

Der Anhauch des Nichts und der Kampf für das Gute : Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane

Autor(en): **Müller, Felix**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **59 (1979)**

Heft 7

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163544>

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.

Der Anhauch des Nichts und der Kampf für das Gute

Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane

I.

Friedrich Dürrenmatt wollte sich mit seinen Kriminalromanen eine Tarnkappe überziehen und *«Kunst da tun, wo sie niemand vermutet»*. Wie verfällt er auf solche Spiegelfechtereien? In seiner Abhandlung *«Theaterprobleme»* beklagt sich Dürrenmatt darüber, dass dem heutigen Repertoiretheater die Lust zum Experiment abhanden gekommen sei. Nur Klassisches zähle noch. *«Die Forderungen, welche die Ästhetik an den Künstler stellt, steigern sich von Tag zu Tag, alles ist nur noch auf das Vollkommene aus, die Perfektion wird von ihm verlangt, die man in die Klassiker hineininterpretiert – ein vermeintlicher Rückschritt, und schon lässt man ihn fallen. So wird ein Klima erzeugt, in welchem sich nur noch Literatur studieren, aber nicht mehr machen lässt.»* Diese Zeilen wurden 1954 geschrieben, und das mag manche Thesen erklären – die Zeiten haben sich seither doch etwas geändert. Im wesentlichen hatte Dürrenmatt mit seinem Vorgehen Erfolg: die Kriminalromane erlebten und erleben, längst schon selbst in den Rang von Klassikern auf- oder abgestiegen, einen unerhörten Erfolg bei den Lesern; die Literaturwissenschaft hielt sich eher an seine Dramen. Dabei gewähren gerade die Kriminalromane wie selten sonst Zugang zu den zentralen Anliegen des Schriftstellers Dürrenmatt.

II.

Es ist eine Binsenwahrheit, dass in einem Kriminalroman Täter, Opfer und Fahnder vorkommen. Genau diese Binsenwahrheit hat Dürrenmatt fasziniert. Denn hinter diesem vordergründigen, stereotypen Personal verbergen sich, abstrakter gesprochen, ethische und moralische Kriterien wie Gut und Böses, Schuld und Sühne, Unrecht und Gerechtigkeit, und um solches hat Dürrenmatt nicht bloss in seinem *«Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht»*, sondern letztlich in sämtlichen seiner Werken gerungen. Überdies kann man kaum übersehen, wie nahe verwandt Kriminal-

roman und Drama im Grunde genommen sind. Das dramatische Begriffsarsenal liesse sich ohne Mühe auf den Kriminalroman übertragen: wir finden eine Exposition, eine Peripetie, eine Auflösung des dramatischen Konfliktes. Der Kriminalroman ist durchkonstruiert, knapp aufgebaut und stürzt von Anfang an seinem Ende zu, das, oft als eigentlicher «Theatercoup» zu bezeichnen, die Lösung aller Rätsel bringt – eine Katharsis, welche die Welt wieder in die ursprüngliche Ordnung bringt. Dieses Spiel mit Figuren, dieses Verknüpfen und Auflösen von Handlungssträngen, dieses Tempo des Handlungsablaufes muss einem geborenen Dramatiker entgegenkommen, und der bei Dürrenmatt nicht seltene Hinweis auf das Schachspiel ist nur der bildhafte Ausdruck für das Verfahren des Dramatikers, der «Welt» in einer Guckkastenbühne einfangen möchte.

Der 1950 als erster entstandene Kriminalroman *«Der Richter und sein Henker»* gehört zweifellos zu den Meisterleistungen Dürrenmattscher Prosa. Das Buch beginnt, wie es sich für einen richtigen Kriminalroman geziemt, mit einem Mord. Doch es erweist sich, dass das Opfer, Ulrich Schmied, Berner Polizeileutnant, nur eine Figur ist in einem Spiel, in welchem zwei andere die Steine führen: Gastmann und Bärlach. Diese beiden lernten sich vor langer Zeit in einer Judenkneipe in Istanbul kennen. Gastmann war ein herumtriebener Abenteurer, welcher begierig *«dieses mein einmaliges Leben und diesen ebenso einmaligen, rätselhaften Planeten»* kennenlernen und auskosten wollte. Bärlach war mit dem Auftrag an den Bosphorus gekommen, bestimmte Abteilungen der türkischen Polizei zu reformieren. Das Gespräch der beiden mündete schliesslich in eine schicksalshafte Wette: *«Deine (d. h. Bärlachs) These war, dass die menschliche Unvollkommenheit, die Tatsache, dass wir die Handlungsweise anderer nie mit Sicherheit voraussagen und dass wir ferner den Zufall, der in alles hineinspielt, nicht in unsere Überlegungen einzubauen vermögen, der Grund sei, der die meisten Verbrechen zwangsläufig zutage fördern müsse. Ein Verbrechen zu begehen nanntest du eine Dummheit, weil es unmöglich sei, mit Menschen wie mit Schachfiguren zu operieren. Ich dagegen stellte die These auf, mehr, um zu widersprechen, als überzeugt, dass gerade die Verworrenheit menschlicher Beziehungen es möglich mache, Verbrechen zu begehen, die nicht erkannt werden könnten, dass aus diesem Grunde die überaus grösste Anzahl der Verbrechen nicht nur ungeahndet, sondern auch ungeahnt seien, also nur im Verborgenen geschehen.»* Am folgenden Tag leistet Gastmann die Probe aufs Exempel: er stösst vor den Augen Bärlachs einen Spaziergänger ins Goldene Horn. Dieser ertrinkt – doch Bärlach vermag Gastmann nicht der Tat zu überführen, weder in diesem Fall noch in allen späteren. Der Zufall ist immer auf der Seite des Täters. Als die beiden Kontrahenten nach vielen Jahren in einem Nest im Berner

