

# "Wie soll man es spielen? Mit Humor!" : Friedrich Dürrenmatts Selbstkommentar "Der Mitmacher - ein Komplex"

Autor(en): **Krättli, Anton**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (1976-1977)**

Heft 12

PDF erstellt am: **23.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163227>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ANTON KRÄTTLI

## «Wie soll man es spielen? Mit Humor!»

*Friedrich Dürrenmatts Selbstkommentar «Der Mitmacher – ein Komplex<sup>1</sup>»*

Im Nachwort zu einer Sammlung wissenschaftlicher Dürrenmatt-Studien lese ich, die Kritik habe die Uraufführung der Komödie «*Der Mitmacher*» in Zürich «*emphatisch-negativ*» beurteilt<sup>2</sup>. Aus dem Zusammenhang geht hervor, was damit gesagt werden soll: die Theaterkritiker hätten vorwiegend gefühlsbetont, aus dem unmittelbaren Eindruck eines offenbar missglückten Theaterabends heraus geschrieben, also – um es hier ganz deutlich zu sagen – unwissenschaftlich. Die Meinung ist immerhin bemerkenswert und gäbe natürlich Anlass zu nützlichen Diskussionen. Woher denn sonst soll die Kritik ihren Ausgang nehmen wenn nicht von dem, was dem aufmerksamen und erfahrenen Zuschauer, als den ich mir den Kritiker denke, während der Vorstellung widerfährt? Wie soll sie zu Antworten kommen auf das, was Autor, Regisseur und Schauspieler erdacht und auf der Bühne im Spiel verwirklicht haben, wenn nicht aus der Stellung eines Angesprochenen und Beteiligten heraus? Im übrigen ist Theaterkritik ja nicht ein unartikulierte Bravo oder Buh, sondern nennt Gründe, die jedermann nachprüfen kann. Sie stellt den Versuch dar, die Reaktionen auf eine Aufführung, die selbstverständlich subjektiv sind, analytisch aufzuhellen. Für das, was im Theater und also vor Publikum vor sich geht, nicht in der Studierstube oder im akademischen Seminar, ist sie einer der wichtigsten Indikatoren und dürfte eigentlich von keinem, der hinterher etwas darüber erfahren möchte, sozusagen als unreine Quelle betrachtet werden. Gerade Dürrenmatt lässt niemals Zweifel daran aufkommen, dass seine Arbeiten für das Theater nur im Theater und als Theater, nämlich als szenische Wirklichkeit und nicht als Literatur, zu verstehen und zu beurteilen sind. Soviel ich sehe, ist die Kritik dieser Forderung auch im Fall der Komödie «*Der Mitmacher*» weitgehend gerecht geworden; ihren Aussagen muss entnommen werden, dass Stück und Inszenierung durchgefallen sind.

Dürrenmatt selber bestreitet das übrigens nicht. Nur fügt er sofort bei, dass er jetzt – sozusagen als Fortsetzung und Weiterführung des in der Komödie Begonnenen – ein Buch über den Mitmacher-Komplex geschrieben habe, sei nicht geschehen, um irgend jemandem recht zu geben, auch nicht, um sich mit der Kritik auseinanderzusetzen. Fast nirgends ausser vielleicht ganz am Schluss findet man in dem grossen Essay Aussagen über die

Gründe des Misserfolgs, wie der Autor selber sie sieht, es sei denn, man zähle die Bemerkungen über die fehlende Loyalität des Theaters dazu, das den Dramatiker immer wieder im Stich lasse und ihn damit der Möglichkeit beraube, in kontinuierlicher Arbeit gültige Aufführungsmodelle für seine Stücke zu entwickeln, wie Brecht es tun konnte, der ein eigenes Theater hatte. Seinen Versicherungen zufolge – so vor allem im «*Gespräch*» mit Heinz Ludwig Arnold – kümmert ihn das weit mehr als jede negative Kritik, die er in erfreulich ungebrochenem Selbstbewusstsein entweder vollkommen ignoriert oder dann nicht interessant genug findet<sup>3</sup>. Ausgangspunkt seiner weit ausgreifenden Erörterungen ist allein die Frage, wie man denn den «*Mitmacher*» spielen müsste, und das heisst natürlich, was alles an gedanklichen, philosophischen und mythologischen Zusammenhängen zu bedenken wäre, um zu einem Aufführungsmodell zu kommen, das im Theater funktioniert. Sein Rat ganz am Schluss des Buches, man müsse es eben mit Humor spielen, dürfte jedoch Regisseur und Schauspieler weiterhin im ungewissen lassen über Schwierigkeiten, die weniger mit den Hintergründen des Stücks zusammenhängen, wohl aber mit der überspitzten Verknappung, mit dem Schauplatz, der keine Auftrittsvarianten zulässt, mit der Diskrepanz zwischen dem, was «*Mitmachen*» in der Komödie und was es in Dürrenmatts Weltverständnis bedeutet. Wenn man den Text des Stücks, der das neue Buch eröffnet, mit den Visionen und Kombinationen des grossen Nachworts vergleicht, muss man erst recht zum Schluss kommen, dass die Komödie nicht transportiert, was ihr da nachträglich aufgeladen wird.

