

Königs Erläuterungen und Materialien
Band 211

Erläuterungen zu

Friedrich Dürrenmatt

Romulus der Große

Ein Engel kommt nach Babylon

Der Meteor

von Edgar Neis

C. Bange Verlag – Hollfeld

Herausgegeben von Klaus Bahners, Gerd Eversberg
und Reiner Poppe

Hinweis der Herausgeber:

Die Rechtschreibung wurde der amtlichen
Neuregelung angepasst.

8. überarbeitete Auflage 1998

ISBN 3-8044-0273-9

© 1982 by C. Bange Verlag, 96142 Hollfeld

Alle Rechte vorbehalten!

Printed in Germany

INHALT

1. Friedrich Dürrenmatt

1.1	Wesen und Werk	5
1.2	Das Tragische aus der Komödie	8
1.3	Moral aus Nihilismus	10
1.4	Lebensdaten	13
1.5	Werke/Entstehungsdaten	15

2. Zu den Texten

2.1	„Romulus der Große“	
2.1.1	Der geschichtliche Hintergrund	18
2.1.2	Gang der Handlung	19
2.1.3	Charakteristik der Hauptpersonen	33
2.1.4	Die Sprache als Mittel der Personencharakterisierung	43
2.1.5	Diskussionsaspekte – Materialien	46
2.2	„Ein Engel kommt nach Babylon“	
2.2.1	Gang der Handlung	60
2.2.2	Charakteristik der Hauptpersonen	64
2.2.3	Diskussionsaspekte – Materialien	68
2.3	„Der Meteor“	
2.3.1	Gang der Handlung	86
2.3.2	Die Sprache in der Komödie	91
2.3.3	Diskussionsaspekte – Materialien	96

3. Literatur (-Auswahl-) 115

Friedrich Dürrenmatt:

„Ich schreibe, um das Absurde dieser Welt wissend,
aber nicht verzweifelnd,
denn wenn wir auch wenig Chancen haben,
sie zu retten – es sei denn, Gott sei uns gnädig –,
bestehen können wir sie immer noch.“

1. FRIEDRICH DÜRRENMATT

1.1 Wesen und Werk

Dürrenmatt ist ein schonungsloser Moralis und Satiriker, zu dessen literarischen Ahnen Aristophanes, Plautus, Molière, Nestroy, G. Kaiser, Wedekind, Sternheim, Giraudoux, Pirandello, Wilder zählen. Er erkennt keine überkommenen dramatischen Gesetze an; in dem Vortrag Theaterprobleme (1955) erklärt er die Komödie zur einzigen heute möglichen Bühnenform, aus der heraus sich das Tragische wie bei Shakespeare noch erziehen lasse. Die Tragödie im Sinne Schillers setze eine überschaubare Welt voraus, die im Atomzeitalter nicht mehr gegeben sei. Er will nicht „allzu billig“ Trost geben, vielmehr mit dem „Abenteuer die Wahrheit sagen“, sein Publikum „ärgern“, will „grotesk sein aus der Notwendigkeit heraus, tendenziös und künstlerisch zugleich aufzutreten“. Er weiß „um das Absurde dieser Welt“, verzweifelt aber nicht, „denn wenn wir auch wenig Chancen haben, sie zu retten – es sei denn, Gott sei uns gnädig –, bestehen können wir sie immer noch“. So hält er in einfallsreichen Farcen und parodistischen Fabeln, stofflich der Moritat und Räuberpistole verwandt, formal vom Lyrischen bis zum Kabarettistischen gespannt, dem Zeitgenossen mit beizendem Humor, Witz und Zynismus den Weltspiegel vor, dass dessen Gewissen geweckt werde. Dürrenmatts provozierendes Weltanschauungstheater, das etwas Kafka, etwas Grand Guignol enthält, mitunter allzu doppelbödig und illusionszerstörerisch ist und weniger „Menschen mit Fleisch und Blut“ als mehr demonstrativ phantomische Modellfiguren zur Exemplifikation der Welt vorführt, ist zugleich leidenschaftlich begrüßt wie abgelehnt worden, hat aber Europa erobert. Schon der umstrittene Erstling „Es steht geschrieben“ (Tragikkomödie, 1947) mit 41 Rollen, ein ironisch skeptischer Bilderbogen aus der münsterischen Schreckensherrschaft der Wiedertäufer, brachte Dürrenmatt in den Ruf eines „unbequemen Zeitgenos-

