

Maja ARIFHODŽIĆ

FRIEDRICH DÜRRENMATTS SPIEL MIT GOTT UND RELIGION IN SEINEM DRAMA *DIE WIEDERTÄUFER*. EIN VERSUCH IM KONTEXT VON DÜRRENMATTS THEATERPOETIK

Zusammenfassung:

Friedrich Dürrenmatt hat sich in vielen seiner Werke mit der gesellschaftlich-politisch-kulturellen Problematik nach dem Zweiten Weltkrieg befasst. Eines der Beispiele dafür ist sicherlich auch sein Werk *Die Wiedertäufer*. Der erste Teil dieser Arbeit ist ein Versuch, Dürrenmatts Bezug zu Gott und Religion zu zeigen. Im zweiten Teil der Arbeit wird die Analyse seiner zwei Dramen, *Es steht geschrieben* und *Die Wiedertäufer*, anhand Dürrenmatts Theaterpoetik vorgestellt.

Schlüsselbegriffe: Friedrich Dürrenmatt, *Die Wiedertäufer*, *Es steht geschrieben*, Religion.

Einflüsse der Umwelt

Dürrenmatts Weltanschauung wurde mit Sicherheit von dem protestantischen Glauben seines Elternhauses beeinflusst. *Teilweise wird Dürrenmatt als Vertreter eines protestantischen Theaters angesehen, so wie Claudel als Vertreter des katholischen.* (Baenziger 1960: 137) So ist, nach Baenziger, Dürrenmatts erstes Drama, *Es steht geschrieben*, so gestaltet, dass es sich zwischen Brechts epischem Theater und den mittelalterlichen Mysterienspielen die Mitte hält. (Baenziger 1960: 133) Mysterienspiele waren die erste Form von Theater nach der Antike in Europa, in denen religiöse Themen für die weitgehend analphabetische Bevölkerung dargestellt wurden. Dürrenmatt greift also auf abendländische Tradition zurück, wobei es bei Gerhard P. Knapp heißt, *man habe gelegentlich versucht, ein protestantisches Glaubensbekenntnis in Dürrenmatts Werk hineinzulesen.* (Knapp 1980: 2) Aufschluss über seine Einstellung zur Religion kann die Beschreibung eines

seiner Freunde, Theo Otto, am besten geben. Dieser bezeichnet die Gespräche unter Ihnen als sehr christlich und nennt Dürrenmatt einen *Moralisten, der sich unmoralisch und antireligiös gibt*. (Spycher 1972: 24)

Dürrenmatt selbst sagt: *Ich bin ein Protestant und protestiere. Ich zweifle nicht, aber ich stelle die Verzweiflung dar*. (Spycher 1972: 33) Er selbst bekennt sich zu seinem Vater, verspürt eine innere religiöse Bindung. In seinen Stücken geht es auch um Fragen des Glaubens und der Moral, die aber oft mit der depressiven Aussichtslosigkeit der Menschen im 20. Jahrhundert verbunden werden. Seine Freizeit in der Kindheit verbrachte er mit Streifzügen durch die nähere ländliche Umgebung, mit Fußballspielen und der Lektüre von alten Sagen und Mythen, wie *Gullivers Reisen*, Karl Mays und Jules Verners Romanen.

Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Dürrenmatt während seiner Jugend besonders an den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Zeit Anteil nahm. Sicherlich hängt es auch damit zusammen, dass die Schweiz ein neutraler Staat ist, der in Kantone, von denen jeder für sich Abstimmungen abhalten kann, geteilt ist. Dürrenmatt sagte in einem seiner frühen Werke, *er sei in einem gespenstischen Idyll aufgewachsen*. (Knapp 1980: 3) Die ländliche Umgebung, die Jugendlektüre, vermutlich auch die Gedichte seines Großvaters waren prägend. Sein Großvater verfasste kritische Werke, die gegen Kleinbürgertum und Bürokratismus gerichtet waren, und musste dafür sogar einmal ins Gefängnis gehen.