Aber das ist angesichts dessen, was jetzt vorliegt, gar nicht so wichtig. Der Autor reagiert auf den Misserfolg und auf Kritik, wenn überhaupt, nicht argumentierend, sondern durch Produktivität. Dies jedenfalls ist der starke Eindruck, den die zweihundert Seiten essayistischer und epischer Prosa hinterlassen. Sie leuchten den philosophischen und autobiographischen Hintergrund, teilweise auch die Entstehungsgeschichte des Stückes aus, zeigen Möglichkeiten auf, die der Stoff zweifellos enthält, und führen weiter zu allgemein dramaturgischen und literaturtheoretischen Überlegungen. Gedanken und Bilder gehen unmittelbar in Erzählung über, so in die Novelle «*Smithy*», die anlässlich eines Amerikaaufenthalts konzipiert und fünfzehn Jahre danach als erste Notierung des Stoffes wieder aufgegriffen und vollendet wird. Er sei, sagt Dürrenmatt, wie Theseus durch das Labyrinth des Mitmacher-Komplexes zum Ausgang zurückgekehrt am Ariadnefaden Erinnerung. Aber nicht nur die Metamorphosen, die der Stoff durchlaufen hat seit jenem heissen Sommer in New York, als ihn der Dichter zum erstenmal «*vor sich hinpfiff*», sondern erst recht, was alles nach Abschluss und misslungener Inszenierung der Komödie «*Der Mitmacher*» daraus her-

vorgegangen ist an Einsichten über komödiantisches Denken, über den «*ironischen Helden*», den Dürrenmatt in der für ihn zentralen Figur des Cop sieht, zeigen den Autor als Denker und Fabulierer in seinem Element. Sein Buch mündet in eine zweite Erzählung, «*Das Sterben der Pythia*», eine hintergründige Umdeutung des Ödipus-Stoffes, die das Schicksal durch den Zufall ersetzt. Der glänzend durchgeführte Versuch, der bereits bühnenreife Komödienfiguren ahnen lässt, ist eine parodistische Attacke auf den Schicksalsmythos. Wenn es kein Vergnügen war, damals im Theater den abstrakten Spielzügen mit allzu knapp skizzierten Figuren zu folgen, so ist es nicht nur ein intellektueller Genuss, das von Einfällen und Geschichten strotzende Nachwort dazu zu lesen.

Das schriftstellerische Verfahren in dem überdimensionierten, facettenreichen Essay zum «*Mitmacher*» ist ein dialektischer Prozess, bei dem aus Vorangegangenem und Gegebenem Neues hervorgeht. Schon 1955 hat Dürrenmatt gesagt, die Probleme, denen er als Dramatiker gegenüberstehe, seien arbeitspraktische Probleme, die sich ihm nicht vor, sondern während der Arbeit stellen, «*ja, um genau zu sein, meistens nach der Arbeit, aus einer gewissen Neugier heraus, wie ich es denn nun eigentlich gemacht habe*». So ist er auch hier vorgegangen: er greift Themen und Figuren heraus, zunächst allein in der Absicht, den Schauspielern zu erklären, wie es zu verstehen und wie zu spielen sei. Aber das neue Buch ist weit mehr als ein Selbstkommentar. Es zeigt den Schriftsteller auf der Reise ins Ungewisse, auf der Reise zu sich selbst. Er wird von einem Stoff ergriffen, erprobt seine Möglichkeiten, macht vielleicht einmal auch ein Stück daraus. Wenn er damit fertig ist, setzt er sich mit den Schwierigkeiten auseinander, sieht andere Spielmöglichkeiten, andere Entwicklungen und Zusammenhänge. Er interpretiert sich nicht, er zieht neue Konsequenzen aus dem, was schon vorliegt.

