

Zeitschrift:	Berner Zeitschrift für Geschichte
Herausgeber:	Historischer Verein des Kantons Bern
Band:	83 (2021)
Heft:	3
Artikel:	Vom Entschluss, die Welt zu bestehen : Dürrenmatts Ethik des "à la bande"
Autor:	Famula, Marta
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-977359

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vom Entschluss, die Welt zu bestehen

Dürrenmatts Ethik des «à la bande»

Marta Famula

1. Der Held im 20. Jahrhundert

In seinem wichtigen Essay *Theaterprobleme*, den er ursprünglich als Rede im Jahr 1954 konzipiert und mehrfach gehalten hatte, entwickelt Friedrich Dürrenmatt seine eigene Dramaturgie und setzt zwei wichtige Eckpfeiler für sein Schaffen fest: einerseits das ethische Anliegen, Verantwortung für das eigene Tun zu übernehmen, in einer Wirklichkeit, in der die Folgen des individuellen Handelns nicht immer absehbar sind, andererseits die Ablehnung jeglicher Form von politischer oder gesellschaftlicher Ideologie und – damit einhergehend – die Bedeutung individueller Entscheidung. Beide Aspekte entstehen vor dem Hintergrund seiner gesellschaftlichen und politischen Erfahrung, allem voran angesichts des Schreckens der Massenmorde während der beiden Weltkriege, der fortwährenden Technisierung der Kriegsführung, der Entwicklung und des Einsatzes der Atombombe, des Erstarkens politischer Diktaturen sowie des Kalten Krieges.

In Anbetracht der Komplexität einer sich dem Einzelnen mehr und mehr entziehenden Welt, in der dieser zwar zu funktionieren vermag, deren Verständnis ihm jedoch immer unmöglich wird, bleibt für Dürrenmatt die Forderung nach einer neuen, dieser Erfahrung angemessenen Theaterarbeit unerlässlich. Konzepte des politischen Theaters gegenüber bleibt er jedoch skeptisch, die Idee, Dramen als Sprachrohr und als Multiplikatoren bestimmter politischer oder gesellschaftlicher Positionen zu begreifen, lehnt er ab. Statt verbindliche Antworten vorzuschlagen, legt er den Fokus auf die Schwierigkeit, solche zu formulieren, und schlägt so einen alternativen dramatischen Weg ein zur Tradition des politischen Theaters, wie es Erwin Piscator zu Beginn des 20. Jahrhunderts forciert hatte und das sich im Zug diverser Konzepte fortentwickelte, um bis heute virulent zu bleiben.¹ Dürrenmatts Skepsis gegenüber diesen Positionen röhrt aus einer grundlegenden Distanz gegenüber Ideologien, worin die zentrale Herausforderung seiner Haltung auszumachen ist:

«Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele. Natürlich kommen in meinen Stücken auch Personen vor, die einen Glauben oder eine Weltanschauung haben, lauter Dummköpfe darzustellen, finde ich nicht interessant, doch ist das Stück nicht um ihrer Aussage willen da, sondern die Aussagen sind da, weil es sich in meinen Stücken um Menschen handelt und das Denken, das Glauben, das Philo-

sophieren auch ein wenig zur menschlichen Natur gehört. Die Probleme jedoch, denen ich als Dramatiker gegenüberstehe, sind arbeitspraktische Probleme, die sich mir 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 eigentlich nun gemacht habe.»²

Der Fokus soll demnach auf den individuellen Figuren und ihren Haltungen in einer undurchschaubar gewordenen Welt liegen, mit ihren Fehlinterpretationen der Wirklichkeit und den Schwierigkeiten, die damit einhergehen. Damit stellt Dürrenmatt die Subjektivität und individuelle Überforderung als Antwort auf die Welt des 20. Jahrhunderts an den Anfang seiner Idee vom Theater. Dabei denkt Dürrenmatt den Heldenbegriff neu: Für ihn soll der Held weniger ein tragisches Individuum darstellen, das seine persönliche Krise auf der Bühne durchlebt, als vielmehr einen Figurentypus, in dessen dramatischer Handlung das gesamte Spektrum an Problemen und Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts sichtbar wird, denn für Dürrenmatt ist der Held immer zugleich auch ein Repräsentant einer Zeit. Er nimmt eine Aufgabe wahr, der er den klassischen Helden im Europa des Kalten Krieges kaum mehr gewachsen sieht:

«Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, lässt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. [...] Die Macht Wallensteins 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.»³

2. Der mutige Mensch

In diesen grundlegenden Überlegungen zur Darstellbarkeit der komplexen und zufälligen Wirklichkeit wird der besondere Akzent seines Selbstverständnisses als Dramatiker deutlich, der nicht allein auf die politischen Herausforderungen seiner Zeit abzielt, sondern fundamentale ästhetiktheoretische Überlegungen zur Frage nach der grundsätzlichen Relevanz von Literatur und Theater für den Umgang mit der Wirklichkeit über konkrete politische Antworten hinaus anstellt. Die ethische Frage nach einer verantwortungsvollen Antwort des