Bei Dürrenmatt selbst zeigte sich zum ersten Mal der Drang zur Kritik in seinen frühen Kabaretttexten, wo er politische Themen aufgriff. Dennoch wurde Dürrenmatt später zu einem gesellschaftskritischen Schriftsteller, der sich an der Politik seiner Zeit „literarisch aktiv“ beteiligt. *In seiner letzten öffentlichen Rede bezeichnet er die Schweiz sogar als Gefängnis*. (Barner 1994: 937)

In seiner Rede *Tschechoslowakei 1968* sagt Dürrenmatt:

Ich bin kein politischer, ich bin ein dramaturgischer Denker, ich denke über die Welt nach, indem ich ihre Möglichkeiten auf der Bühne und mit der Bühne durchspiele, und mich ziehen demgemäß die Paradoxien und Konflikte unserer Welt mehr an als die noch möglichen Wege, sie zu retten. (Dürrenmatt 1972: 233)

Dürrenmatt als Schriftsteller

Nach dem zweiten Weltkrieg war auch die Welt des Theaters mit den Nachkriegsproblemen erschüttert. *In der Zeit des Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg bestand gewissermaßen ein Vakuum in der deutschsprachigen Theaterwelt*. (Knapp 1980: 7) Die wirtschaftliche Not hatte

vermutlich eine finanzielle Grundlage für das Theater erschwert. Aber die Leere war wahrscheinlich eher dadurch zu erklären, dass viele Autoren ins Exil gegangen waren, die Exilliteratur im Lande aber kaum bekannt war. Dürrenmatt gehörte zu den ersten einer Gruppe von Autoren, die sich mit der gesellschaftlich-politisch-kulturellen Problematik nach dem Zweiten Weltkrieg befassten.

Obwohl er von den Kritikern und Literaturwissenschaftlern gelobt wurde, war er selbst der Literaturkritik gegenüber sehr negativ eingestellt. So sagt er zum Beispiel: *Literaturkritik stellt Ansprüche, nach denen sich Literatur nur noch studieren, aber nicht mehr machen lässt.* (Geißler 1978: 74) Ein Schriftsteller produziert Literatur aber er hat heute keine Zeit und keine Neugier mehr, das zu lesen, was über die Literatur alles gedacht, gemeint oder behauptet wird.

Er bewundert die stolze Dame der heutigen Literaturwissenschaft, lässt ihre Päpste herzlich grüßen, ist höflich zu den Gläubigen, zieht überhaupt den Hut, nur tritt er dem Verein nicht bei, weniger aus Prinzip, als aus der Befürchtung heraus, Wechselbälge zu kriegen. (Dürrenmatt 1985: 84)

Man darf sich mit der Literatur als Literatur nicht all zu viel beschäftigen, denn es ist nicht die Literatur, aus der man Ideen schöpft, es ist die Welt: *Die Welt allein liefert den Stoff, den es in Literatur umzumünzen gilt. Hier den Weg aus tappenden alchimistischen Versuchen in bewusste Umwandlungsprozeduren zu finden, ist das Ziel der Dramaturgie.* (Dürrenmatt 1985: 84) In seiner Rede zur Eröffnung des PEN-Kongresses 1975 in Wien sprach F. Dürrenmatt - selbst nicht Mitglied des Vereins - über die Freiheit des Schriftstellers, der sich keiner Gruppierung anschließt, weil er das Gefühl habe, er könne dann nicht mehr so frei reden wie er möchte. (Baensch 1980: 92)

Als eine der Schwierigkeiten der Schriftstellerei nennt F. Dürrenmatt die Frage an den Schriftsteller, warum er eigentlich schreibe. Diese Frage beweißt, dass der Beruf des Schriftstellers nicht für selbstverständlich, sondern für etwas Besonderes gilt. Natürlich hört der Fragende lieber eine besondere als eine realistische Antwort wie z.B.: Um Geld zu verdienen. Dabei geht es hier um gleichgültige Sachen, denn diese Antwort ist nach F. Dürrenmatt etwas Unwichtiges. *Der Stein, der die Lawine auslöste, ist nicht wichtig. Wichtig ist nur, dass er im richtigen Augenblick ins Rollen kam und die richtigen Bedingungen vorfand.* (Dürrenmatt 1985: 87) Dürrenmatt wollte nicht eingeordnet sein, sondern *galt lieber als ein etwas verwirrter Naturbursche mit mangelndem Formwillen.* (Geißler 1978: 73) Obwohl sein Werk viele verschiedene Gattungen umfasst, hat er sein Schaffen am meisten

dem Theater gewidmet. *Ich gebe die Literatur zugunsten des Theaters auf.* (Dürrenmatt 1971: 10)