Die Forderungen, die er an seine Kritiker stellt, sind von daher zu erklären: Sie sollen sein Spiel mitspielen und nicht beim Gegebenen verharren. Sie sollen, ausgehend von seinen Vorschlägen, weiterdenken. Wenn sie das nicht tun (und sie haben gute Gründe dafür!), wirft er ihnen kurzerhand Denkfaulheit vor, und einmal gar findet sich bei ihm der lapidare Satz, niemand köpfe leichter als jene, die selber keine Köpfe haben. Das ist alles ein wenig verkrampt, aber vielleicht doch erklärbar aus dem Verhältnis des Dramatikers zu seinem Schaffen, das er niemals abgeschlossen, immer im Werden begriffen sieht. Eben darum auch ist für ihn der offensichtliche Misserfolg einer Komödie nichts weiter als eine Episode und so lange ohne Bedeutung, als der grosse Zusammenhang, aus dem heraus sie entstanden ist, den Autor in seinem Schaffen weiterführt, wie das hier der Fall ist. Der Gesamtkomplex, in dem einzelne Formulierungsversuche ste-

hen, schirmt Einwände ab, die sich gegen Einzelheiten richten. Für Dürrenmatt ist die Komödie «*Der Mitmacher*» vielleicht nicht richtig inszeniert worden; er deutet – im «*Gespräch*» mit Heinz Ludwig Arnold – selbst an, er habe sich aus einem theaterpraktischen Grund so zurückgenommen, so verknüpft, dass die Leute gar nicht mehr erkennen konnten, was los sei. Doch sei das eine andere Sache, ein Theaterstil, ein Theaterbegriff oder eine Regieidee, unwesentlich offenbar für ihn im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang, in dem er sich als Denker und Künstler voranbewegt. An anderer Stelle gibt er auch zu, er stelle bei sich mehr und mehr ein Überwiegen der philosophischen Komponente fest. Das kann dann natürlich dazu führen, dass er seine Denkspiele auf der Bühne fortsetzt, indem er Figuren und Zeichen verwendet, die nur für ihn selber in ihrer ganzen Bedeutung noch erkennbar sind.

Ein Beispiel dafür ist der Begriff des Mitmachens. In der Komödie bezeichnet er streng genommen die Verhaltensweise derer, die im Unternehmen von Boss tätig sind: Doc vor allem, der Wissenschaftler, der sein Wissen dem Verbrechen dienstbar macht. Es gibt, nach Dürrenmatt, auch ein moralisch positives Mitmachen, wenn wir nämlich mitmachen, weil wir von der Notwendigkeit dessen überzeugt sind, bei dem wir mitmachen. Im Theaterstück machen – ausser Bill, der sich verweigert – alle mit, wenn auch aus verschiedenen Gründen. Und da es sich um das makabere Unternehmen handelt, durch Docs Methode gegen gute Bezahlung Leichen spurlos verschwinden zu lassen, fehlt dem Zuschauer ein wesentlicher Hinweis: er erkennt nicht, wofür das Zeichen Mitmachen hier ausserdem stehen soll. Das grosse Nachwort nun stellt den Begriff in den Zusammenhang von Dürrenmatts Schaffen insgesamt. Mitmachen ist ein Fehlverhalten, gegen das sich beispielsweise schon Romulus aufgelehnt hat, indem er ein morsch gewordenes Imperium nicht, wie es Tradition und Ehre von ihm verlangt hätten, bis zum letzten Blutstropfen verteidigen lässt. Die Thematik ist auch in den «*Physikern*» schon enthalten: Möbius spielt den Geisteskranken, um nicht mehr mitmachen zu müssen. Er hat erkannt, wohin seine Entdeckung die Menschheit führen wird. Er will sie zurücknehmen<sup>4</sup>. In der «*verknüpften*», «*zurückgenommenen*» Komödie «*Der Mitmacher*» fehlt diese Dimension, um so mehr, als der Forscher und Entdecker der «*Nekrodialyse*», Doc, keinerlei Anstalten trifft, nicht mehr mitzumachen. In dieser Hinsicht ist die Novelle «*Smithy*», in der wir die «*Urfassung*» des Stoffs zu erkennen haben, bei weitem tragfähiger. Der Ausgangspunkt ist gleich, es besteht da ein verbrecherisches Unternehmen, das gegen Bezahlung Leichen verschwinden lässt. Die allgemeine Korruption, die bis in hohe Polizeigrade hinaufreicht, verhindert zwar, dass die Firma platzt; aber die Begehrlichkeit derer, die dabei mitmachen, führt zu internen Kämpfen. Der kleine Ganove