Jura wieder aufeinandertreffen, greift der todkranke Bärlach zu einem letzten Mittel: er versucht seinen Gegenspieler eines Verbrechens zu überführen, welches dieser nicht begangen hat. Er treibt den Mörder von Schmied, Tschanz, so in die Enge, dass dieser nur noch Gastmann umbringen und, indem er einen Selbstmord vortäuscht, den Verdacht auf diesen lenken kann. Zu spät bemerkt er, wie er nur als Figur im Spiel des «*unerbittlichen Schachspielers*» Bärlach gedient hat.

Nur äusserlich markiert demnach der Mord an Schmied den Ausgangspunkt der Handlung. Im Kern bildet das Aufeinanderprallen zweier Überzeugungen deren Agens. Doch das ist unpräzise formuliert: Bärlachs *Überzeugung* von der Aussichtslosigkeit jeden Verbrechens steht Gastmanns aus blosser Freude am Widerspruch geäusserte Gegenthese gegenüber. Diese kleine Differenz ist bedeutsam: Sie weist darauf hin, dass Gastmann gar keine Überzeugungen kennt. Er übt aus Übermut das Gute, wenn er Lust dazu hat, und tut aus einer andern Laune heraus das Schlechte. Er lebt völlig unverbindlich, niemandem als sich selbst verpflichtet, was ihm eine Freiheit verleiht, welche andere Menschen nicht kennen. Gastmann ist kein fanatischer, in sich gefangener Missetäter; er begeht das Böse kultiviert, distanziert, mit Reflexion; er ist ein Ästhet des Verbrechens.

Bärlach hingegen bezieht nicht einfach die Gegenposition zu Gastmann, obwohl sie Gegenspieler sind. Er geht vielmehr von einer Weltsicht aus, die mit derjenigen von Gastmann im Grunde genommen identisch ist: Der Zufall führt Regie in diesem grossen Welttheater und durchkreuzt ständig menschliches Denken und Handeln. Er jedoch zieht aus dieser Einsicht andere Schlüsse. Obwohl ihn «*das Böse immer wieder in seinen Bann gezogen hatte, das grosse Rätsel, das zu lösen ihn immer wieder aufs neue verlockte*», reiht er sich selbst bei denjenigen ein, welche dieses Böse bekämpfen. Er ist deswegen aber nicht einfach der Vertreter des Guten, weil die Begründung für seine Position streng genommen nur auf Überlegungen über die Vernünftigkeit des jeweiligen Handelns basiert. Bei nüchterner Betrachtung können nach Ansicht Bärlachs nur Dummköpfe ein Verbrechen begehen, weil der Zustand der Welt das vollkommene Verbrechen ausschliesse. Verbrechen lohnen sich nicht. Das ist für einen Detektiv-Kommissär eine zweifellos überraschende Ansicht. Es hätte an diesem Punkt notwendigerweise die Frage zu folgen, wie sich denn überhaupt der Kampf *für* das *Gute* begründen lasse. Dürrenmatt beantwortet diese Frage, indem er die Randfigur des Schriftstellers einführt. Man darf dieses Kapitel zunächst durchaus einmal als ein köstliches literarisches Selbstportrait lesen. Auffallend ist aber die Bestimmtheit, mit welcher der Schriftsteller seine Urteile fällt. «*Gastmann ist ein schlechter Mensch*», meint er im Gespräch mit Bärlach, und fährt dann, nach Gründen für seine häufigen Be-

suche in dessen Haus befragt, fort: *«Er (d. h. der Schriftsteller) sei eben auch eine Art Polizist, ..., aber ohne Macht, ohne Staat, ohne Gesetz, und ohne Gefängnis hinter sich. Es sei auch sein Beruf, den Menschen auf die Finger zu sehen.»* In dieser Direktheit hat sich Dürrenmatt sonst nirgends darüber geäußert, was er als Aufgabe des Schriftstellers betrachte. Auf seine Person bezogen, ist er solchen Fragen immer ausgewichen; er pflegte jeweils hakenschlagend davon abzulenken oder sich in die Burleske zu flüchten. Aber hier, in diesem Distanz schaffenden Selbstbildnis, in der Distanz schaffenden Hülle *«Kriminalroman»* bricht der Moralist Dürrenmatt durch. Der Schriftsteller bezeichnet so in diesem Roman die eigentliche Gegenposition zu Gastmann, wobei nicht zu übersehen ist, dass auch er, wie Bärlach, von diesem Menschen Gastmann und seiner Lebensweise in *«atemberaubender Weise»* fasziniert ist.

