes Urteil an sich selber zu vollstrecken, in der Tischrunde der Greise befindet sich aber auch ein pensionierter Henker; in Dürrenmatts Hörspiel „Abendstunde im Spätherbst“ zeigt sich, daß ein berühmter Autor von der Beschreibung der Morde lebt, die er selber begeht — genauer, er bringt Leute um, über die er zuvor ein eigenes, nicht eben gerichtsnotorisches Todesurteil gesprochen hat; und in Dürrenmatts Hörspiel „Nächtliches Gespräch“ klettert der vom Staat angestellte Henker über das Fenstersims in das Zimmer eines Schriftstellers, um diesen dem Staat lästig gewordenen Mann unauffällig umzubringen. Der Schriftsteller erläutert, er wollte „noch einmal — zum letztenmal — sagen, wofür ich ein ganzes Leben lang gekämpft habe. Ich wollte ihm (dem letzten Besucher) zeigen, was die Freiheit ist, ich wollte ihm beweisen, daß ein freier Mann nicht zittert. Und nun bist du gekommen.“ Der andere: „Der Henker.“ Der Schriftsteller: „Mit dem zu reden sich nicht lohnt.“

Der moderne Staat, will Dürrenmatt sagen, läßt den Heroismus nicht mehr zu, er gönnt seinen Gegnern nicht einmal mehr den pathetischen, aufrufflammenden, märtyrerwirksamen Tod; seine Exekutionen werden zur anonymen, unauffälligen Hygienemaßnahme.

Dieser Sachverhalt, den Dürrenmatt den „Verlust des Helden“ nennt, ist sicher nicht nur für Umstürzler, Gerechtigkeitsfanatiker und Revolutionäre bitter, sondern gewiß auch für Bühnenschriftsteller, die nun in ihren Theaterstücken ohne Helden auskommen müssen. „Die Macht Wallensteins“, so beneidet Dürrenmatt seinen Amtsvorgänger Schiller, „ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtslosen, Abstrakten versunken.“

Der moderne Dramatiker muß ohne den tragischen Helden auskommen, „weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltnetzgeräten inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden...“

Bereits nach dem Ende des Ersten Weltkriegs hatte der österreichische Dramatiker Hugo von Hofmannsthal (1874 bis 1929), dessen vorzügliche Lustspiele durch die Weihedunstschwaden der alljährlichen Salzburger Fremdenverkehrs-Attraktion, der Aufführung seines „Jedermann“-

Spiels, vernebelt bleiben, die Situation ganz ähnlich beurteilt: „Nach verlorenen Kriegen muß man Lustspiele schreiben.“ Im Jahre 1945, am Ende des Zweiten Weltkriegs, prophezeite der amerikanische Dramatiker Eugene O'Neill (1888 bis 1953): „Jetzt ist die Zeit für Komödien gekommen. Es werden sehr bittere Komödien sein.“

Genau in diesem Sinne erklärte auch Dürrenmatt: „Uns kommt nur noch die Komödie bei... Die Tragödie“, resümiert er als Resultat seiner Suche nach dem, was auf dem Theater noch möglich ist, „setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen



... nur noch die Opfer“: Hinrichtungsszene**

und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden... Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld.“

Pech haben aber ist traditionelles Schicksal der komischen Figur. Der Dramatiker, der sich mit Pechvögeln statt mit Schuldigen abgeben muß, ist demnach auf die Komödie angewiesen, und dieser Ausweg in die Komödie bietet, nach Dürrenmatts Ansicht, dem Dramatiker in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts noch drei bedeutsame Vorteile:

▷ Er findet für seine Stücke wieder Helden: „Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundesrat, als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor.“

▷ Er gewinnt das Publikum: „Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird.“

▷ Er darf auf eine wenn auch begrenzte Wirkung seiner Arbeit rechnen: „Die Tyrannen dieses Planeten werden durch die Werke der Dichter nicht gerührt, bei ihren Klageliedern gähnen sie, ihre Heldengesänge halten sie für alberne Märchen, bei ihren religiösen Dichtungen schlafen sie ein, nur eines fürchten sie: ihren Spott.“

Folgerichtig hat sich Dürrenmatt, so ernst und grausam die Inhalte seiner Schauspiele auch wirken, in der Form offenbar prinzipiell für die Komödie entschieden, von seinem allerersten Stück an.