Theaters auf die gesellschaftliche und politische Realität ist bei Friedrich Dürrenmatt nämlich genuin verbunden mit Fragen der Erkenntnisfähigkeit, und so hat das Anliegen, etwas über die Wirklichkeit zu sagen, immer mit der Frage zu tun, wie viel und auf welche Weise ein Verstehen der Zusammenhänge der Wirklichkeit zu erlangen ist. Dies kommt vorderhand auf der Handlungsebene in seinen Figuren selbst zum Ausdruck, die in erster Linie denkende und erst in zweiter Hinsicht handelnde Figuren sind. Die Diskrepanz zwischen den Entscheidungen der Figuren und deren Konsequenzen für die kaum planbare Wirklichkeit wird dabei immer bedeutender. Das Handlungspotenzial der Theaterhelden Dürrenmatts wird so nur zu einem kleinen Teil sichtbar, denn der grösste Teil ihrer Agitation bleibt im Gedachten, Abstrakten. Da ihre Taten vorderhand in Entscheidungen bestehen, die nur selten in der Wirklichkeit Umsetzung finden, bleiben sie im Grund unsichtbar, doch gibt es keinen alternativen Weg zu diesen Positionen angesichts einer als zufällig und un-durchschaubar erfahrenen Wirklichkeit. Aus diesem Dilemma entsteht deshalb ein Figurentypus im Werk Dürrenmatts, dessen Stärke just in der Perfektionierung seiner Entscheidungen besteht, deren Umsetzung jedoch mit der Zufälligkeit der Wirklichkeit kollidieren muss und so für die Umwelt immer weniger erkennbar ist. Die Bedeutung dieses Figurentypus, der unter dem Epitheton «mutiger Mensch» sein Schaffen bis in das Spätwerk hinein prägen wird, ist Dürrenmatt bereits in den *Theaterproblemen* klar und wird hier als tragender Bestandteil seiner Dramaturgie benannt und argumentativ entwickelt:

«Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser Welt, sondern eine Antwort, die man auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre das Nicht-verzweifeln, der Entschluß etwa, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben wie Gulliver unter den Riesen. Auch der nimmt Distanz, auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu entgehen. Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen.»⁴

Bereits in diesem frühen Zeitraum seines Schaffens zählt Dürrenmatt eine ganze Reihe Figuren innerhalb seines Werkes auf, die der dramatischen Kategorie des «mutigen Menschen» angehören, diesen sollten in Dramen sowie in seinen Prosatexten zahlreiche weitere folgen. Dabei geriet jedoch die Diskrepanz zwischen ihren Entscheidungen und den Ereignissen, die ihre Entschei-

dungen ad absurdum führten, immer grösser, sodass ihr Wirken schliesslich als Realisierung in der Realität immer weniger nachvollziehbar wurde und der «mutige Mensch» in seinen letzten Dramen einem «ironischen Helden» weichen sollte und dann kaum noch zu überzeugen vermochte.⁵ Auf diese Weise wurden seine Helden doch noch durch die Tragik eingeholt, die sich jedoch nicht innerhalb eines Handlungsbogens entspann, sondern in der Unmöglichkeit seiner Rezeption begründet war. Zu diesem frühen Zeitpunkt, 1954, während der Entwicklung seiner dramatischen Position, sind seine Helden jedoch noch durchweg mutig und verkörpern die Idee, sich einer nicht beherrschbaren Wirklichkeit entgegenzustellen, gerade *indem* diese Unmöglichkeit ernst genommen und nicht etwa konzeptionell überschrieben wird:

«Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen. Der Blinde, Romulus, Übelöhe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff. Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin. [...] Die Welt ist größer denn der Mensch, zwangsläufig nimmt sie so bedrohliche Züge an, die von einem Punkt außerhalb nicht bedrohlich wären, doch habe ich kein Recht und keine Fähigkeit, mich außerhalb zu stellen.»⁶

Die Dramaturgie Dürrenmatts findet ihren Kern mithin im Einzelnen. Während die Welt als Chaos undurchdringlich für ihn bleibt, kann die verlorene Weltordnung in seinem Inneren, in seiner ethischen Haltung wiederhergestellt werden. Diese bleibt allerdings im Widerspruch zur Undurchschaubarkeit der Welt. Alles, worauf der Einzelne Einfluss hat, spielt sich in seinem Inneren ab und tritt in Form seiner Haltung und seiner Entscheidungen zutage.

Dürrenmatts dramaturgisches Selbstverständnis kulminiert so in einer Gedankenfigur, die zahlreichen seiner Dramen- und Romanfiguren zugrunde liegt und die in ihrem Kern paradox ist. Denn hier soll *trotz* des Wissens um die Unmöglichkeit, die Folgen der eigenen Taten in einer vom Zufall bestimmten und durch allgegenwärtige Technisierung undurchschaubar gewordenen Wirklichkeit abzusehen, eine verantwortungsvolle Haltung eingenommen werden, deren Scheitern niemals auszuschliessen ist. Deshalb verkörpert der «mutige Mensch» immer beides zugleich: eine ethisch motivierte Entscheidung, nach bester Überzeugung zu handeln, und das Scheitern angesichts einer Welt, die immer grösser bleibt als die individuelle Idee von ihr. Darin liegt auch die entscheidende Diskrepanz zwischen dem Theater Dürrenmatts und jenem des

als Theatermacher von ihm überaus geschätzten Bertolt Brecht, denn, so führt Dürrenmatt weiter in den *Theaterproblemen* aus:

«Trost in der Dichtung ist oft nur allzubillig, ehrlicher ist es wohl, den menschlichen Blickwinkel beizubehalten. Die Brechtsche These, die er in seiner Straßenszene entwickelt, die Welt als Unfall hinzustellen und nun zu zeigen, wie es zu diesem Unfall gekommen sei, mag großartiges Theater geben, was ja Brecht bewiesen hat, doch muß das meiste bei der Beweisführung unterschlagen werden: Brecht denkt unerbittlich, weil er an vieles unerbittlich nicht denkt.»⁷