Der Schriftsteller kommt im zweiten Roman *«Der Verdacht»* nur noch in der tragikomischen Gestalt Fortschigs vor. Die Ärztin Edith Marlok begründet diese Entwicklung auch: *«Unser Lehrsatz vom Kampf gegen das Böse, der nie, unter keinen Umständen und unter keinen Verhältnissen, aufgegeben werden darf, stimmt im luftleeren Raum oder, was dasselbe ist, auf dem Schreibtisch; aber nicht auf dem Planeten, auf dem wir durch das Weltall rasen ...»* Es ist dies ein Vorwurf, welcher den schreibenden oder denkenden Menschen im Lebensnerv trifft. Die (moralische) Macht des Schriftstellers erscheint gerade vor der Monstrosität der in diesem Roman vorkommenden Verbrechen lächerlich gering. In einer Zürcher Privatklinik hat nämlich Bärlach einen Arzt ausfindig gemacht, welcher seine im KZ geübte Praxis, ohne Narkose zu operieren, im Herzen der grössten Schweizer Stadt weiterpflegt. Diesem Arzt, Emmenberger mit Namen, verschaffen diese Operationen ein Gefühl der absoluten Freiheit: Er lebt und belegt die Devise, dass diese absolute Freiheit auf den Freiheitsraum des Mitmenschen keine Rücksicht nehmen kann, ja, dass er diesen bei der rücksichtslosen Verwirklichung des eigenen Ichs notwendigerweise zerstören muss. Er geht von der Überzeugung aus, wonach der Mensch in *«ewiger Verlorenheit»* zu existieren habe. Dürrenmatt gesellt ihm in der Ärztin Edith Marlok, der KZ-Geliebten Emmenbergers, eine Person mit der gleichen Grundüberzeugung bei. Diese Ärztin hat miterlebt, wie man mit einem Menschen alles machen kann, *«was sich je ein Machthaber oder je ein Emmenberger zu seinem Vergnügen und seinen Theorien zuliebe erdenkt»*. Vor dieser Erfahrung zerfallen ethische Prinzipien wie Zunder. Überzeugungen, moralisches Handeln sind für diese Frau Schreibstuben-Weisheiten, welche der Realität des Lebens nicht standzuhalten vermögen; und so wie Emmenberger seine Operationen braucht, um dieses Leben überhaupt bestehen zu können, so braucht sie Morphium.

Die Partei der Emmenberger/Marloks erhält auf den 120 Seiten viel Raum. Ein Übergewicht droht sich abzuzeichnen, denn Bärlach selbst ist auf den Tod krank und führt seinen Kampf in wahnwitziger Weise vom Spitalbett aus. Die Partei des «Guten» ist in einer verzweifelten, extremen Lage. Wohl zeichnet Dürrenmatt Bärlach stärker als im «*Richter und sein Henker*» als Repräsentanten dieser Partei, doch wird uns dadurch nur ein ganz kleiner Einblick in dessen Inneres erlaubt. Wenn Bärlach sich zu solchen Fragen gewissermassen offiziell zu äussern hat, dann hüllt er sich in Schweigen. In einer zentralen Szene nämlich drängt ihn Emmenberger, er solle ihm seinen Glauben bekennen, ja, er verspricht ihm für sein Bekenntnis sogar die Freiheit. Doch Bärlach bleibt stumm. Was Emmenberger in Bärlach letztlich sucht: einen Menschen, welcher sich zu seinem positiven Glauben – sei es an einen Gott oder sei es lediglich an moralische, ethische Kriterien — bekennt. Es wäre für ihn der Beweis, dass ein dem seinen fundamental gegensätzlicher Daseinsentwurf in der heutigen Welt noch möglich sein kann, eine Herausforderung für ihn und vielleicht gar eine Hoffnung. Dürrenmatt verweigert ihm dies. Doch er gefährdet dadurch den glücklichen Abschluss der Geschichte, nach welchem ja der Kriminalroman verlangt, aufs höchste. Einem todkranken, praktisch bewegungsunfähigen Polizisten, der sich völlig in der Macht seiner Gegner befindet, konnte selbst Dürrenmatt diesen Ausgang nicht mehr in die Hand legen. Und so nimmt er Zuflucht bei einem der ältesten Mittel des Theaters, welches in solchen Situationen jeweils auf den «deus ex machina» zurückgreift. Im «*Verdacht*» erscheint er in der Form des alten Juden Gulliver, welcher Emmenberger tötet und Bärlach befreit.

Mit knapper Not gewissermassen gelingt es dem Autor in diesem Buch, den formalen Anforderungen eines Kriminalromanes Genüge zu leisten. Aber die Lösung ist eine gewaltsame, wie denn überhaupt das Gebälk der epischen Bau- und Erzählformen unter dem harten und ungeduldigen Zugriff Dürrenmatts bedrohlich knackt. Das hat zwei Gründe: einerseits denkt der Autor in diesem Buch vorwiegend dramatisch und nicht episch; andererseits stösst Dürrenmatt auf Unstimmigkeiten in der inneren Logik des Kriminalromans, die er im folgenden, dritten und letzten Werk dieser Gattung zur zentralen Thematik macht.

Auch das «*Versprechen*» ist ein Auftragswerk. Es wurde jedoch ursprünglich als Film-Drehbuch konzipiert. Nach Abschluss der Dreharbeiten griff Dürrenmatt die Fabel nochmals auf «*und dachte sie weiter, jenseits des Pädagogischen*» (so Dürrenmatt in einem Nachwort). Dieser Entstehungsprozess führte zu einem Werk, das sich in seinem Stil stark von den beiden Vorgängern abhebt.