Er möchte beim Zuschauer eine Distanz zu dem Geschehen auf der Bühne erzeugen. Grotteske Darstellungen sollen die Realität verdeutlichen, bildhaft machen, dem Zuschauer durch die Übertreibung Erkenntnisse ermöglichen. Über sein Verhältnis zum Publikum sagt er: *Das Publikum soll beeinflusst oder geändert werden. Dieses Ziel ist jedoch an eine Bedingung geknüpft. Das Publikum muß dann auch das Geschehen auf der Bühne im Sinne des Autors sehen und deuten.* (Dürrenmatt 1985: 91) Nach F. Dürrenmatt kennt die Bühne kein Ich. Die Dramatik objektiviert den Stoff, stößt ihn sozusagen auf die Bühne. *Der Dramatiker herrscht über den Stoff nicht mehr absolut. Er ist durch die Bühne begrenzt.* (Dürrenmatt 1985: 105) Auf der Bühne ist nicht alles darstellbar. Ein Dramatiker kann nur mittelbar durch die Bühne erzählen. Personen, die man darstellen möchte, kann man nur durch Rollen, ihr Reden, Handeln darstellen und dafür braucht man Schauspieler. Man benötigt also die Schauspielkunst. *Ohne Berücksichtigung der Bühne gibt es keine brauchbare Dramaturgie.* (Dürrenmatt 1985: 106) Dürrenmatt versucht als Dramatiker nicht von Problemen, sondern von den Konflikten des Menschen auszugehen.

Der Mensch denkt immer in Begriffen und stellt aus den Begriffen seine Probleme auf, aber er selbst lebt in einer Welt der Konflikte, in einer Welt, in der sich die Einsichten, Motive und Leidenschaften widerstreiten, er lebt in ständiger Kollision bald mit sich selbst, bald mit der Familie, bald mit dem Staat. Aus diesem Grunde brauche die Menschheit beide Darstellungsweisen, die denkerische als Vorschlag zur Lösung ihrer Konflikte, die künstlerische als Warnung, in ihren Lösungsvorschlägen nicht unmenschlich zu werden. (Dürrenmatt 1969: 207)

Auf die Frage, was denn die Welt verändert, sagt F. Dürrenmatt zu Heinz Ludwig Arnold:

Alles verändert die Welt: der Schriftsteller hat weder eine besondere Berufung zur Veränderung der Welt noch besondere Möglichkeiten, er kann durch sein Schreiben vor allem Marksteine setzen, wie dies andere Einzelne durch ihr individuelles Handeln tun: hinweisen auf andere Möglichkeiten, die in der Realität noch nicht enthalten sind. (Pulver 1980: 72)

Kunst Theaterstücke zu schreiben

Bekannt sind auch Dürrenmatts Äußerungen zum Schreiben der Theaterstücke.

Die Aussicht, dass die Kunst jedem, der sich nur mit genug Fleiß und Ausdauer hinter die lobenswerte Aufgabe setzt, sie zu produzieren, schließlich doch erlernbar sei, scheint längst überwunden, doch findet sie sich offensichtlich noch in jenen Urteilen, die über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben, abgegeben werden. Diese wird als etwas Handfestes angeschaut.(...) So wird denn auch das Verhältnis, das der Dramatiker mit seiner Kunst hat, im Gegensatz zu dem der anderen Künstler, als eine Ehe betrachtet, in der alles durchaus legitim geschieht, gewissermaßen versehen mit den Sakramenten der Ästhetik. (Dürrenmatt 1969: 11)

Genau deshalb, da das Verhältnis viel persönlicher ist, greift hier sehr oft Kritik ein. Nach Friedrich Dürrenmatt kann man in dieser Kunst sehr wenig planen, denn man muss *mit der Bühne dichten*. (Dürrenmatt 1969: 11) Nicht nur Ästhetik, die eine Form schafft, ist wichtig, sondern auch das Publikum.