Der Dreh- und Angelpunkt dieser Haltung besteht in der Frage der Erkenntnismöglichkeit und deren Grundlage, mithin in einem kausallogischen Denkmechanismus. Während ein analytischer Blick auf das bereits Eingetroffene durchaus fruchtbar ist, gestaltet sich der Versuch, auf der Basis des logischen Denkens die Zukunft zu planen und verantwortungsvolle Entscheidungen zu treffen, viel problematischer. Zwar sei es immer möglich, vom Ergebnis ausgehend nach den Ursachen zu fragen, diese wird man in der Regel auch mehr oder weniger vollständig ausfindig machen können. Zu seinem ethischen Anliegen gehöre jedoch der umgekehrte Blick, zu fragen, wie man denn handeln solle, wenn man das Ergebnis eben noch nicht kenne. Die Perspektive des «mutigen Menschen» ist stets eine nach vorn gerichtete, die mithin immer die Zufälligkeit der Wirklichkeit zur Herausforderung hat und anders als bei einem analysierenden Blick auf das bereits Geschehene versuchen muss, aus dem bisherigen Wissen sowie mit den Mitteln der Erkenntnis das Mögliche abzuschätzen, um eine verantwortungsvolle Entscheidung treffen zu können.

Eine wichtige Realisierung erfährt die Idee des «mutigen Menschen» deshalb in der Figur des Möbius, des genialen Physikers, der im Drama *Die Physiker* (1962) bekanntlich ausnehmend verantwortungsvoll seine Entscheidung getroffen hat. Als Physiker ist es ihm gelungen, die Weltformel zu finden. Er ist also eine Figur, die in der Lage ist, die Komplexität der Naturgesetze nicht nur bis ins letzte Detail zu durchschauen, er ist darüber hinaus sogar fähig, die Naturgesetze in einen technischen Nutzen zu übersetzen. Doch dieses naturwissenschaftliche Wissen entspricht einem bestimmten Blick auf die Wirklichkeit, der einer bestimmten Sprache unterliegt und nur innerhalb dieses Denk- und Sprachsystems durchschaubar ist – im Grund ist er nicht viel anders als der analytische Blick, den Dürrenmatt Brecht zuschreibt. In diesem Sinn lässt Dürrenmatt die Figur Beutler, einen Physiker, der sich im Kontext

des Irrenhausversteckspiels Newton nennt, in einem zentralen Dialog über Elektrizität zum Inspektor sagen:

«Ich stelle nur aufgrund von Naturbeobachtungen eine Theorie darüber auf. Diese Theorie schreibe ich in der Sprache der Mathematik nieder und erhalte mehrere Formeln. Dann kommen die Techniker. Sie kümmern sich nur noch um die Formeln. Sie gehen mit der Elektrizität um wie der Zuhälter mit der Dirne. Sie nützen sie aus. Sie stellen Maschinen her, und brauchbar ist eine Maschine erst dann, wenn sie von der Erkenntnis unabhängig geworden ist, die zu ihrer Erfindung führte. So vermag heute jeder Esel eine Glühbirne zum Leuchten zu bringen – oder eine Atombombe zur Explosion.»⁸

Das Wissen über die Gesetzmässigkeiten der Natur, das im Rahmen der Naturwissenschaft möglich ist, lässt sich nicht gleichermassen über die zufälligen Zusammenhänge der Wirklichkeit erlangen. Anders als die Logik ihrer wissenschaftlichen Untersuchungen sind die Abläufe der Wirklichkeit durch keine innere oder äussere Notwendigkeit motiviert oder begründet, sie haben keinen vorgeplanten Zweck und sind somit als kontingent zu bezeichnen.⁹ Je grösser das Gewaltpotenzial der wissenschaftlichen Erfindungen ist, desto grösser ist somit die Gefahr, die mit der kontingennten Wirklichkeit einhergeht. Vor diesem Hintergrund nimmt es sich nur konsequent aus, dass der geniale Wissenschaftler versucht, bestimmte Notwendigkeiten und Gesetzmässigkeiten in der Wirklichkeit zu suchen, um auf deren Basis eruieren zu können, wie er handeln muss, um die Welt vor der Gefahr zu schützen, die von seiner wissenschaftlichen Errungenschaft ausgeht – ja welche die gesamte Menschheit ausslösen könnte. Er durchdenkt die ihm bekannten möglichen Varianten der Wirklichkeit, etwa die Folgen, die es haben könnte, wenn eine der beiden Mächte seine Erfindung in die Hände bekäme – was unumgänglich wäre, würde er seine Ergebnisse publizieren –, und entscheidet sich deshalb dagegen. Und um auf Nummer sicher zu gehen, zieht er sich nicht nur aus dem Wissenschaftsbetrieb zurück, sondern lässt sich Unzurechnungsfähigkeit attestieren und sich ins Irrenhaus einweisen, wo er sogar den Tod von Krankenschwestern in Kauf nimmt, die sein Versteckspiel zu ahnen beginnen. So hat er aus seiner Sicht alle möglichen Varianten der Wirklichkeit berücksichtigt, die er für denkbar gehalten hat, und dabei auf persönliches Glück sowie wissenschaftlichen Erfolg verzichtet, um die Welt, die zur Zeit des Kalten Krieges als Pulverfass erlebt wurde, vor der Selbstzerstörung zu schützen. Doch auch

er war nicht in der Lage, alle Möglichkeiten der Wirklichkeit vorauszusehen. Was er nicht wissen konnte, war, dass er selbst gleich dreifach beschattet wurde: von beiden politischen Systemen sowie von der Leiterin des Irrenhauses, der Irrenärztein Mathilde von Zahnd. Und während er sogar noch in der Lage ist, die Vertreter beider politischen Systeme von seiner Idee zu überzeugen, wird die Weltformel in den Händen der wahnsinnigen Irrenärztein zur denkbar grössten Gefahr für die Menschheit. Das Dilemma des «mutigen Menschen» Möbius besteht folglich darin, dass er sich trotz des Wissens um die Kontingenz der Wirklichkeit zu verantwortungsvollem Handeln entscheidet und dabei das Scheitern in grösstmöglicher Fallhöhe erleben muss.