Das Thema des Films: Sexualverbrechen an Kindern. Der Auftrag an den Drehbuch-Verfasser lautete, auf diese Gefahr aufmerksam zu machen. Die Grundlagen der Fabel waren damit gegeben. In der Buchfassung wird daraus die Geschichte der beinahe geglückten Aufklärung eines Sexualdeliktes. Aufgrund scharfsinniger, intuitiver und spekulativer Überlegungen kommt Oberleutnant Matthäi dem Täter auf die Spur. Er stellt ihm eine Falle, verwendet ein kleines Mädchen als Köder und verkrallt sich in die Hoffnung, der Gesuchte werde eines Tages in die Falle geraten. Doch alles Warten nützt nichts, und jedermann ist überzeugt, dass Matthäis Überlegungen als reine Hirngespinnste zu betrachten sind. Dieser allein hält an seinem Vorhaben fest, verfällt dem Alkohol und verblödet schliesslich im wahrsten Sinne des Wortes. Erst Jahre später erhält der ehemalige Oberleutnant der Zürcher Kantonspolizei eine Bestätigung: eine alte Frau erzählt auf ihrem Sterbebett, ihr Mann habe als debiler Triebtäter drei Kinder umgebracht und sei auf der Fahrt zu einem vierten Mord tödlich verunfallt. Dieses Kind war Matthäis «Köder». Seine Falle wäre zugeschnappt, wenn der Zufall seine Pläne nicht durchkreuzt hätte.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass der eigentliche Täter im ganzen Roman gar nie auftritt. Das «Böse» ist nur indirekt, in Gestalt der Opfer und in der Erinnerung einer alten Frau, anwesend. Das mag mit der Art der Verbrechen zusammenhängen: Triebtäter sind kranke, in sich gefangene Menschen. Es fällt jedoch auf, wie wenig profiliert auch die Gegenpartei erscheint. Oberleutnant Matthäi weicht jeder Konfrontation mit der Welt aus. *«Ich wollte sie wie ein Routinier zwar bewältigen, aber nicht mit ihr leiden. Ich wollte ihr gegenüber überlegen bleiben, den Kopf nicht verlieren und sie beherrschen wie ein Techniker.»* Vor diesem Hintergrund wird die Aussage verständlich, dass Matthäi *«nichts im Kopf hatte als seinen Beruf, den er als Kriminalist von Format, doch ohne Leidenschaft ausübte.»* Die vermeintlich paradoxe Formulierung intendiert nur das oben Erwähnte: Kriminalfälle fordern seinen Scharfsinn heraus, seine Kombinationsgabe, seinen Durchhaltewillen. Mord und Totschlag hat man mit Überlegung und klarem Kopf zu begegnen; auf diese Weise lassen sie sich gewissermassen «technisch» bewältigen. Moralische Kriterien spielen im *«Versprechen»* kaum mehr eine Rolle. Die Vertreter des Guten sind scharfsinnige Denker, die Vertreter des Bösen kranke und debile Menschen. Ein Kriminologe aus Leidenschaft aber würde, besessen von der Idee der Gerechtigkeit, für eine bessere Welt kämpfen. Ein bei Matthäi aufkeimendes Gefühl für Gerechtigkeit erstirbt aber im eisigen Hauch einer absurden Welt. In diesem Umkreis ist denn auch die zentrale Aussage dieses Buches zu suchen.

III.

Jeder Kriminalroman handelt von der Auseinandersetzung zweier Parteien; die Vertreter des Guten bekämpfen die Vertreter des Bösen und gewinnen diesen Kampf oft erst in letzter Sekunde. Dies dank den aussergewöhnlichen Fähigkeiten eines Detektivs, welcher mit intuitiver Logik das Ränke-spiel seiner Gegner entlarvt. Bei Dürrenmatt erfahren diese beiden Parteien eine ganz besondere Ausprägung.

Wir haben Gastmann einen «Ästhet des Verbrechens» genannt. Er begeht nicht Verbrechen, um irgendeinen Zweck zu erreichen. Sein einziges Ziel ist es, das vergängliche Leben in seinem ganzen Umfang zu erfahren und zu geniessen. Bei diesem Vorhaben können Überzeugungen, Zielsetzungen und Prinzipien nur störend wirken.

Auch Emmenberger strebt nach dem Genuss des Materiellen, dem blossen, fraglosen Sein, welches aus sich heraus immer wieder Leben und Sterben erzeugt. Eine dieser Erscheinungsformen der Materie ist Emmenberger selbst, «*Atom, Kraft, Masse, Molekül*». Diese Existenzform gibt ihm das Recht, zu tun, «*was ich will. Ich bin als Teil (der Materie) nur Augenblick, nur Zufall ... und mein Sinn besteht darin, nur Augenblick zu sein*». Der Augenblick, in welchem er seine Existenz am intensivsten erfährt, ist jener, der ihm das Bewusstsein verleiht, als Teil der Materie über Materie verfügen zu können, völlig losgelöst von jeglicher Menschenordnung, ja, eigentlich willentlich gegen sie verstossend, weil diese absolute Freiheit ein Moment eines absoluten Daseins gewährt. In einem unerhörten pathetischen Aufschwung führt dies der ehemalige KZ-Arzt Bärlach gegenüber aus: «*Es ist Unsinn, an die Materie zu glauben und zugleich an einen Humanismus, man kann nur an die Materie glauben und an das Ich. Es gibt keine Gerechtigkeit — wie könnte die Materie gerecht sein, es gibt nur die Freiheit, die nicht verdient werden kann (da müsste es eine Gerechtigkeit geben), die nicht gegeben werden kann (wer könnte sie geben), sondern die man sich nehmen muss. Die Freiheit ist der Mut zum Verbrechen, weil sie selbst ein Verbrechen ist.*»