Dieses erste Schauspiel des damals 25jährigen, literarisch namenlosen Studenten Dürrenmatt, „Es steht geschrieben“, eine um historische Genauigkeit unbekümmerte Episode aus der Zeit der Münsteraner Wiedertäuferbewegung im 16. Jahrhundert, war auf Empfehlung des Schauspielers — und zeitweiligen Münchner Intendanten — Kurt Horwitz vom Züricher Schauspielhaus 1947 angenommen und sofort uraufgeführt worden. Bereits dieses Erstlingswerk enthielt gleich im Prolog eine Erläuterung, warum es wie eine Komödie wirke:

Ich weiß, es ist viel Elend hienieden und viel Verzweiflung und Verworrenheit ohne Ende, doch wenn wir dies nicht so wichtig nehmen auf unserer Bühne, so geschieht es nicht eurem und unserem Unglück zum Spott, sondern nur, weil wir das Treiben der Menschen ein wenig losgelöst von der Schwere der Erde, im Lichte jener Regionen zeigen wollen, in denen die Linien deutlicher und unvermischter sind und die Formen sich rein vom Hintergrund abheben.

Dürrenmatt verleugnet in diesem Schauspiel nicht, daß er inzwischen Thornton Wilders Werk kennengelernt hat: Die Figuren in seinem ersten Schauspiel stellen sich dem Publikum zum Teil selber vor, einmal schimpft der Darsteller eines Wiedertäufers auf den Regisseur, ein andermal polemisiert der Darsteller eines katholischen Bischofs, seine Rolle sei nur deswegen so miserabel und falsch, weil der Autor — Dürrenmatt — Protestant sei; Kaiser Karl V. wird vom Zeremonienmeister wie ein Ausstellungsstück mit einem Wedel abgestaubt, ehe Besucher zur Audienz vorgelassen werden, und der Mönch Maximilian Bleibeganz, genannt Bruder Maximus — „Ich habe nie gelebt und dies nie bereut, im Gegenteil, ich bin überzeugt, daß jede Art von Existenz mit Nachteilen verbunden ist, die nicht wieder wettzumachen sind“ —, verspricht dem Publikum: „Doch hoffe ich ein wenig... daß ihr genügend Blutbrüder, Kriegsgeschrei, Folterszenen, erlaubte und unerlaubte Liebe für euer Geld zu sehen bekommt.“

Der Henker hat viel Arbeit in diesem Schauspiel, das in Deutschland bisher nur von einer Bühne — in Wiesbaden — gespielt worden ist; auch in Zürich mußte das Stück bald wieder vom Programm genommen werden, mit Rücksicht auf die religiösen Gefühle der Zuschauer — Pietät im herkömmlichen Sinn ist ohnehin nie Dürrenmatts Sache gewesen. So beschreibt Dürrenmatt, der am Anfang seiner literarischen Karriere einmal dreitausend Franken aus der Emil-Bührle-Stiftung bekommen hatte, in seiner Erzählung „Griechen sucht Griechin“ den millionenschweren Inhaber einer Riesenfabrik, die von Atomkanonen bis Geburtszangen nahezu alles produziert. Der Konzern-Inhaber, der unentwegt humanitäre Phrasen drischt, dessen Zimmer mit kostspieligen Gemälden französischer Impressionisten vollgestopft sind und der stets einen Hölderlinband in der Hand trägt, heißt Petit-Paysan.

Der Stolz des Schweizer Kanonenkönigs Emil Bührle aber war seine Impressio-

** Münsteraner Aufführung „Ein Engel kommt nach Babylon“ mit Erich Ponto, Rudolf Vogel.

* Friedrich Dürrenmatt: „Der Richter und sein Henker“; Benziger Verlag, Köln, 144 Seiten, 8,60 Mark; Taschenbuchausgabe Rowohlt Verlag, Hamburg; 158 Seiten; 1,90 Mark.

nisten-Sammlung, im übrigen überließ es Dürrenmatt dem Witz seiner Leser, den Namen Petit-Paysan zu übersetzen, er heißt auf deutsch kleiner Bauer, ein Bäuerlein also — schweizerisch: Buerle.

Als Dürrenmatt bei einer Diskussion mit Schweizer Wirtschaftsherren auf diese Karikatur eines Industriellen angesprochen wurde, stellte er sich naiv: Ob es denn wirklich kränkend für einen Schweizer Rüstungsfabrikanten sei, fragte er, wenn man ihm nachsage, daß er Hölderlin lese. (Seiner Erzählung „Griechen sucht Griechen“, die realistisch zu Ende geht, fügte Dürrenmatt übrigens in einem Anhang als „Ende II“ ein Happy-End an, „für Leihbibliotheken“.)