3. Mögliche Welten

Die Reichweite der Gedankenfigur des «mutigen Menschen» erstreckt sich indessen über die Handlungsebene hinaus und umfasst zugleich auch die Haltung des Autors Friedrich Dürrenmatt selbst, der sein eigenes Schaffen ebenfalls im Sinn dieser aporetisch konzipierten Figur des «mutigen Menschen» begreift. Ähnlich dem Wunsch des Physikers Möbius, die Wirklichkeit auszuloten, erweist sich das Drama auf seiner poetologischen Ebene selbst als ein erkenntnistheoretisches Experiment, mit dessen Hilfe die Möglichkeiten der Wirklichkeit ausgelotet werden sollen. Entscheidend dabei ist das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Für Friedrich Dürrenmatt ist Fiktion nicht notwendigerweise eine von der Wirklichkeit völlig losgelöste Konstruktion, vielmehr steht sie in einem Verhältnis zur Wirklichkeit und ist so in der Lage, indirekt etwas über sie auszusagen. Dabei greift Dürrenmatt zurück auf die Poetik des Aristoteles,¹⁰ der genau darin den Mehrwert der Literatur ausgemacht hatte, dass diese *Möglichkeiten* der Wirklichkeit nachahme, denn um dies tun zu können, sei es notwendig, die Struktur der Wirklichkeit zu kennen, nicht nur das also, was zufälligerweise Wirklichkeit geworden ist, sondern dasjenige, was theoretisch genauso möglich gewesen wäre. Im neunten Kapitel seiner *Poetik* führt Aristoteles diese Position wie folgt aus:

«Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Ver-

sen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophisches und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.»¹¹

An diesem Punkt verbindet sich für Dürrenmatt das erkenntnistheoretische Anliegen, die Strukturen der Wirklichkeit zu erfassen,¹² mit dem dramaturgischen Konzept der Mimesis. Durch diesen aristotelisch geprägten Blick auf die Wirklichkeit als das Ergebnis von unzähligen Notwendigkeiten, die je nach Konstellation der Parameter auch anders hätten verlaufen können, schafft Dürrenmatt so etwas wie eine Struktur aus Notwendigkeiten, die im Erdachten durchgespielt werden können, und entwickelt so 1970 in den *Sätzen über das Theater* die berühmte Idee der «schlimmstmöglichen Wendung», mit der die gerade noch mögliche Variante der Wirklichkeit und damit eine Notwendigkeit gezeigt werden könne. Entscheidendes Mittel des Erdenkens ist dabei die Logik:

«Stelle ich nun eine Fiktion auf, gebe ich nicht die Wirklichkeit wieder. Die Wirklichkeit ereignet sich, sie spielt sich im ‹ontologischen›, die Fiktion im logischen Bereich ab. Ich muß deshalb gedanklich meiner Fiktion die schlimmstmögliche Wendung geben, ich muß den tödlichen Unfall beschreiben. Nur so bekommt meine gedankliche Fiktion auch eine ‹existenzielle› Berechtigung. [...] Durch die schlimmstmögliche Wendung, die ich einer dramatischen Fiktion gebe, erreiche ich auf einem merkwürdigen Umweg über das Negative das Ethische: Die Konfrontierung einer gedanklichen Fiktion mit dem Existentiellen.»¹³

Durch das Ausloten des gerade noch Möglichen wird – so Dürrenmatts Idee – der Rahmen der Wirklichkeit in einem Modell aus Kausalzusammenhängen erdacht, innerhalb dessen ethisch valide Entscheidungen getroffen werden können und wo transparent gezeigt werden kann, an welcher Stelle sie mit der Zufälligkeit kollidieren. Und so wird über diesen «merkwürdigen Umweg» über ein fiktionales Modell der Wirklichkeit ein Zugang zu dieser geschaffen, dem ein ethisches Anliegen zugrunde liegt. Dabei wird ein *indirekter Weg* ans Ziel vorgeschlagen, der innerhalb des von Erkenntnisproblematik bestimmten Werkes eine zentrale Rolle einnimmt und in abstrahierter Form als Modell in einem seiner Romane selbst eine prominente Funktion erhält: Im früh be-

gonnenen und erst spät beendeten Kriminalroman *Justiz* (1980) verzettelt sich ein unerfahrener Detektiv mit dem sprechenden Namen Felix Spät derart in den verworrenen Zusammenhängen der Wirklichkeit, dass er schliesslich selbst zum vermeintlichen Mörder wird. Ihm gegenüber steht der einflussreiche Bösewicht Dr. h.c. Isaak Kohler, der als eine geheimnisvoll lenkende und Struppen ziehende Instanz des Romans die Wirklichkeit zu durchschauen scheint. Dieser gibt Spät während einer Billardpartie den Tipp: «[à] la bande. So muß man den Benno schlagen [Hervorhebung im Original]».¹⁴ Dieser Ausdruck für einen Billardspielzug, bei dem *über die Bande*, also indirekt, gespielt wird, avanciert zu einer zentralen Metapher für die Handlung des *Justiz*-Romans, doch weiss Spät den Spielzug nicht anzuwenden, erst im Nachhinein, als es bereits zu spät ist, wird ihm die Relevanz dieses Hinweises klar. Der Spielzug des «à la bande» wird damit zu einer sowohl dramaturgischen als auch erkenntnisorientierten Strategie, die suggeriert, angesichts der Unmöglichkeit, die Wirklichkeit zu erfassen, mithilfe der Fiktion, Modelle von der Wirklichkeit zu schaffen, anhand derer die Gesetzmässigkeiten der Wirklichkeit ohne den Zufall durchgespielt werden könnten.¹⁵