Smithy nun, eine Ratte, wie der Erzähler Dürrenmatt ihn nennt, erlebt einen merkwürdigen Augenblick. In einem Anflug von letztem Stolz, von Selbstbewahrung und Würde, verzichtet er auf das ganz grosse Geschäft und schreibt sich damit sein eigenes Todesurteil. Er könnte nicht genau sagen, warum er so handelt und nicht mehr mitmacht. Der Erzähler sagt von ihm, er sei auf etwas gestossen, für das es zu sterben lohne: auf sich selbst. «*Weil der Mensch ein Geheimnis ist, geht er aus keinem System hervor; ein System kann kein Geheimnis kennen, es ist ohne Geheimnis.*» Smithy ist einer jener mutigen Menschen wie Übelohe-Zabernsee, wie Romulus und Möbius, wie Akki in «*Ein Engel kommt nach Babylon*», einer jener komischen Helden, die für Dürrenmatts Schaffen charakteristisch sind. In der Komödie «*Der Mitmacher*» ist es Cop, der Polizeichef, der diese Rolle zu übernehmen hat. Dürrenmatt nennt ihn einen «*ironischen Helden*», weil er wie Don Quichotte gegen Korruption und Verbrechen ankämpft, selber in Schuld verstrickt und zuletzt ohne die geringste Aussicht, sein Ziel zu erreichen. Er will Boss überspielen, was ihm auch gelingt, indem er in das Geschäft einsteigt, doch wird er seinerseits überspielt. In dieser Groteske, da eine Hand die andere wäscht und Korruption als unentrinnbarer Zustand herrscht, wird jede Tragik unmöglich. Cop zieht daraus den Schluss, freiwillig in den Tod zu gehen, obgleich er weiss, dass er damit nichts ändert. Er ist kein tragischer, er ist ein ironischer Held. Dazu Dürrenmatt: «*Er dient mit seinem Tod nicht der Allgemeinheit, kann ihr nicht dienen, weil es kein positives Allgemeines gibt und weil der tragische Held ohne das Positive nicht auskommt, von dem er den Sinn des Handelns bezieht.*» Der Sinn des Handelns von Cop liegt vielmehr im Unzugänglichen, da nämlich, wo Cop sich selbst zu achten vermag. Dies ist eine Deutung der Figur, die übergreifende Zusammenhänge sichtbar werden lässt, aber erst in den Dimensionen, die Cop im Nachwort zum «*Mitmacher*» gewinnt. In der Zürcher Fassung der Komödie hatte er zwar einen langen Monolog, in der Mannheimer Aufführung zusätzlich die Makame von der Korruption. Wenn ich mir den Eindruck vergegenwärtige, den ich von der Uraufführung her habe, so ist er jedenfalls nicht zu vergleichen mit dem, was die Novelle «*Smithy*» auslöst. Dass hier das Geheimnisvolle einbricht in eine verkommene Welt, dass ein windiger Mensch plötzlich entdeckt, was ihn sich selber wieder achten lässt, ist ein Akt der Freiheit. Mit Cop, in der Komödie, ist Ähnliches kaum gelungen.

Im Zusammenhang mit den Erörterungen über diese Figur sagt Dürrenmatt beiläufig, insofern halte er vom Komischen mehr, als er den Don Quichotte höher als den Ödipus einschätze. An den Göttern zugrunde zu gehen oder am Schicksal, sei ehrenhaft, wenn auch unvermeidlich; daran zugrunde zu gehen, dass die Welt der eigenen Vorstellung nicht entspreche, vor dieser