Das Henker-Motiv kehrt in fast allen Theaterstücken wieder, die Dürrenmatt bis heute veröffentlicht hat, freilich ist es nun oft transponiert und erst im Rückblick erkennbar. Dem ersten Blick wirkt zum Beispiel „Romulus der Große“, Imperator der

tete, du Germanien, weil es dich vor seiner Zukunft grauste.“

In Dürrenmatts Komödie „Ein Engel kommt nach Babylon“ tritt der Henker wieder in Person, in der Komödie „Die Ehe des Herrn Mississippi“ dagegen abermals in übertragenem Sinne auf. Der Handlungsort und die beteiligten Personen sind verwirrend genug, durch zwei Fenster ein und desselben Zimmers blickt man in zwei verschiedene Landschaften, auf Lübeck und Athen etwa, bereits Erschossene lassen sich wieder blicken, ein Mann betritt die Bühne durch eine Standuhr, ein Kommunist beschwert sich über die Sowjet-Union: „Es ist ein Jammer. Seit die Sowjet-Union den Kommunismus derart korrumpierte, bin ich wie einer, der mit nassem Pulver Häuser sprengen soll.“ Dürrenmatt hat seine Mausefalle fürs Publikum mit duftendem Speck versehen.

Die Rolle des Henkers in dieser Komödie — oder, wie er es nennt, die des „Henkers und Opfers zugleich“ — hat der Staats-

Mississippi Urteil ist wirksam; am Ende dieses Ehe-Martyriums richten sich die neuen Eheleute gegenseitig hin, mit Gift, das jeder in des anderen Kaffeetasche geworfen hat. „Daß freilich“, so hatte es bereits im Prolog ein Mann verheißen und dabei auf seine bevorstehende Ermordung hingewiesen, „alles am Ende ruiniert wird, ja daß es überhaupt im großen und ganzen ziemlich radikal zugeht, ist bedauerlich, doch der Wahrheit zuliebe — geschweige denn heute nicht zu ändern.“

„Ich war überrascht, wie der seinen Wedekind beherrscht“, äußerte Tilly Wedekind, die Witwe des Dramatikers Frank Wedekind („Lulu“), nachdem sie Dürrenmatts „Mississippi“ gesehen hatte, und bat den Schriftsteller-Schutzverband, zu prüfen, ob sich Dürrenmatt nicht eines Plagiats schuldig gemacht habe. Witwe Wedekind erinnerte an das Schauspiel ihres Mannes „Schloß Wetterstein“, in dem eine Witwe den Mann heiratet, der ihren Ehemann im Duell getötet hat.



Zürcher Privatbank-Opernszene „Frank V.“*: „Wer am Speck sitzt, sitzt in der Falle“

Weltmacht-Rom, wie die Figur aus einer Komödie von George Bernard Shaw: Der berühmte Kaiser scheint ein gemütlicher Trottel zu sein, der sich ausschließlich der Hühnerzucht widmet und die Eier von solchen Hennen zu essen verschmäht, die er auf die Namen seiner politischen Gegner getauft hat.

Erst am Ende wird deutlich, daß die Trotteligkeit des Romulus methodisch ist; der Imperator verfolgt, indem er sich wahnsinnig stellt, die feste Absicht, das Imperium zugrunde zu richten, weil es zur verbrecherischen Institution geworden war: „Es wird niemand leichter ein Mörder als ein Vaterland“, und „Vaterland nennt sich der Staat immer dann, wenn er sich anschiebt, auf Menschenmord auszugehen“.

Romulus bekennt, daß er keine andere Möglichkeit gesehen habe, das Imperium zu liquidieren, als selbst Kaiser zu werden; sein Unglück ist, daß der anrückende Germanenfürst Odoaker, Onkel des späteren Theoderich des Großen und ebenfalls passionierter Hühnerzüchter, mit dem jungen Germanenreich das gleiche plant. Romulus sagt zu ihm: „Ich richtete Rom hin, weil ich seine Vergangenheit fürch-

anwält Mississippi übernommen. Er besucht eine junge Witwe, um ihr mitzuteilen, daß ihr toter Mann sie mit seiner Mississippi, Frau betrogen habe, dann sagt Mississippi der Witwe auf den Kopf zu, daß sie ihren Mann vergiftet habe, dann gesteht er ihr, daß er seine Frau vergiftet habe, und endlich bittet er die Witwe, bittet der Gattenmörder die Gattenmörderin um ihre Hand:

Mississippi: Gerade die absolute Gerechtigkeit zwingt mich zu diesem Schritt. Ich richtete Madeleine privat hin, nicht staatlich. Ich habe mich durch diesen Schritt bewußt gegen die heutigen Gesetze vergangen. Für dieses Vergehen muß ich bestraft werden, auch wenn meine Motive lauter wie Quellwasser sind. Doch bin ich gezwungen, in dieser unwürdigen Zeit, selbst mein Richter zu sein. Ich habe das Urteil gefällt. Ich habe mich verurteilt, Sie zu heiraten.

Anastasia: Mein Herr

Mississippi: Gnadige Frau.

Anastasia: Ich habe Ihren ungeheuerlichen Reden geduldig zugehört. Was Sie aber jetzt sagen, übersteigt die Schicklichkeit. Sie fassen eine Ehe mit mir offensichtlich als die Strafe für die Ermordung Ihrer Frau auf.

Mississippi: Ich wünsche, daß auch Sie die Ehe mit mir als die Strafe für die Ermordung Ihres Gatten auffassen.

Aus dieser — einzigen — Ähnlichkeit der Konstellation ergaben sich tatsächlich einige Ähnlichkeiten in den Dialogen: bei zwei Sätzen.

Wedekind: „Das gäbe eine Folterkammer von Ehe.“

Dürrenmatt: „Sie bieten mir eine Ehe an, um mich endlos foltern zu können.“

Wedekind: „Wir sind einander gewachsen, wir haben nichts voreinander voraus.“

Dürrenmatt: „Wir sind durch unsere Tat unauflösbar miteinander verknüpft.“

Mit diesen Ähnlichkeiten sind die Indizien genannt, die eine Plagiatsklage stützen müßten — so kam es niemals zu einem Prozeß. Dennoch meldete sich Dürrenmatt wenig später in der Schweizer Zeitung „Die Tat“ zum Wort und erledigte unter der Überschrift „Bekanntnisse eines Plagiators“ den Fall auf eine besonders galante Weise: „Wir haben es mit diesem Dramatiker (Wedekind) gewiß nicht leicht“, schrieb er. „Sein Problem, das Geschlechtliche, steht heute nicht mehr im Mittelpunkt — leider. Es wäre sicher angenehmer als der Kalte Krieg.“ Dürrenmatt er-

* Von links: Maria Becker, Gustav Knuth, Ernst Schröder, Therese Gleise, Kurt Horwitz (als Frank V.), Wolfgang Stendar, Kurt Beck, Otto Mächtlinger.

gänzte mit einer höflichen Reverenz vor seinem Vorgänger: „Ich glaube nicht, daß ein heutiger Komödienschreiber an Wedekind vorübergehen kann, wie mir dies Frau Tilly offenbar zumutet.“

Mit literarisch reinem Gewissen konnte sich Dürrenmatt daran machen, das Stück zu schreiben, das sein Welterfolg wurde: „Der Besuch der alten Dame“, und wieder kam das Henker-Thema ganz unverhohlen ans Bühnenlicht. Die alte Dame, Frau Claire Zachanassian — bereits ihr Name signalisiert jedem europäischen Zeitungsleser, daß es sich bei ihr um eine märchenhaft reich gewordene Frau handelt —, besucht ihr Heimatdorf Güllen zu keinem anderen Zweck als dem, Rache an jenem Mann zu nehmen, der sie in ihrer armen Güllener Jugend sitzengelassen hat. Und die Güllener, fasziniert von der ungemein reichen Belohnung — eine Milliarde Franken —, übernehmen im Kollektiv die Rolle des Henkers und vollstrecken an Claires Jugendgeliebten das Urteil, das die alte Dame über ihn gesprochen hat.

Dürrenmatt erklärt immer wieder mit Betonung, daß er „ins Blaue“ hinein schreibe und am Anfang noch nicht genau sehe, wo er enden werde — beim Henker landet er allemal. Der Ausgangsort für seine Komödie vom „Besuch der alten Dame“ waren seine Eisenbahnfahrten vom heimatlichen Neuchâtel nach Bern, wo seine ihm 1946 angetraute Frau Lotti, geborene Geißler — Schülerin Heinz Hilperts, als Schauspielerin ist sie in Würzburg und Bern aufgetreten —, im Krankenhaus lag.