An diesem Punkt wird noch einmal besonders deutlich, wie stark Dürrenmatt Fiktion im Kontext von Wissenschaft und Erkenntnisanliegen verortet. Angesichts einer Wirklichkeit, die sich entzieht, die als zufälliges Zusammenspiel von Ereignissen nicht vorhersehbar und ohne jede sinngebende Idee ist, wird eine besondere Form der Fiktion für ihn wichtig, die ähnlich einer wissenschaftlichen Annäherung an die Gegenstände ein Modell dessen erstellen soll, was in der Wirklichkeit möglich ist. Damit akzentuiert er Ästhetik in ihrer erkenntnisorientierten und wissenschaftlichen Relevanz, er markiert sie als Teil eines philosophischen Bewusstseins und stellt den Modellcharakter der Wissenschaften jenem der Literatur unmittelbar gegenüber:

«Eine mathematische oder physikalische Fiktion ist etwas anderes als eine künstlerische. Eine physikalische Fiktion scheint mir eine bewußte Denktechnik zu sein, mit der ich der Wirklichkeit gleichsam eine Falle stelle und ihr so eine Antwort entlocke, die ich jedoch nur physikalisch zu deuten vermag; künstlerische Fiktionen scheinen mir Denktechniken zu sein, die darauf ausgehen, scheinbare Wirklichkeiten zu errichten. Wird durch eine physikalische Fiktion die Wirklichkeit befragt, wird die Wirklichkeit durch die künstlerische Fiktion künstlich hergestellt. Zur Wirklichkeit, wie sie ist, wird eine künstliche Gegenwirklichkeit geschaffen, in der sich die Wirklichkeit, wie sie ist, widerspiegelt.»¹⁶

Diese künstliche Gegenwirklichkeit kennt der Autor sehr genau, da er ihr Schöpfer ist und sie nach den Strukturen seines Denkens erschaffen hat. Zwar bleibt die konkrete Wirklichkeit damit nach wie vor contingent, doch hat er im Zug der Nachahmung, auf der Basis seiner eigenen Denkstrukturen, eine innere Logik hineingedacht, die in sich stimmig ist. Darin liegt für Dürrenmatt der weitestmögliche Zugang zur Wirklichkeit, der natürlich unendlich viele Standpunkte annehmen kann. In dieser Analogie zwischen wissenschaftlichem Blick auf die Gesetzmässigkeiten der Natur und dem künstlerischen Blick auf die Zusammenhänge der Wirklichkeit stellt Dürrenmatt nun die erkenntnistheoretische Bedeutung beider Disziplinen fest, wenn er, die *Sätze über das Theater* abschliessend, feststellt: «Ebensowenig wie die Physik ist die Kunst Philosophie, aber beide sind Stoffe für die Philosophie. Je mehr die Dramatik es wagt, nur Stoff für die Philosophie abzugeben, desto mehr erfüllt sie ihre Aufgabe im allgemeinen menschlichen Denken.»¹⁷

4. Die philosophischen Ursprünge

Ein entscheidender Auslöser für Dürrenmatts ästhetisches Selbstverständnis ist also sein philosophischer Zugang zur Welt, der Voraussetzung ist für die Idee, auf Basis der Erkenntnis eine Grundlage zu erschaffen, um verantwortungsvoll handeln zu können.¹⁸ Dürrenmatt hatte zu Beginn der 1940er-Jahre zuerst in Bern und anschliessend in Zürich Philosophie studiert. Vor allem die Bedeutung der Werke zweier Philosophen hebt er in seinem autobiografischen *Stoffe*-Projekt dabei immer wieder hervor: die Kritiken Immanuel Kants und die Abhandlungen zu den Kategorien des Einzelnen und des Paradoxen beim dänischen Philosophen Søren Kierkegaard, über dessen Werk er eine Dissertation zu schreiben geplant hatte.¹⁹ Im zweiten Teil seines autobiografischen *Stoffe*-Projektes, im thematischen Komplex mit dem Titel *Das Haus*, schildert er die Bedeutung dieser beiden Philosophen für sein Werk und macht deren Denken darin als zentrale Momente seiner Dramaturgie aus. In Kants *Kritik der reinen Vernunft* erkennt er rückblickend den Kern seiner Dramaturgie des Scheiterns, der für ihn – wie bereits 150 Jahre vor ihm für Heinrich von Kleist – vor allem auf der Unbeantwortbarkeit der Frage nach dem «Ding an sich» liegt:

«Was mir jedoch in Wirklichkeit Kant wichtig gemacht haben mag und immer noch wichtig macht, ist – ich komme erst jetzt darauf, während ich diese Zeilen schreibe, gezwungen, die *Kritik der reinen Vernunft* noch einmal zu über-

denken –, daß sie wohl eine Philosophie des Scheiterns darstellt. Gerade darin scheint mir ihre Bedeutung zu liegen. Indem sie eine unüberwindliche Schranke setzt, stellt sie ein unlösbare Problem auf, stellt sie eine unbeantwortbare Frage. Alle Fragen nach dem Ding an sich sind unbeantwortbar. Es führt grundsätzlich kein Ausweg aus dem Bereich des Wißbaren in einen Bereich, von dem aus das Wißbare zu überschauen, in ein System zu bringen wäre.»²⁰