ewig komischen Lage, worin der Mensch stecke, habe er den grösseren Respekt. Das weist nicht nur zurück auf die Vorgänger Cops in Dürrenmatts Werk, auf den Henker in «*Nächtliches Gespräch*», auf Romulus, auf Übelohe-Zabernsee, deren Taten «*höhnisch, gespenstisch, learhaft*» erscheinen. Es weist auch voraus auf die parodistische Erzählung «*Der Tod der Pythia*», vielleicht den Höhepunkt des Buches. Weil Dürrenmatt die Möglichkeit des Tragischen nicht mehr gegeben sieht, unternimmt er es, den Mythos umzudeuten: nicht Schicksal, sondern Zufall habe Ödipus auf seinen grässlichen Wegen geführt. Es geht ihm nicht geradezu darum, die These zu widerlegen, dass es der Fluch der Götter war, der den Königssohn aus Theben in die Falle gehen liess. Aber er hat Zweifel und hält für möglich, dass eine ganz andere Instanz, hinter den Göttern oder noch weiter hinaus im Geheimnisvollen, für das Geschehen verantwortlich ist. Wiederum plädiert er also für das Geheimnis; denn, so sagt er, wenn das Schicksal literarisch werde, trete an dessen Stelle die bloss dramaturgische Notwendigkeit. Der Spruch der Götter ist dann die dramaturgische Voraussetzung, nach der alles andere im voraus bestimmt ist. Dagegen lehnt er sich auf in seinem Zweifel, und um seine Einwände zu erproben, versucht er, Ödipus nicht vom Schicksal, sondern eben vom Zufall her zu erzählen. Er will das Geheimnis aus seinem Versteck hinter der Handlung hervorlocken, auf dass es in den Menschen selbst sein Wesen treibe. «*Erst jetzt lassen die Akteure ihre Maske fallen und steigen von den Kothurnen. Aus Mythen werden Menschen.*» Nach Erörterungen zu Verdi, Shakespeare und Brecht setzt dann die Durchführung des Versuchs ein, die Erzählung «*Der Tod der Pythia*», die ich ein kleines Meisterwerk nennen möchte.

Dürrenmatt beginnt damit, den Betrieb im Heiligtum von Delphi als korruptes Priestergeschäft darzustellen. Das Orakel wird zum Schwindel, den ein habgieriger Oberpriester inszeniert. Die Pythia, eine dürre alte Jungfer, hat zu gehorchen und wehrt sich in ihrem Missmut dadurch, dass sie phantastisch-unsinniges Zeug von sich gibt, so im Fall des jungen Ödipus, dem sie eine geradezu haarsträubende Geschichte prophezeit. Dann gibt es da auch gleichsam beamtete Seher wie Tiresias, die im Auftrag zahlungskräftiger Klienten ganz bestimmte Orakelsprüche bestellen. Der Wortlaut wird nach Delphi geliefert, die Pythia muss ihn auswendig lernen, und wenn dann der Klient in seinem blinden Glauben vor dem Orakel kniet, wird er sich vornehmen, was der Seher mit ihm beabsichtigt. Allein schon diese frivolen Umdeutungen sind meisterhaft in Figuren und Situationen umgesetzt. Die Pythia, Tiresias und der Oberpriester treten aus dem numinosen Nebel ins Arbeitslicht des Skeptikers, werden besichtigt und entlarvt. Das Erstaunliche an diesem Versuch, der theoretisch vorbereitet und angeordnet ist als Beweisführung für die Möglichkeit, dass Zufall und nicht Schicksal

den Ödipus getroffen habe, ist die scheinbar vordergründige Komik, die Plastizität der Figuren und die parodistische Schlagkraft. Der Eindruck könnte entstehen und wäre möglicherweise nicht einmal falsch, Dürrenmatt fabuliere in kabarettistischer Laune drauflos und erfinde genau wie in seinen saftigsten, monströsesten und närrischsten Szenen der frühen Dramen groteske Figuren und Situationen, die sich einprägen. Nur ist sich der Leser jederzeit bewusst, dass der Versuch seine Funktion hat. Ob man in glaubhafter, in durchaus möglicher und wahrscheinlicher Weise die Geschichte von Ödipus erzählen könne, ohne dafür das Schicksal zu bemühen, entscheidet darüber, ob Notwendigkeit oder Geheimnis unser Leben bestimmen.