Dieser Abschnitt postuliert die fundamentale Unvereinbarkeit von philosophischem Materialismus und von ethischen Grundsätzen. Die Materie ist sinn- und zweckfrei. Der Mensch, welcher beides zu vereinen sucht, gibt sich einer Täuschung hin. Dürrenmatt exemplifiziert einen solchen Menschen in der Gestalt der Ärztin Edith Marlok. «*Ich war Kommunistin ... entschlossen, gegen das Böse zu kämpfen bis an meines Lebens seliges Ende.*» Nach Hitlers Machtergreifung verliess sie Deutschland und flüchtete in die Sowjetunion. Als sie von dort den Nazis ausgeliefert wurde, verlor sie jeglichen Glauben, insbesondere aber den Glauben an die Ideale

des Kommunismus. *«So leben wir, um zu sterben, so atmen und sprechen wir, so lieben wir, und so haben wir Kinder und Kindeskinde, um mit ihnen, die wir lieben und die wir aus unserem Fleische hervorgebracht haben, in Aas verwandelt zu werden, um in die gleichgültigen, toten Elemente zu zerfallen, aus denen wir zusammengesetzt sind. Die Karten wurden gemischt, ausgespielt und zusammengeräumt; c'est ça.»* Was bleibt, sind die verschiedenen Erscheinungsformen von Materie. Weil diese sinn- und zweckfrei ist, folgt daraus, dass solche Menschen ihr Handeln nicht nach irgendwelchen Überzeugungen ausrichten. Diese hätten nicht einmal von vorneherein positiven Charakters zu sein; die Mehrzahl der Verbrecher will mit ihrer Tat etwas erreichen, wird also von einer negativen Überzeugung geleitet. Das Böse in dieser Form interessiert Dürrenmatt nicht, und noch viel weniger interessiert ihn der dritte Typus des Verbrechers, der krankhafte, der Triebtäter. Daher bleibt dieser im *«Versprechen»*, obwohl doch eigentlich Ausgangspunkt der Handlung, gesichts- und namenlos.

Dürrenmatts Verbrecher sind, wenn sie ohne äussere Einschränkungen konzipiert werden können, allesamt Nihilisten. Bärlach sagt zu Emmenberger: *«Sie sind ein Nihilist»*. Dieser fragt mit einer Stimme, welche *«nicht die leiseste Bitterkeit»* verriet: *«Sie wollen damit sagen, dass ich an nichts glaube?»* Der Arzt lehnt sich gegen dieses Etikett nicht auf; seine späteren Aussagen und diejenigen der Ärztin bestätigen denn auch die an Bärlach gestellte (rhetorische) Frage. Doch auch im *«Richter und sein Henker»* fällt dieses Wort. Der Schriftsteller sagt in bezug auf Gastmann: *«Was mich an ihm fasziniert, ist ... die Möglichkeit eines Menschen, der nun wirklich ein Nihilist ist.»* Bemerkenswert die Formulierung: die Möglichkeit eines Menschen. Dürrenmatt entwirft einen Typus von Mensch, der ihn offenbar beschäftigt und dem er in der Wirklichkeit in dieser reinen Ausprägung nie begegnet ist. Seine Faszination ist durch die Tatsache belegt, dass derselbe Typus Mensch im zweiten Roman gleich doppelt wieder erscheint. Verräterisch, welches Übergewicht diesen Nihilisten im *«Verdacht»* zukommt. Sie sprechen viel, sehr viel, sie sprechen überzeugend, und sie sprechen mit einem geheimen, eindringlichen Pathos. Dürrenmatt scheint hier schreibenderweise eine Seinsweise zu objektivieren, die auf ihn eine grosse Anziehungskraft ausgeübt haben muss. Die Wurzeln dieses Nihilismus sind jedoch nicht in einem Lebensekel, in einem Lebensüberdruß zu suchen. Mindestens Gastmann und Emmenberger erfüllt eine leidenschaftliche Beziehung zum Dasein, zu dieser Erde, zu diesem – noch materieller gesprochen – Planeten. Vielleicht ist es gerade diese Hingebung, welche verhindert, in diesem *«zuckenden, chaotischen Leben»* eine Ordnung, einen Sinn zu erkennen. Ebenso wenig vermögen sie als einzelne Individuen diesem unge-

heuren Gegenüber einen Sinn zu hinterlegen, weil sie die Unermesslichkeit des Raumes und die Kleinheit des Menschen in Beziehung zueinander bringen. So wird der Mensch nicht als Mittelpunkt dieses Raumes gesetzt; Denken und Handeln geschehen nicht aus eigener Verantwortlichkeit; der chaotische Zustand der Welt verhindert eine ethisch fundierte Existenz.

Die Reaktion der Dürrenmattschen Figuren auf diese Erkenntnis fällt unterschiedlich aus. Gastmann findet sich damit ab und richtet sein Leben entsprechend ein. Edith Marlok, ursprünglich eine «Gläubige», ist an den Ungeheuerlichkeiten dieses Jahrhunderts zerbrochen. Sie erträgt die Sinnlosigkeit ihres Daseins nur noch mit Hilfe von Morphium. Emmenberger schliesslich, so wortgewaltig und überzeugend er sein Credo vorträgt, scheint eine Wunde, empfangen bei der Vertreibung aus dem Paradies, in der Brust zu tragen. Gerade das Pathos seiner Sätze drückt eine versteckte Auflehnung aus. Diese bricht im Gespräch mit Bärlach durch; doch dessen Schweigen lässt ihn, der die unglaublichsten Qualen mit einem Lächeln zu quittieren pflegte, die Fassung verlieren: *«Ihren Glauben», schrie der Arzt, «zeigen sie mir Ihren Glauben!» Der Alte lag da, die Hände in die Decke verkrallt. «Ihren Glauben, Ihren Glauben!» Die Stimme Emmenbergers war wie aus Erz, wie Posaunenstösse, die ein unendliches, graues Himmelsgewölbe durchbrechen.»* Dürrenmatt verweigert diesem Menschen, den eine geheime Glaubenssehnsucht erfüllt, eine Antwort. Glaubensüberzeugung und Glaubenserfahrung sind nicht übertragbar, nicht wiederholbar, sondern beruhen auf einem oftmals paradox erscheinenden Akt der Gnade. Es ist wenig erstaunlich, dass diese Grundhaltung protestantischer Religiosität beim Pfarrerssohn Friedrich Dürrenmatt auftaucht und in seinem gesamten Werk eine axiomatische Rolle spielt.