Während Dürrenmatt also aus der Lektüre Kants eine Aporie ableitet, die Unmöglichkeit einer Erkenntnis der Wirklichkeit, was für ihn genuin mit der Fähigkeit verbunden ist, ethisch zu handeln, besteht seine Antwort darin, sich dieser Unmöglichkeit zu stellen und angesichts dieser Paradoxie *trotzdem* so zu entscheiden, als wäre die Welt vernünftig eingerichtet, was nur der Einzelne für sich selbst zu leisten vermag.²¹ In dieser radikalen Position folgt Dürrenmatt Kierkegaard, in dessen Denken das Paradoxe eine zentrale Grundkonstante ausmacht: Für Kierkegaard gibt es keine Möglichkeit, auf rationalem Weg vom Wissen zum Glauben zu gelangen, diese Unmöglichkeit könne lediglich mit einem Sprung überwunden werden, wie er nicht zuletzt in seiner Hauptschrift *Entweder-Oder* ausführt. In diesem Gedanken Kierkegaards sieht Dürrenmatt eine Antwort auf jenes Problem, mit dem ihn die Erkenntniskritik Kants konfrontiert hatte, und so schreibt er: «Kant mauerte den Ausgang des Labyrinths zu, es gibt nur den ‹Sprung über die Mauer›, den Glauben, das Paradox Kierkegaards.»²² Und wie das Paradoxe für Kierkegaard nur durch den *Sprung* zu überwinden ist, so gilt es auch für Dürrenmatt, die Unmöglichkeit nicht aufzulösen, sondern sie zu überspringen. Dieser «Sprung über die Mauer», die Entscheidung für das Paradoxe, das eigentlich unmöglich ist, nämlich angesichts der Sinnlosigkeit der Welt nicht zu verzweifeln, sondern mit dem Bewusstsein um die Grenzen der Erkenntnis *dennnoch* eine verantwortungsvolle Haltung einzunehmen und so «die Welt zu bestehen», diese Paradoxie sieht Dürrenmatt in der Fiktion realisierbar, die es ihm ermöglicht, sich in Form von Modellen auf der Basis seiner eigenen Erkenntnisstrukturen der Wirklichkeit weitestmöglich anzunähern. Die Fiktion ist also der *indirekte* Weg, mit dem zugleich der «Sprung über die Mauer» im Sinn Kierkegaards gewagt wird. Entscheidend hierbei ist zudem der Kantianer Hans Vaihinger und dessen *Philosophie des «als ob»*, der just diesen Gedanken des konstruierten und modellhaften Zugangs zur Erkenntnis vorschlägt und so ebenfalls Einzug in das Werk Dürrenmatts erhält.²³ So fungiert Dürrenmatts Begriff des «mutigen Menschen» als Schnittstelle zwischen einem ethisch-philosophischen Anliegen

und einem ästhetischen Konzept. Basierend auf seinem Studium der Kritiken Kants akzentuiert er die Figur des «mutigen Menschen» als eine grundsätzliche Erkenntnisskepsis, die allerdings über den Status eines rein philosophischen Anliegens hinausreicht und vielmehr als dramaturgisch verstandener Begriff von Kontingenzen zur Möglichkeit avanciert, ethische Anliegen wie Freiheit, Gerechtigkeit und Wahrheit darzustellen.²⁴ Auf diese Weise wird der «mutige Mensch» als eine philosophisch wie theologisch motivierte Figur lesbar, deren entscheidender Akzent auf einer Haltung des *Trotzdem* zwischen Scheitern und Überwindung liegt.

5. Theseus, der Held im Labyrinth – Dädalos, der Schöpfer des Labyrinths

Diese existenzielle Situation des «mutigen Menschen» lässt sich damit als Inhalt der modellhaft konzipierten Texte begreifen. Dieser Stoff, der in den Texten Dürrenmatts in verschiedenen Varianten zum Tragen kommt, lässt sich auf Konstellationen mythologischer Stoffe zurückführen, so etwa auf den antiken Helden Theseus, der sich in das Labyrinth des Königs Minos wagt, um das Mischwesen Minotaurus darin zu töten. Ähnlich wie Matthei oder Möbius, die «mutigen Menschen» in der Unvorhersehbarkeit der Kontingenzen, begibt er sich in das Labyrinth und lässt sich auf dessen Undurchschaubarkeit ein, um sich dem Minotaurus als dem Bösen, dem Verbrechen darin zu stellen.

Wie zentral dieser dramaturgische Stoff für Dürrenmatt ist, zeigen zahlreiche bildnerische Arbeiten, die Varianten des Theseus- und Minotaurus-Mythos vorstellen und so ein Zeugnis von der unermüdlichen Auseinandersetzung Dürrenmatts mit dem Problem darstellen (vgl. Abb. S. 66f.).

Es ist aber nicht nur Theseus, der sich im Typus des «mutigen Menschen» als mythologischer Stoff in Dürrenmatts Dramaturgie einschreibt. Auch die Idee der Lösung durch die Autorinstanz, die Modelle von der Welt zu schaffen und sich ihr so anzunähern vermag, verweist auf eine mythologische Figur: In Dädalos, dem mythologischen Erbauer des Labyrinths und damit der Schöpferfigur, die einen Bauplan des Undurchschaubaren hat, findet die ästhetische Idee Dürrenmatts, einer sich der Erkenntnis entziehenden Wirklichkeit «à la bande», über den Weg der Fiktion, beizukommen, ihre Entsprechung auf poetologischer Ebene. Dürrenmatt schreibt in den *Stoffen*:

«Schließlich identifizierte ich mich mit Dädalos, der das Labyrinth erschuf, denn jeder Versuch, die Welt, in der man lebt, in den Griff zu bekommen, sie

zu gestalten, stellt einen Versuch dar, eine Gegenwelt zu erschaffen, in der sich die Welt, die man gestalten will, verfängt wie der Minotaurus im Labyrinth.»²⁵