Bei den etwas über einstündigen Fahrten nach Bern fiel Dürrenmatt auf, daß der Eilzug nach einem für ihn undurchschaubaren Plan in einigen bescheidenen Ortschaften hielt, in anderen nicht: So entstand die erste Impression von einem Ort, an dem die Züge früher gehalten haben, nun aber vorüberfahren. Mit diesem Bild beginnt Dürrenmatts Stück vom „Besuch der alten Dame“.

Für eine Handlung war es aber nötig, daß der Zug doch anhält. Warum — so etwa erläutert Dürrenmatt — kann ein Zug an einer solchen Station halten? Weil jemand die Notbremse gezogen hat. Wer leistet es sich, die Notbremse zu ziehen — ein Verfahren, das eine hohe Geldstrafe kostet? Ein schwerreicher Mensch. Warum will er ausgerechnet dort halten? Weil er von dort gekommen ist und seinen Reichtum vorführen will. Warum will er ihn vorführen? Um einer alten Liebe zu imponieren.

In dieser Art etwa ist „Der Besuch der alten Dame“ herangediehen, und waren erst einmal die ersten Personen gefunden, so stellte sich auch bald heraus, wie sie sich in ihrer speziellen Situation verhalten müßten. Ein in Zürich kursierendes Gerücht, wie es dazu gekommen sei, daß Dürrenmatts neuestes Werk „Frank V.“ um eine Bank kreise, wird vom Autor allerdings nicht bestätigt. Nach dieser Lesart sei Dürrenmatt durch den Welterfolg der „Alten Dame“ — Bühnenvertrieb und Autor erhalten in der Regel vom Theater zusammen zehn Prozent der Brutto-Abendkasse — und durch das Honorar für das Filmdrehbuch zu „Es geschah am helllichten Tag“ finanziell endlich in die Lage gekommen, sich mit dem Thema Bankkonto und Tresor zu beschäftigen.

Sicher aber ist, daß „Frank V.“ auf eine Anregung des Züricher Schauspielhauses zurückgeht. In diesem Theaterinstitut, dessen Ehrenliste an deutschsprachigen Erstaufführungen und Uraufführungen in den vergangenen zwanzig Jahren jedes deutsche Theater in den Schatten stellt, hat jeder der beiden prominenten Schweizer Schriftsteller, bei gegenseitiger Tole-

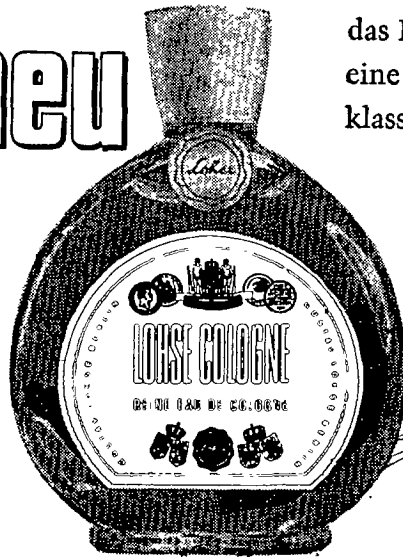
Tradition verpflichtet:

Eau de Cologne

AUS DEM HAUSE LOHSE

Anknüpfend an seine alte Tradition präsentiert das Haus Lohse eine reine, in ihrer Vollendung klassische Eau de Cologne

NEU



Sie erhalten LOHSE COLOGNE

in »plombierten« Flaschen zum Preis von DM 2,-, 3,-, 5,- in allen Fachgeschäften

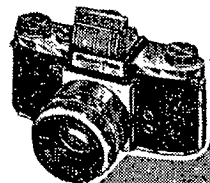


LOHSE COLOGNE

Auch in Österreich in Originalqualität erhältlich. Alleinvertrieb für Österreich Substantia GmbH, Wien VI

Nah heran

— ein wichtiger Grundsatz beim Fotografieren. Wo Grenzen gesetzt sind, da helfen bei der PRAKTICA FX 3 die verschiedenen Wechselobjektive mit längeren Brennweiten, die entfernte Motive dann formtollend abbilden. Aber auch die Welt der kleinen Dinge wird von der PRAKTICA gemeistert, weil man mit Hilfe einfacher Zwischenstufen den Auszug beliebig verlängern und mit der Kamera ganz nah an das Objekt herangehen kann. Alles ist unkompliziert, denn die PRAKTICA ist eine einaugige Spiegelreflexkamera.