Das ist bezeichnend für den Typus des Dürrenmattschen Kriminalromans: eine Disproportion der Partei des Guten und der Partei des Bösen. In den ersten beiden Romanen stehen den wortgewaltigen Nihilisten die wortkargen Vertreter der Gerechtigkeit gegenüber; im dritten bleibt der Täter stumm, aber seine Taten entgehen der menschlichen Gerechtigkeit. Wortkarg sind sie allein schon, wenn es um die Formulierung ihres Auftrages geht. Bärlachs Aussagen im ersten Roman muss man als utilitaristisch bezeichnen, doch wird seine Position durch den Schriftsteller gestärkt. Im «Verdacht» ist der Berner Kommissar praktisch auf sich allein gestellt, weil Fortschig keine ernstzunehmende Stütze ist. Er bequemt sich zu Äusserungen wie *«dass wir die Unmenschlichkeit in jeder Form und unter allen Umständen bekämpfen»*. Aber eine Begründung für diese Überzeugung weigert er sich abzuliefern, und im übrigen bewirken seine äusseren Lebensumstände, dass sein Bekenntnis zum «Kampf» beinahe lächerlich wirkt; sein einziges Mittel besteht nur noch darin, sich in fremde Spital-

betten zu legen. Schliesslich gibt es noch den Oberleutnant Matthäi. Dieser betrachtet seinen Auftrag als persönliche, intellektuelle Herausforderung; ein gelöster Fall trägt zum besseren Funktionieren des Systemes Staat oder des Globalsystemes Welt bei. Als in ihm eine Ahnung anderer Kategorien aufsteigt, zerstören zufällige Begebenheiten diese Ahnung im Keime.

Mit anderen Worten: Dürrenmatt tut alles, um der Figur des Detektivs das Heldische zu nehmen. Seine Protagonisten der Gerechtigkeit sind kranke Menschen wie Bärlach oder verlieren alles Heroische oder Geniale wie Matthäi. Sie sind betont nicht mehr jung – ja, Bärlach wird im «*Verdacht*» pensioniert. Ihre gesellschaftliche Position ist unbedeutend, weil sie – eingedenk verschiedener Schwierigkeiten mit Machträgern dieser Gesellschaft – dieser ziemlich kritisch begegnen. Bärlach weilte lange Zeit im Ausland, und Matthäi ist zum Zeitpunkt des Mordes gerade im Begriff, nach Jordanien zu verreisen, weil sich auf diese Weise seine Beförderung zum Polizeikommandanten umgehen lässt, für die Regierung die eleganteste Lösung, einen unbequemen Beamten loszuwerden. In beider Leben spielen Frauen, entgegen gängiger Muster, keine Rolle. Unübersehbar werden sie in ihrer Arbeit vom Erfolg verlassen. Bärlach bringt im ersten Roman seinen Gegenspieler Gastmann noch in extremis zur Strecke; im zweiten ist er – für die physische Vernichtung Emmenbergers – bereits auf die Hilfe eines «*deus ex machina*» angewiesen. Im «*Versprechen*» schliesslich scheitert Matthäi beim Versuch, sein Versprechen auch einzuhalten. Und dass Bärlach wie Matthäi nicht bei jeder Gelegenheit erklären, entsprechend ihrer Veranlagung vermöchten sie nichts anderes als Gutes zu üben, wurde bereits erwähnt.

Diese Merkmale, welche vom ersten bis zum dritten Roman aus einer inneren Logik heraus sich verstärken, verweisen auf ein zunehmendes Bewusstsein des Schriftstellers Dürrenmatt von der Diskrepanz der eigenen Weltanschauung mit der dem Kriminalroman immanenten. Der gängige Kriminalroman enthält die ausführliche Schilderung der Aufklärung eines Verbrechens, das anfangs unerklärbar erscheint und für den Leser bis zum Schluss geheimnisumwittert bleibt. Der Held, welchem diese Aufklärung gelingt, ist der Detektiv, der dank erstaunlicher Intuition, messerscharfer Logik, Schlaueit und Gewandtheit übermenschliches Format erreicht.