Und indem die mythologischen Uroptikfiguren miteinander interagieren, stellen sie sich in Dürrenmatts Werk immer wieder gegenseitig zur Diskussion und führen eine poetologische Debatte über Dürrenmatts philosophische Dramaturgie. Etwa ist der unglückliche Kommissär Matthäi in *Das Versprechen* (1957/58) zweierlei zugleich, er ist ein Individuum, das Kraft seines Denkens der kontingenten Wirklichkeit beikommen will, und zugleich ist er auf poetologischer Ebene selbst Teil einer solchen erdachten Gegenwelt. Und so verwundert es nicht, dass die Geschichte des Matthäi mit dem poetologischen Untertitel *Requiem auf den Kriminalroman* versehen ist. Die Geschichte dieser Figur stellt in nuce eine «schlimmstmögliche Wendung» dar: Als ein genialer Kriminologe mit einem selbstaufgeriegten ethischen Auftrag schafft er es tatsächlich, einen gefährlichen Kindermörder ausfindig zu machen, nur dass ihm der Zufall in Form eines Autounfalls dazwischenkommt: Der Mörder stirbt auf dem Weg in die von Matthäi gestellte Falle bei einem Autounfall. Matthäi, der dies nicht wissen kann, hält an seinem Denken fest, sein gedankliches Konzept immer und immer wieder neu durchdenkend und den Fehler nicht findend, und geht dabei mental zugrunde. Damit steht die Geschichte Matthäis für den Unterschied zwischen der logisch konstruierten Detektivgeschichte und der kontingenten Wirklichkeit, und so ist es nur konsequent, wenn in der Rahmenhandlung ein Kriminalbeamter dem Schriftsteller die Tücken der Wirklichkeit vor Augen führt:

«Ihr 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, zugegeben, sind gerade wir von der Polizei gezwungen, ebenfalls logisch vorzugehen, wissenschaftlich; doch 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. Doch in euren Romanen spielt der Zufall keine Rolle, und wenn etwas nach Zufall aussieht, ist es gleich Schicksal und Fügung gewesen; die Wahrheit wird seit jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Fraße hingeworfen.»²⁶

In dieser poetologischen Konstruktion wird der Zwiespalt des Schriftstellers Friedrich Dürrenmatt deutlich, der ebenfalls trotz des Wissens um die Grenzen seines Schaffens keinen besseren Weg kennt und gerade im Aufzeigen dieser Grenzen einen Beitrag leistet, denn es ist wiederum das Schriftsteller-Ich, das dem hier verärgerten Polizisten die Stimme leiht. Und es wird Lukas Bärfuss gut fünfzig Jahre später sein, der die Unhintergehrbarkeit dieser Bedeutung der schriftstellerischen Arbeit angesichts der kontingenten Welt herausstellen wird, wenn er über diesen Roman festhält:

«Aber sosehr dieser Roman der Abgesang auf ein Genre ist, so deutlich formuliert er den Anspruch der Kunst, den Platz des abwesenden Gottes einzunehmen und der aus den Fugen geratenen Welt die Ordnung der künstlerischen Schöpfung aufzuzwingen.»²⁷

Und es klingt wie eine Antwort Dürrenmatts darauf, wenn er in den *Stoffen*, im *Winterkrieg in Tibet*, resümiert:

«Und so bin ich denn aufs neue in diesen unheimlichen Kampf verwickelt; wie damals gezwungen, eine Welt der Sinnlosigkeit darzustellen, in der ein Sinn gesucht wird, den es nicht gibt, ohne den sie jedoch nicht ausgehalten werden kann; eine Welt wie damals meine Zeichnungen; eine Welt, überwuchert mit Bildern, die immer neue Bilder erzeugen, durchsetzt von Gründen, die auf immer neue Gründe hinweisen, um ihre eigene Sinnlosigkeit zu verschweigen; so hatte ich mir damals aus meinem privaten Labyrinth ein Weltlabyrinth erschaffen. Dieses Weltlabyrinth ist geblieben, es hat nicht nur den Zweiten Weltkrieg überlebt, es ist noch labyrinthischer geworden, und so, wie es als Urmotiv blieb und mir, der ich ihm etwas entgegensetzen mußte, immer neue Bilder abnötigte, ist denn auch an meiner ursprünglichen Konzeption nur der Untertitel zu ändern, statt *Aus den Papieren eines Wärters* nun *Der Winterkrieg in Tibet*, und das, weil ich jetzt den sehe, den ich vorher nicht sah, den Erzähler.»²⁸

So behält der Erzähler einmal mehr das letzte Wort, immer wissend, dass er eine unmögliche Aufgabe zu bewältigen hat, nämlich der Sinnlosigkeit der Welt ein Bild zu geben und so die Hoffnung nicht aufzugeben, sie doch noch zu bestehen.