sen“. Er entblößt hier den Menschen unserer Zeit im historischen Bild ebenso wie im Drama „Der Blinde“ (1947), dessen Titelfigur, ein greiser Herzog, während des Dreißigjährigen Krieges Objekt des teuflischen Spieles eines Nihilisten wird, aber im Glauben Sieger bleibt. In der leichteren „ungeschichtlichen historischen Komödie“ bzw. späteren „komischen Tragödie“ „Romulus der Große“ (1949; zweite Fassung 1957) verulkt Dürrenmatt sarkastisch die Staatsraison im Beispiel des letzten römischen Kaisers, der hühnerzüchtend das Imperium liquidiert, weil man „Das Vaterland weniger lieben soll als den Menschen“. Unmittelbar die Zeitgenossen trifft die „leichenreiche“ Komödie „Die Ehe des Herrn Mississippi“ (1952; Neufassung 1957), Mischung aus Moritat, Panoptikum, moralischem Überbrettel und dramatischem Pamphlet, die Dürrenmatts Weltruf begründete. Drei Weltverbesserer, ein Staatsanwalt, der im Sinne einer Wiedereinführung des Gesetzes Mosis seine ungetreue Ehefrau vergiftet hat, ferner ein Edelkommunist und ein heruntergekommener Tropenarzt, letzterer ein idealistischer Liebender, gehen darin zu Grunde, auch eine Witwe, die lügenhafte Geliebte ähnlich der Lulu Wedekinds, die ihren Mann vergiftet hat und darum vom Staatsanwalt zu gemeinsamer „Sühne“ zur Ehefrau genommen wird; lediglich ein brutaler Machtmensch überlebt, davon überzeugt, dass man „alles ändern“ könne, „nur den Menschen nicht“. Weniger moralisierende Zeitsatire als parodistische Phantasmagorie, ein Märchen und zugleich kabarettistisches Gleichnis ist die „Komödie“ „Ein Engel kommt nach Babylon“ (1953; Neufassung 1957), ausgezeichnet mit einem Anerkennungspreis der Stadt Bern; der tyrannische König Nebukadnezar, unfähig, der Macht zu entsagen und arm zu werden, verliert darum ein reines Mädchen, das von einem Engel auf die Welt gebracht worden war, an einen Bettler und attackiert mit einem Turmbau frevelhaft den Himmel. International erfolgreich war die tragische Komödie „Der Besuch der alten Dame“ (1956; Uraufführung 1956 im Schauspielhaus Zürich), in der eine amerikanische Milliardärin in ihren verschuldeten Heimatort kommt und von den Einwohnern gegen ein Milliardenangebot ihren Jugendgeliebten, der sie schändete und verstieß, als Leiche