Im «*Versprechen*» unterzieht Dürrenmatt dieses gängige Schema einer fundamentalen Kritik. Seine Argumentation: «*Ihr (d. h. die Schriftsteller) baut eure Handlungen logisch auf; wie bei einem Schachspiel geht es zu, hier der Verbrecher, hier das Opfer, hier der Mitwisser, hier der Nutzniesser; es genügt, dass der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wiederholt, und schon hat er den Verbrecher gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege verholfen. Diese Fiktion macht mich wütend. Der Wirklichkeit ist mit*

Logik nur zum Teil beizukommen. Dabei sind zugegeben gerade wir von der Polizei gezwungen, ebenfalls logisch vorzugehen, wissenschaftlich; doch die Störfaktoren, die uns ins Spiel pfuschen, sind so häufig, dass allzu oft nur das reine Berufsglück und der Zufall zu unseren Gunsten entscheiden. Oder zu unseren Ungunsten ...; die Wahrheit wird seit jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Frass hingeworfen.» Auf einen Nenner gebracht: Der Kriminalroman verlangt eine geordnete, logisch strukturierte und damit vollkommene Welt. Ein Verbrechen erscheint von da her gesehen als eine blosser Störung dieser Ordnung. Dem Helden gelingt es, diese Ordnung wiederherzustellen. Das setzt aber die Fiktion voraus, dass das Gute in jedem Fall stärker sei als das Böse. Der Schriftsteller vermittelt also, Kriminalromane schreibend, ein fiktives Bild vom Zustand der Welt, weil er *«die Dinge durch einen bestimmten Dreh»* durchsichtig macht, *«damit die höhere Idee hinter ihnen durchschimmere»*.

Dagegen hat sich Dürrenmatt von allem Anfang an aufgelehnt: er konzipierte deswegen schwache, kranke, gefährdete und alte Helden; er verweigerte ihnen die tröstenden Worte von der Macht des Guten und vom Sieg der Gerechtigkeit. Er legte diese seine Skepsis im *«Richter und sein Henker»* Bärlach in den Mund: *«Ein Verbrechen zu begehen nanntest du eine Dummheit, weil es unmöglich sei, mit Menschen wie mit Schachfiguren zu operieren.»* Genau das tut jedoch Bärlach in der Folge: Indem er alle Beteiligten wie Schachfiguren in sein Spiel einplant, gelingt es ihm, Tschanz zum Henker Gastmanns zu machen. Als Tschanz diese Wahrheit erfährt, erscheint ihm Bärlach als ein *«unerbittlicher Schachspieler, der ihn mattgesetzt hatte ... „Sie haben mit mir gespielt“, sagte Tschanz langsam. „Ich habe mit dir gespielt“, antwortete Bärlach mit furchtbarem Ernst»*. Ohne Zweifel: ein fundamentaler Widerspruch! Dürrenmatt, dies selbst erkennend, gewährt deswegen im zweiten Roman Bärlach nur noch die intellektuelle Aufklärung des Falles, doch physisch befindet er sich völlig in der Macht seines Gegenspielers. Aber auch damit hat er diesen Widerspruch noch nicht bis in die letzten Konsequenzen verfolgt; die Auseinandersetzung zwischen den Gesetzen der Welt und denjenigen der literarischen Gattung Kriminalroman wird noch überlagert von der Auseinandersetzung zweier ethischer Prinzipien und dem Problem der Gerechtigkeit. Erst *«Das Versprechen»* verknüpft beide Denkansätze zu einem: die formale und die ethische Frage bedingen einander gegenseitig. Der Schriftsteller hält an seiner Grundüberzeugung fest und zieht nun daraus die entsprechenden Konsequenzen: er verweigert Matthäi sogar das blosser Wissen von der Aufklärung des Verbrechens. Damit aber hat die Gestalt des Detektivs abgedankt; der Untertitel des Romans *«Requiem auf den Kriminalroman»* deutet es an. Wie sehr dies nicht etwa einer blossen Laune

Dürrenmatts entspringt, sondern von zentralen Überzeugungen seines Denkens bedingt ist, kann man beispielsweise dem dritten und vierten Punkt aus den *«21 Punkten zu den Physikern»* entnehmen: *«Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmst-mögliche Wendung genommen hat.»* *«Die schlimmst-mögliche Wendung ist nicht voraussehbar. Sie tritt durch Zufall ein.»*

IV.

Bleibt so am Schluss nichts anderes als das Bewusstsein von der Zufälligkeit und damit Absurdität unseres Daseins, unseres Denkens, unserer Überzeugungen, unseres Handelns? Viele Schriftsteller wie etwa Beckett oder Ionesco sind bis zu diesem Punkt vorgestossen und haben diese Einsicht zur zentralen Aussage ihres Werkes gemacht. Dürrenmatt, im Wissen um eine durchaus vorhandene Nähe seiner Werke zu denen der genannten Schriftsteller, setzt sich vorsichtig von dieser Position ab: *«Uns Schriftstellern wird oft vorgeworfen, unsere Kunst sei nihilistisch. Nun gibt es heute natürlich eine nihilistische Kunst, doch nicht jede Kunst ist nihilistisch, die so aussieht.»* Unbestritten ist für ihn, dass die Welt *«ein Ungeheures»* ist, *«ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muss»*. Doch Dürrenmatt verneint, aus dieser Einsicht resultiere notwendigerweise der Schluss, folglich sei in einer solchen Welt jedes Tun sinnlos und absurd. Für ihn ist eine solche Weltanschauung nur Ausfluss eines bestimmten, aber nicht einzig möglichen Denkansatzes. Es ist dies die Einsicht, dass alles Bestehende der Vergänglichkeit unterliegt. Dies kann, in aller Unerbittlichkeit zu Ende gedacht, einen Arzt zur Einsicht führen, seine Bemühungen seien zwecklos, weil es unwesentlich sei, das Leben eines Menschen um einige Jahre zu verlängern. *«Der Pessimismus (und alle Denktendenzen, die in diese Richtung fallen) ist ein logisches Endprodukt der Erfahrung: Die Erfahrung, die sich zu Ende denkt.»* Als Pessimist geht Dürrenmatt beispielsweise in seinen Kriminalromanen der Frage nach dem Bösen als einer Erfahrungstatsache unserer Welt und somit auch dem Problem von Schuld und Sühne nach.