Anmerkungen

- ¹ Zur aktuellen Diskussion vgl. etwa: Malzacher, Florian: Gesellschaftsspiele. Politisches Theater heute. Berlin 2020; Hayner, Jakob: Warum Theater. Krise und Erneuerung. Berlin 2020; Deck, Jan; Sieburg, Angelika (Hrsg.): Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten. Bielefeld 2011.
- ² WA, Bd. 30, 31–72, hier 32.
- ³ WA, Bd. 30, 59.
- ⁴ WA, Bd. 30, 63.
- ⁵ Dieses Problem wurde besonders in seinem späten Drama *Der Mitmacher* (1977) manifest, zu dem Dürrenmatt zwei umfangreiche Nachworte verfasste mit dem Ziel, die Figuren zu erklären, was als *Mitmacher-Komplex* (1980) in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Vgl. Weber, Ulrich: Dürrenmatts Spätwerk. Die Entstehung aus der *Mitmacher-Krise*. Eine textgenetische Untersuchung. Frankfurt a.M., Basel 2007 sowie Weber, Ulrich: Der *Mitmacher*. Ein Komplex. In: Weber, Ulrich; Mauz, Andreas; Stingelin, Martin (Hrsg.): Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Simon Morgenthaler et al. Berlin 2020, 130–132.
- ⁶ WA, Bd. 30, 63.
- ⁷ WA, Bd. 30, 64.
- ⁸ WA, Bd. 7, 22f.
- ⁹ Vgl. Geyer, Paul: Der existentielle Ernst des Absurden. Das menschliche Subjekt angesichts seiner Auslöschung. In: Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert. Würzburg 2003, 461–481, hier 463. Paul Geyer zeichnet hier die Entstehung des Absurden im französischen Drama aus der Existenzialphilosophie nach.
- ¹⁰ Im 17. Satz über das *Theater* verweist Dürrenmatt auf diesen Gedanken in der Aristotelischen Poetik: «In seiner Schrift von der Dichtkunst, die wir leider nur als Fragment besitzen, leider, weil sie die erste Dramaturgie enthält, die wir kennen, schreibt Aristoteles, es sei nicht die Aufgabe des Dichters, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte. Im Gegensatz zum Geschichtsschreiber erzähle der Dramatiker nicht, was Alkibiades getan habe, sondern was möglicherweise hätte geschehen können. Damit erfaßt Aristoteles die Beziehung der Dramatik zur Wirklichkeit genauer, als wir es bis jetzt getan haben.» WA, Bd. 30, 183.
- ¹¹ Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2006, 29.
- ¹² An dieser Stelle wird einmal mehr Dürrenmatts theologisches Erbe, die Idee von einer letztendlich doch göttlich erschaffenen Welt, deutlich, zu der ein Zugang über systematisches Denken zu suchen wäre – ein Bereich, den Dürrenmatt jedoch programmatisch ausgeklammert hat. Vgl. Bühler, Pierre: Le paradoxe chrétien et ses potentialités créatives. Dürrenmatt et la théologie. In: Söring, Jürgen; Mingels, Annette (Hrsg.): Dürrenmatt im Zentrum. 7. Internationales Neuenburger Kolloquium 2000. Frankfurt a.M. 2004, 237–257; Bühler, Pierre: Gnadenlosigkeit? Christologische Figuren in den späten Werken Dürrenmatts. In: Rusterholz, Peter; Wirtz, Irmgard (Hrsg.): Die Verwandlung der «Stoffe» als Stoff der Verwandlung. Berlin 2000, 161–178.
- ¹³ WA, Bd. 30, 209.
- ¹⁴ WA, Bd. 25, 19.
- ¹⁵ Hier wird freilich deutlich, dass das Erfassen der Wirklichkeit nicht nur zu ethisch vertretbaren Zwecken, sondern gleichermassen zu deren Gegenteil, dem Verbrechen, dienlich sein kann.

Die auf Logik sich stützende Lesart der Wirklichkeit, die sowohl verbrecherisch als auch moralisch ausfallen kann, spielt in Dürrenmatts Werk bereits seit seinen frühen Texten eine entscheidende Rolle, etwa im Kriminalroman *Der Richter und sein Henker* (1950).

¹⁶ WA, Bd. 30, 210.

¹⁷ WA, Bd. 30, 211.

¹⁸ «Mein Philosophiestudium wurde zur Brutstätte meiner Schriftstellerei, und als ich es aufgab, gab ich es nicht auf.» WA, Bd. 29, 131.

¹⁹ «Zum Studium Kants trat jenes Kierkegaards. *Die Krankheit zum Tode, Furcht und Zittern* und *Der Begriff der Angst* beeinflußten mich damals wohl am nachhaltigsten. Als Dissertation hatte ich das Thema *Kierkegaard und das Tragische* gewählt, auch hier ahnungslos über seine zukünftige Wirkung, über das Explosive, das für mich in diesem Vorhaben verborgen war, ist doch Kierkegaard für mich noch wichtiger als Kant geworden: Ohne Kierkegaard bin ich als Schriftsteller nicht zu verstehen.» Dürrenmatt (wie Anm. 18), 125.

²⁰ Dürrenmatt (wie Anm. 18), 123f.

²¹ Hierzu auch: Famula, Marta: Fiktion und Erkenntnis. Dürrenmatts Ästhetik des *ethischen Trotzdem*. Würzburg 2014, 83–99.

²² WA, Bd. 29, 124.

²³ Vgl. hierzu ausführlich: Burkard, Philipp: Dürrenmatts «Stoffe». Zur literarischen Transformation der Erkenntnistheorien Kants und Vaihingers im Spätwerk. Tübingen, Basel 2004.

²⁴ Vgl. Spedicato, Eugenio: Der Kontingenz-Gedanke und die Universalien Wahrheit, Freiheit und Gerechtigkeit bei Friedrich Dürrenmatt. In: Weber, Ulrich et al. (Hrsg.): Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial. Göttingen 2014, 77–96, hier 80.

²⁵ WA, Bd. 28, 81f.

²⁶ WA, Bd. 23, 18f.

²⁷ Bärfuss, Lukas: Die Gleichgültigkeit der Natur. Friedrich Dürrenmatts «Das Versprechen». In: Bärfuss, Lukas. Stil und Moral. Essays. Göttingen 2015, 88–91, hier 91.

²⁸ WA, Bd. 28, 68f.