fordert – und bekommt, nachdem die zunächst entrüstet ablehnenden Bürger Kredit auf das lebende Opfer aufgenommen haben und dieses schließlich aus „moralischen Beweggründen“ töten (Franz Lenartz). In der Komödie „Die Physiker“ (1962) brandmarkt Dürrenmatt den Griff der Großmächte nach atomaren Vernichtungsmitteln und kennzeichnet die Last der Verantwortung, die auf Forschern und Erfindern ruht; aber nicht einmal in der Abgeschiedenheit eines Irrenhauses sind sie vor einer heimtückischen Auswertung ihrer Forschungen durch eine vom Wahnsinn besessene, machtgierige Welt sicher. Ein großer Bühnenerfolg war die 1966 im Züricher Schauspielhaus uraufgeführte, sich an die klassischen Regeln der drei Einheiten haltende, äußerst konzentrierte Komödie „Der Meteor“, in der Dürrenmatt die Thematik des Wunders der Auferstehung behandelt. Das 1969 in Basel aufgeführte „Play Strindberg“ ist eine Version von Strindbergs „Totentanz“, aber dennoch ein völlig eigenständiges Stück, grotesk und diabolisch in echt dürrenmattscher Manier, das das Leben als eine höllische Absurdität kennzeichnet. Als nächste Uraufführung folgte das „Porträt eines Planeten“, das von kosmischen Vorgängen berichtet: „Die einzige Handlung besteht darin“, sagt Dürrenmatt, „dass es immer heißer wird. Am Schluss findet die Explosion der Sonne statt.“ Das Stück war ein Misserfolg, es stieß sowohl in Düsseldorf wie auch in Zürich auf Ablehnung. Nach zwei Bearbeitungen von Shakespeares „König Johann“ (1968) und „Titus Andronicus“ (1970), das als rüdes Mörderspiel erfolglos bleibt, schreibt Dürrenmatt die Komödie „Der Mitmacher“ (1973), die ebenfalls Befremdung und Ablehnung beim Publikum hervorruft und von der Kritik als „überholt“ bezeichnet wird. Als 1975 auch die Komödie „Die Frist“ zum Versager wird, zieht sich Dürrenmatt, durch die dauernden Misserfolge entmutigt, enttäuscht von der Theaterarbeit zurück. Eine 1979 vorgenommene Bühnenbearbeitung der Erzählung „Die Panne“ von 1955/56 ist mehr als eine Verlegenheitsarbeit anzusehen. Es scheint, als ob Dürrenmatts Schaffenskraft sich nach den ersten erfolgreichen Werken erschöpft hat.

1.2 Das Tragische aus der Komödie

Die Aufgabe der Kunst, soweit sie überhaupt eine Aufgabe haben kann, und somit die Aufgabe der heutigen Dramatik ist, Gestalt, Konkretes zu schaffen. Dies vermag vor allem die Komödie. Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière –, eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die Unsrige. Die Tragödie überwindet die Distanz. Die in grauer Vorzeit liegenden Mythen macht sie den Athenern zur Gegenwart. Die Komödie schafft Distanz, den Versuch der Athener, in Sizilien Fuß zu fassen, verwandelt sie in das Unternehmen der Vögel, ihr Reich zu errichten, vor dem Götter und Menschen kapitulieren müssen.

Das Mittel nun, mit dem die Komödie Distanz schafft, ist der Einfall. Darum gibt es auch wenige Tragödien, deren Stoff erfunden ist. Ich will damit nicht sagen, die Tragödienschreiber der Antike hätten keine Einfälle gehabt, wie dies heute etwa vorkommt, doch ihre unerhörte Kunst bestand darin, keine nötig zu haben. Das ist ein Unterschied. Aristophanes dagegen lebt vom Einfall. Seine Stoffe sind nicht Mythen, sondern erfundene Handlungen, die sich nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart abspielen. Sie fallen in die Welt wie Geschosse, die, indem sie einen Trichter aufwerfen, die Gegenwart ins Komische, aber dadurch ins Sichtbare verwandeln, das heißt nun nicht, dass ein heutiges Drama nur komisch sein könne. Die Tragödie und die Komödie sind Formbegriffe, dramaturgische Verhaltensweisen, fingierte Figuren der Ästhetik, die Gleiches zu umschreiben vermögen. Nur die Bedingungen sind anders, unter denen sie entstehen, und diese Bedingungen liegen nur zum kleineren Teil in der Kunst.

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwort-

lichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind.

Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr. Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt.

Nun liegt der Schluss nahe, die Komödie sei der Ausdruck der Verzweiflung, doch ist dieser Schluss nicht zwingend. Gewiss, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser Welt, sondern eine Antwort, die er auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre sein Nichtverzweifeln, sein 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.

Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin. Die Welt (die Bühne somit, die diese Welt bedeutet) steht für mich als ein ungeheures da, als ein Rätsel an Unheil, das

hingenommen werden muss, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf. 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. Trost in der Dichtung ist nur allzu billig, ehrlicher ist es wohl, den menschlichen Blickwinkel beizubehalten. Endlich: Durch den Einfall, durch die Komödie wird das anonyme Publikum als Publikum erst möglich, eine Wirklichkeit, mit der zu rechnen, aber die auch zu berechnen ist. Der Einfall verwandelt die Menge der Theaterbesucher besonders leicht in eine Masse, die nun angegriffen, verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören, die sie sich sonst nicht so leicht anhören würde. Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird.