Nun anerkennt Dürrenmatt jedoch die Möglichkeit einer umgekehrten Denkrichtung: es ist der Optimismus, welcher die Tendenz hat, die Realität der Welt in utopischer Weise zu übersteigern; der Optimist geht nicht von dem aus, was ist, sondern was sein sollte. So wie der Pessimismus in seiner extremsten Ausprägung in philosophischem Sinne ein Nihilismus ist, so der Optimismus ein Idealismus, der in politischen oder konfessionellen Kategorien gedacht eine Ideologie begründet. Der Blick auf die Geschichte

zeigt Dürrenmatt aber, wie sehr Ideologien nur dazu gedient haben, Revolutionen, Umstürze und Kreuzzüge zu rechtfertigen. *«Die Machtkämpfe aller Zeiten wurden und werden ideologisch ausgetragen.»* Das Schlamassel unseres 20. Jahrhunderts hat Dutzende von Millionen ideologisch motivierter Leichen hervorgebracht. So scheinen dem heutigen Menschen nur noch zwei Möglichkeiten offenzustehen: als Pessimist nicht mehr zu handeln, weil man die Wirklichkeit durchschaut, als Optimist aber zu handeln, weil man diese Wirklichkeit nicht erkennt.

Dürrenmatt kritisiert beide Positionen. Der Pessimist kapituliert vor der Welt, der Optimist schliesst vor ihren Realitäten die Augen. Er strebt eine dritte Position an, die des *«handelnden Pessimisten»*: *Durch den Pessimismus wird der Mensch herausgefordert, er muss ihn durchmachen: er muss die Wirklichkeit wahrnehmen. Und wahrscheinlich handelt er erst dann richtig, wenn er trotzdem handelt.»* Diese Haltung lässt sich, weil sie der Logik der Erfahrung widerspricht, nicht begründen; sie ist paradox. Ihre Wurzeln sind in einer ursprünglichen, kaum zu reflektierenden Grundüberzeugung zu suchen, dass diese Welt, entgegen aller beschränkten menschlichen Erkenntnis, nicht absurd, nicht sinnwidrig, sein kann. Menschen, welche dieses *«Trotzdem»* leben, scheinen heroische Menschen, Helden zu sein. Nun wissen wir um Dürrenmatts Abneigung gegenüber Helden, weil sie eine gestaltete, geordnete Welt voraussetzen, welche sie entweder wiederherstellen oder an welcher sie tragisch scheitern. Da aber unsere heutige Welt eine chaotische ist, kann sie nicht wiederhergestellt werden. Aus dem gleichen Grund kennt sie auch den tragischen Helden nicht mehr, sondern nur noch Tragödien, *«die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, dass sie selber nur noch zufällige, äussere Ausdrucksformen dieser Macht sind»*. Der Held hat ausgespielt; es gibt nur noch den *«mutigen Menschen»*, welcher diese Welt, als *«handelnder Pessimist»*, besteht. Solche Menschen zeichnen sich nicht zuletzt durch Humor aus. Dieser ist *«etwas Instinktives, eine instinktive Gegenbewegung dem Pessimismus und Optimismus gegenüber, ein freiwilliger Verzicht auf eine endgültige Weltkonzeption, ein geistiger Abwehrreflex gegenüber absoluten Thesen»*. Es versteht sich, dass aus solchen Überzeugungen heraus Dürrenmatts Bevorzugung der (oft grotesken) Komödie als der Theaterform, welche unserer Zeit adäquat ist, herauswächst.

In Dürrenmatts Kriminalromanen geht es, so betrachtet, um die Auseinandersetzung von Pessimisten und Optimisten. Die Figur des Detektivs ist ein Held, ein optimistisch eingestellter Mensch, der die gestörte Weltordnung wiederherstellen will. Seine Verbrecher sind konzipiert als radikale Pessi-

misten, als Nihilisten also. Nun unternimmt er das Wagnis, seine Detektive der Position des «*handelnden Pessimisten*» anzunähern, was im Rahmen eines Kriminalromans zu einem unaufhebbaren Widerspruch führen muss, weil die Evidenz des Kampfes gegen das Böse nicht mehr ersichtlich ist. Dürrenmatt kann aber diese Evidenz, bleibt er seinem Denkansatz treu, nicht mehr in seine Fabel einbringen, verlangt er doch, wir Menschen, also auch der ursprünglich so unwiderstehliche Held «Detektiv», hätten «*das Absurde ... demütig in unser Denken einzukalkulieren*» (so im «*Verprechen*»). Dieses unscheinbare Wort «*demütig*» ist aufschlussreich. Dürrenmatt, in jeder Beziehung ein «Protestant» im ursprünglichen Sinne des Wortes, schrieb unter anderem Kriminalromane, um gegen die Weltsicht der Nihilisten und der «Ideologen» zu protestieren. Er wollte seine eigene Position des verkappten Moralisten auf deren Tragfähigkeit überprüfen, um ihr aber dennoch – als protestantischer Zweifler – eine positive Begründung zu verweigern. Das Wort «*demütig*» verrät jedoch, wie sehr er in seinem Innersten etwas «einkalkuliert», was dem Menschen nicht greifbar werden kann, da es ihn unendlich übersteigt. Paradox formuliert: Dürrenmatt ist ein «*demütiger Protestant*». Aber in den schon zitierten «*21 Sätzen zu den Physikern*» heisst es ja: «*Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit.*»

suchard express

steckt voller guter Dinge

MIT AVANTI PUNKTEN