PRAKTICA

FX 3



VEB KAMERA- UND BILDERWERKE DRESDEN

Schleswig-Holst./
Niedersachsen
Aug Ferdinand
Böttler,
Hamburg 36,
Poststraße 10

Nordrhein-Westfalen, Rheinland-
Platz/Hessen
Willi Bunke,
Düsseldorf,
Jürgensplatz 42

Baden-Württemberg,
Wilhelm Birkhold,
Kornalb Stuttgart
Ulrich-von-Hutten-
Straße 27

Bayern, REFLEX
Foto-Kino-Optik
Vertriebsgesell-
schaft mbH,
München 19
Leonrodstraße 5/1

Westberlin, Berolina Kino-Optik
G m b H,
Berlin W 30, Nürn-
berger Straße 8

ranz, einen besonderen Gönner. Der stellvertretende Direktor, Kurt Hirschfeld, tendiert zu Max Frisch — Hirschfeld: „Dürrenmatt ist ein Schweizer Grabbe. Der kotzt aufs Papier“ —, Direktor Dr. Oskar Wälterlin tendiert zu Dürrenmatt, dessen Schauspiele er auch meist inszeniert.

Zum zwanzigjährigen Bestehen der „Neuen Schauspiel AG“, die das Züricher Schauspielhaus trägt, sollte nun Dürrenmatt im Jahre 1958 „eine Art Ode“ schreiben, und dieses Festopus geriet ihm unter der Feder — Dürrenmatt: „Das Kunstwerk heißt das Akzeptieren eines Naturereignisses“ — zur „Oper einer Privatbank“, die bei ihrer Premiere im Frühjahr 1959 noch immer nicht vollkommen den Vorstellungen ihres Autors entsprach.

Als Dürrenmatt — die Proben waren bereits im Gange — vollkommen damit beschäftigt war, an seinem Text herumzuändern und zu experimentieren, erreichte ihn die Nachricht, daß ihm die Stadt Mannheim den Schiller-Preis verliehen habe. In einem Brief an den Mannheimer Oberbürgermeister begründete Dürrenmatt, daß er zur Preisentgegennahme nicht kommen könne, mit seinem „Bemühen, gegenwärtig im Schauspielhaus Zürich ein Stück von einer ähnlichen Wildheit zur Aufführung zu bringen wie jenes von Friedrich Schiller, das damals in Ihrer Stadt uraufgeführt wurde“.

„Jenes Stück“ von Schiller, „Die Räuber“, hätte der Dürrenmatt-Oper immerhin den Titel leihen können, falls nicht die Bankangestellten auf der Opernbühne noch zutreffender als Mörder oder wiederum als Henker zu bezeichnen wären; sie exekutieren auf Befehl der Geschäftsleitung die Kunden, deren einzige Verfehlung darin bestand, daß sie diesem Bankinstitut ihr Vermögen anvertraut haben, oder sie exekutieren ihre Kollegen, die des Henkeramts müde geworden sind.

Trotz solcher Geschäftshärte ist die Privatbank nicht zu halten. Wenn Dürrenmatts bizarre Oper überhaupt so etwas wie eine Lehre enthält, dann die, daß in einer Gauner-Institution demokratische Prinzipien und Liberalität nicht möglich sind. Unter Frank V., der gern Goethe und Mörike lesen möchte, im Ernst aber ein viel gemeinerer Kerl ist als seine kräftigen Urväter Frank I. bis IV., die sich ehrlich zur Gaunerei bekannten, mußte das Unternehmen zwangsläufig herunter-



„Frank V.“-Komponist Burkhard
Aus der Ode wurde eine Oper

kommen, weil sich so etwas wie innerbetriebliche Demokratie entwickelt hatte.

Die Leute sind des Mordens müde, sie wollen nicht mehr („Immer soll ich morden. Noch dazu das Dienstmädchen, wo die so rar sind“), sie sehnen sich nach der Ruhe des Zuchthauses, erzählen Wunderdinge von der Humanität des modernen Strafvollzugs („Das könnte dir so passen: in der Zelle sitzen und Körbe flechten...“), und sie bestehen sich gegenseitig; jeder hat sich mittels eines Nachschlüssels zum Tresor einige Hunderttausende beiseite geschafft.