Der Erzähler muss reichlich kühne Eingriffe in die überlieferte Form des Mythos vornehmen, vor allem natürlich hinsichtlich der Genealogie. Ödipus ist bei ihm gar nicht der Sohn des Laios und der Jokaste, weshalb die Schuld des Vtermordes und der Blutschande so nicht besteht, wie sie Sophokles als gegeben annimmt, wenn auch in völlig anderer Weise doch. Weder Kreon noch Ödipus selbst gehen von der Wahrheit aus, wie sie wirklich ist, wenn sie ihre Konsequenzen ziehen. Und vollends täuschen sich natürlich die Priester und Seher, an die sich die orakelgläubigen Menschen im Bestreben um etwas mehr Übersicht wenden. Es ist eine abenteuerliche, kühne und lustige Geschichte, nahe an der Grenze zum Ulk, aber hintergründig und unheimlich in der Beweisführung, die damit gegeben ist. Die Erzählung mündet aus in ein Gespräch zwischen der Sphinx, der Pythia und Tiresias, alle drei am Eingang zum Hades. Darin werden die Vorgänge rekapituliert und kommentiert, wobei eine erste Erkenntnis abfällt: *«Die Wahrheit ist nur insofern, als wir sie in Ruhe lassen.»* Soll der Mensch also resignieren? Deutlich zeichnet sich der Gegensatz zwischen Pannychis, der Pythia, und dem Seher Tiresias ab, der selbstkritisch feststellt, Pannychis habe ins Blaue hinein prophezeit, in freier Phantasie, aus Laune und Übermut, in respektloser Frechheit. Er dagegen habe Weissagungen hervorgebracht, die wahrscheinlich gewesen seien; das Unwahrscheinliche aber sei eingetroffen, und das Wahrscheinliche habe sich als ein Nichts erwiesen: *«Ich Tor. Ich setzte mit meiner Vernunft eine Kette von Ursachen und Wirkungen frei, die das Gegenteil von dem bewirkte, was ich beabsichtigte. Und dann kamst Du, ebenso töricht wie ich, mit Deiner blühenden Unbefangenheit, einfach drauflos und möglichst boshaft zu orakeln, aus welchen Gründen, spielt ja längst keine Rolle mehr, auch wem gegenüber, war Dir gleichgültig; zufällig orakeltest Du denn auch einmal einem blassen, humpelnden Jüngling namens Ödipus gegenüber. Was nützt es Dir, dass Du ins Schwarze getroffen hast und ich mich irrte? Der Schaden, den wir beide angerichtet haben, ist gleichermassen ungeheuerlich.»*

Da also ist es wieder, das Thema Mitmachen: Eingreifen in die Welt



oder nicht eingreifen, das ist die Frage. Was gedacht und was erfunden wird, hat Folgen, und da die Welt dennoch ihren unberechenbaren Gang geht, muss erwogen werden, ob Nicht-mehr-Mitmachen eine Möglichkeit des Menschen sei. Im ganzen grossen Nachwort zum «*Mitmacher*» ist Dürrenmatts Gegenposition zu Brecht deutlich. Wiederholt kommt es zu Abgrenzungen und Auseinandersetzungen, so auch im Zusammenhang mit Ödipus, von dem Brecht gesagt hat, er habe sich gegen einige Prinzipien versündigt, welche die Gesellschaft seiner Zeit stützten. Dürrenmatt meint, Brecht habe aus vorwiegend dramaturgischem Instinkt heraus als Marxist geschrieben, weil ihm das die Möglichkeit gab, von einem Allgemeinen her, von einer geschlossenen Erklärung der Geschichte aus zu schreiben. Dies sei ein Eintrittspreis, der ihm, Dürrenmatt, immer zu hoch erschienen sei. Folgerichtig nennt er Brecht im Anschluss an seine Geschichte vom Tod der Pythia einen Tiresias der materialistischen Dialektik.