Zitiert nach dem Programmheft des Stadttheaters Bremerhaven

1.3 Moral aus Nihilismus

Das Weltgefühl, das aus Friedrich Dürrenmatts Werken spricht, liegt vor aller rationalen Erfahrung, es ist ursprünglich und unauflöslich: das Gefühl der Kleinheit und Ohnmacht des Menschen vor einer chaotischen, nicht zu bewältigenden Welt, die ein ungeheures ist, ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muss, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf. In seinen theoretischen Äußerungen leitet Dürrenmatt dieses Gefühl immer wieder aus dem heutigen Zustand der Welt ab, aus dem Terror der Apparate und Organisationen, aus der Bürokratisierung und Technisierung aller Gesellschaftsformen, die das entmachtete Individuum unter sich begraben – im Grunde aber sind das nur Erscheinungen, in denen ein ursprüngliches Gefühl der Ohnmacht sich bestätigt findet, eine Verlorenheit, die nicht durch eine veränderte Gesellschaft aufgehoben werden könnte, sondern durch den Glauben an eine allseits gerechte göttliche Ordnung der Welt.

Ebenso ursprünglich wie sein „Pessimismus“ ist Dürrenmatts Neigung zur Komödie; all seine brillanten Beweisführungen, die die Komödie zum einzigen, dem heutigen Zustand der Welt gemäßen Dramentypus erklären, sind nachträgliche Rationalisierungen einer elementaren Lust. In der Entfaltung ganz vitaler Freude am Komischen und Grotesken auf dem düsteren Welthintergrund liegt die Eigenart von Dürrenmatts Dramenstil, seine Selbstständigkeit trotz der Anverwandlung wedekind'scher, wilder'scher und brecht'scher Ausdrucksformen. Maßgebliche Vorbilder: die Tragik Shakespeares, die Komik des Aristophanes. Die Tragödie ist optimistisch, die Komödie pessimistisch (das gilt schon für das antike Theater); Dürrenmatt überschreitet die Grenzen dieser Typologie, weil die Konflikte, die er in seinen Komödien austrägt, ihrem Wesen nach tragisch sind, weil die Entscheidungen, die er seinen Helden abverlangt, die Untergänge, die er ihnen bereitet, tragische Dimensionen besitzen. Tragödien-Helden sind sie dennoch nicht, weil sie nur für sich selbst stehen und handeln, nicht für die Welt, die (eben eine Komödien-Welt) chaotisch ist und unentsühnbar bleibt. Tragische Größe erlangen nur einzelne, sich mutig gegen das Chaos behauptende Menschen.

Obwohl Dürrenmatts Werke immer wieder Erscheinungen unserer Zivilisationsgesellschaft aufgreifen, obwohl er selbst immer wieder Art und Stil dieser Werke nicht nur zu unserer Zeit in Beziehung setzt, sondern sogar theoretisch aus ihr ableitet, sind sie im Wesentlichen nicht Auseinandersetzung oder gar Antworten auf diese Zeit. Sie stellen im Kostüm unserer Welt Ursituationen dar, tragen unter den Bedingungen unserer Zeit Urkonflikte aus. Es geht in ihnen nicht um den Wohlfahrtsstaat, das kapitalistische System oder den Atomkrieg, sondern um Verantwortung, Verrat, Schuld, Sühne, Treue, Freiheit und Gerechtigkeit – nicht um Psychologie, Soziologie, Politik, sondern zuerst und zuletzt, im absolutesten Sinne des Wortes, um Moral.

Ein Drama soll – das ist für Dürrenmatt die Möglichkeit und Pflicht des Theaters – den Zuschauer aufstören, soll in ihm Fragen provozieren, aber nicht Fragen an das Stück, sondern an ihn selbst, an seine eige-