Vor allem aber ist die gute Zeit für ehrliche Gaunerei vorüber; ein Gespräch

zwischen Frank V. und seinem Prokuristen Bockmann bringt es an den Tag:

Bockmann: Das Gaunern rentiert sich finanziell nicht mehr, das muß ich einmal als Geschäftsmann klipp und klar aussprechen; von der entsetzlichen Wissensnot, die es verursacht, jetzt einmal ganz zu schweigen. Was allein die Spesen ausmachen — eine simple Bestechung, eine einfache Urkundenfälschung, geht ins Astronomische, und ein hundskommener Untersuchungsrichter ist heute einfach nicht mehr zu zahlen. Ich habe versagt, unendlich versagt.

Frank V.: Unsinn, Bockmann. Nicht du hast versagt, sondern die Welt. Das Gaunern ist heute so unrentabel geworden, weil diese Geschäftsmethode kein Privileg mehr ist.

Der Staatspräsident, ein blinder Mann (Dürrenmatt zur Frage, warum der Mann blind sei: „Einen 83jährigen, kerngesunden Staatschef auf der Bühne darzustellen — wer glaubt mir denn das?“), saniert das Unternehmen mit einem Riesenscheck und der Mahnung: „Nur laß das Morden in Zukunft sein, das macht man einfach nicht... So radikal darf man nicht sein.“

Aber die Kinder von Bankier Frank und Gattin Ottilie usurpieren das Unternehmen und setzen ihre Eltern auf die Straße („Es treibt euch jetzo ab, ihr Lieben, was einst ihr habt nicht abgetrieben“), und der Personalchef Egli, vom jungen Frank VI. zunächst als Straßenkehrer beschäftigt, spricht den Epilog:

Für alle, die wie wir in Machtsystemen nisten und sich mit Mörderlogik selber überlisten, sei's hier, sei's dort, sei's anderswo — setzt Namen, Daten, Länder nach Belieben ein, es stimmt ja leider sowieso — ihr werdet alle schrei'n wie wir das bange Lied all derer, die da mächtig sind und müd.

Und die „ganze Bande“, Mörder, ermordete Mörder und Opfer, tritt an die Rampe und singt:

Die Freiheit ist schön, ach, das wissen wir alle, doch willst du sie greifen, vergeht sie im Nu. Denn wer am Speck sitzt, sitzt in der Falle, und willst du hinaus, klappt die Falle zu

Dürrenmatt läßt offen, ob es sich dabei um die gleiche Mausefalle handelt, in die nach seiner Ansicht „das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird“. Keinesfalls aber möchte Dürrenmatt, daß der äußere Eindruck äußerster Leichtgichtigkeit, den die Bankiers-Oper macht, das Publikum über die profunderen Ambitionen des Stückes hinwegtäuscht.

Um ganz deutlich zu machen, daß die Komödie der Gegenwart als Nachfolgerin der antiken Tragödie, des Historiendramas Shakespeares oder des bürgerlichen Trauerspiels aus der Zeit der deutschen Klassik verstanden sein will, bietet sich das Mittel der Parodie an. In diesem Sinne hat etwa Bertolt Brecht in seinem Schauspiel „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ parodistisch den antiken Hexameter und den Blankvers Shakespeares benutzt: Die Fleischkönige aus Chicago sind an die Stelle der klassischen Helden getreten.

In diesem Sinne ist es auch gemeint, daß der Henker, der bereits in Dürrenmatts allererstem Theaterstück, „Es steht geschrieben“, eine wichtige Rolle spielt, seine Arbeit mit Schiller-Zitaten würzt: „Rasch tritt der Tod den Menschen an“, sagt er etwa, oder er sinnt, ehe er zuschlägt: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht.“

Und genau in diesem Sinne soll in Dürrenmatts jüngster „Oper einer Privatbank“ der Hinweis darauf aufgefaßt werden, daß nebenan im Fernsehen Shakespeares Königsdrama „Richard III.“ gezeigt wird. Das Dienstmädchen, das von Zeit zu Zeit hereinstürzt, um mitzuteilen, wen Richard nun schon wieder umgebracht habe, soll daran erinnern, daß die zahllosen Morde in der Privatbank Franks V. ihre literarischen und historischen Vorläufer haben: Dürrenmatts Bankiers fühlen sich als die legitimen Nachfolger der Könige Shakespeares.



Familie Dürrenmatt: Premierengäste im Schlafzimmer