Das Nachwort zum «*Mitmacher*» führt uns weit weg von der Komödie und doch wieder an die zentrale Problematik des Stücks heran. Zwischen der prallen Fülle der Gedanken und Bilder, vor allem auch der beiden eingebauten Erzählungen, und der eher dürftigen, abstrakten Spielwelt der Komödie ist ein Abgrund. Aber die Verbindungen sind zu erkennen, die Zusammenhänge oder also der Komplex, in dem auch dieses Theaterstück und sein Misserfolg stehen. Die Frage, wie es denn möglich sei, dass ein so riesige Räume und Gedankenwelten durchstreifender Geist, ein so unproduktiver Schriftsteller eine Komödie schreibe, deren Funktion erst durch einen überdimensionierten, weiterführenden Kommentar sichtbar wird, ist eine blosser Kritikerfrage. Dürrenmatt beabsichtigt, einen Band «*Stoffe*» folgen zu lassen, in dem er die Geschichte seines Schaffens überdenken wird. Man darf sich darauf freuen. Denn Selbstkommentar ist bei ihm, wie die jetzt vorliegenden Bände «*Zusammenhänge*<sup>5</sup>» und «*Der Mitmacher – ein Komplex*» zeigen, alles andere als Nabelschau. Es ist ein Weiterdenken in Bildern, keine abschliessende Erklärung. Zu Heinz Ludwig Arnold hat er gesagt, das Schlimmste, was er sich vorstellen könnte, wäre ein Büchlein mit dem Titel: «*Trost bei Dürrenmatt.*» Dann, wenn es das gäbe, wäre er fertig. Er möchte, dass seine Gedanken, auch die über das Theater, nicht einfach als Wahrheitsfibel gelesen werden, sondern als Dokument, das ein Mensch verfasst habe. Es zeuge von seinen Irrtümern ebenso wie von seinen Erkenntnissen, und es komme immer wieder auf alle seine Schwierigkeiten zurück.

Schwierigkeiten – er kann es nicht lassen! – hätten seine letzten Stücke offenbar auch seinen Kritikern gemacht, «*wenn ich auch zugebe, dass ich ihnen diese Schwierigkeiten unterschiebe, denn wirklich nachgedacht haben wenige von ihnen*». Das hat er ja nun für sie getan, von denen er weiter meint, die

meisten von ihnen plapperten die Argumente des Tiresias nach. Da irrt er sich wahrscheinlich. Die Spiele, die er in diesem seinem neusten Buch im Nachgang zur Komödie «*Der Mitmacher*» gespielt hat, sind nicht nur reicher und anregender, sie sind tiefer, Spiele mit Realitätsbezug, den die Komödie kaum noch erkennen lässt. Und ganz im Gegensatz zu den Verknäpungen und Kürzeln, aus denen kein so recht lebensfähiges Stück werden konnte, bilden die dramaturgischen Folgerungen und vor allem die Erzählungen, sein überbordendes Nachwort zum «*Mitmacher*», wahrscheinlich eines seiner Hauptwerke. Auf den allerletzten Seiten klingt da ein Ton an, ein fingiertes Glaubensgespräch zwischen dem Schriftsteller und seinem Leser, das zurück- und vorausweist auf den grossen Schaffenszusammenhang. Von ferne erinnert dieser Ton an die Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, dass kein Gott sei: Jean Pauls gewaltige Prosa klingt an. Und dann wiederum ist da die proteische Wandelbarkeit des Geschichtenerzählers, der sich nicht behaften lässt: Dürrenmatt, für den es das Schlimmste wäre, wenn man bei ihm Trost suchte und sogar fände. Er ist unterwegs, und während er weitergeht, fragt ihn einer, an dem er stets vorbeigelaufen ist und den er doch eigentlich anreden wollte, ein Schauspieler nämlich: Wie soll man das Ganze denn spielen? Wir kennen seine Antwort. Sie bezieht sich nicht nur auf Doc und Ann und Boss, nicht nur auf das Personal der Komödie «*Der Mitmacher*», denen damit wahrscheinlich noch nicht geholfen wäre, aber auf Pythia und Tiresias, auf alle, auf den Gesamtzusammenhang, in welchem schliesslich auch das durchgefallene Stück seinen Platz hat.

<sup>1</sup>Friedrich Dürrenmatt, *Der Mitmacher – Ein Komplex. Text der Komödie, Dramaturgie, Erfahrungen, Berichte, Erzählungen*. Verlags AG «Die Arche», Zürich 1976. – <sup>2</sup>Friedrich Dürrenmatt. *Studien zu seinem Werk*. Herausgegeben von Gerhard P. Knapp. Lothar-Stiehm-Verlag, Heidelberg 1976. – <sup>3</sup>Friedrich Dürrenmatt, *Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold*. Ver-

lags AG «Die Arche», Zürich 1976. – <sup>4</sup>Vgl. den Beitrag: Dürrenmatt und Brecht oder Die Zurücknahme, von Hans Mayer, in: *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basilius-Presse, Basel 1962. – <sup>5</sup>Friedrich Dürrenmatt, *Zusammenhänge. Essay über Israel. Eine Konzeption*. Verlags AG «Die Arche», Zürich 1976.