Es ist natürlich zu bedenken, dass nicht nur die Leidenschaft, mit der Bühne zu dichten, zu dieser Kunst verführt, sondern auch die nicht weniger große, von der Bühne zu dichten. Ich meine hier nicht nur das Abenteuer, die Wahrheit zu sagen, sondern auch jenes, Zuschauer zu haben. (Dürrenmatt 1969: 14)

Für Dürrenmatt stellt die Kunst ein Vergnügen dar, das die Zuschauer zu unterhalten und herauszufordern versucht. Er ist auch der Meinung, dass viele Stücke geschrieben worden sind, nur um das Publikum zu ärgern, obwohl diese Tatsache von den Schriftstellern meistens gelehrt wird. Wenn man sich mit der Kunst, Theaterstücke zu schreiben, befasst, muss man zwei sehr wichtige Aspekte berücksichtigen: den Autor und das Theater, für welches man schreibt. *Es gibt schriftstellerische Päpste, die legitimerweise auf dem Thron der von der Zeit akzeptierten Dramatik sitzen. Sie erfinden nichts.* (Dürrenmatt 1985: 16) Andererseits gibt es, nach F. Dürrenmatt, „Ketzer“, die ein neues Weltbild, ein neues Zeitalter erfinden. Dann gibt es „Usurpatoren“, wie Z.B. Brecht, für den Dürrenmatt sagt, dass er *Gründer neuer Stile und leider auch Schulen ist.* (Dürrenmatt 1985: 16)

Natürlich gibt es auch Autoren, die ihre Herrschaft, d.h. von der Zeit akzeptierte Dramatik, nur beschränkt ausüben. Aber es gibt auch solche, denen ohne Bühnenerfahrung, Theater gelingt. Wenn ein Autor mehreren

Aufführungen seines Stückes beiwohnte, ist er, nach Dürrenmatt, praktisch gezwungen, eine Neufassung zu schreiben. Erst wenn man das Stück auf der Bühne sieht, ist man in der Lage sich das ganze Stück vorzustellen und zu wissen, welche Szenen noch bearbeitet werden müssen, welche noch fehlen, oder sogar gestrichen werden sollen. Auch in dieser Hinsicht gibt es nach F. Dürrenmatt zwei Sorten von Autoren:

Jene, die danach trachten, möglichst genaue Partituren zu liefern, genaue Szenenanweisungen. (...) Die anderen dagegen sehen in ihren Texten eine Substanz, die jedes Theater, jede Gruppe auf eine immer andere Weise zum Erscheinen, zum Leuchten bringen muss. (Dürrenmatt 1985: 74)

Friedrich Dürrenmatt zählt zu den letzteren. Seiner Meinung nach soll dem Regisseur Freiheit aber keine Willkür gewährt werden. Natürlich macht sich ein Autor Sorgen, ob sein Stück falsch interpretiert wird oder nicht. Dennoch entscheidet das Theater vieles, denn manchmal verwendet der Autor sehr viele Worte, wobei ein Schweigen ganze Passagen ersetzen kann, eine Geste, die ganze Szene.

Man muss die Tatsache einsehen, dass die Theaters auch verschieden sind. Es gibt solche, die, durch finanzielle Probleme der kleinen Bühne bedroht, nur auf Nummer Sicher spielen, aber es gibt auch solche, die genau deshalb, da sie fast ruiniert sind, alles wagen. Die großen Theaters sind dagegen weniger mutig und neigen zu gesicherten Geschäften, und das sind Klassiker und solche Stücke, mit deren Erfolg sie rechnen können. *Gerade die, welche es sich leisten könnten, etwas zu wagen, wagen meistens nichts.* (Dürrenmatt 1985: 17)

Die Freiheit des Theaters ist also nicht selbstverständlich.

Sie wäre selbstverständlich, wenn das Theater finanziell unabhängig wäre, was nicht der Fall ist. Es wird vom Staat bezahlt.(...) Die finanzielle Abhängigkeit des Theaters führt zur geistigen Abhängigkeit. (Dürrenmatt 1985: 150)

Diese geistige Abhängigkeit muss nicht immer sichtbar sein. Sie kann sich aber darin widerspiegeln, dass ein Theater gewisse Stücke nicht spielt, weil sie vielleicht gewisse negative Wirkungen auf das Theater haben könnten. Deshalb ist für Dürrenmatt Theater ein Resultat, die Begegnung des Schriftstellers mit der Bühne. *Die Bühne ist immer die Lehrmeisterin des Autors, von ihr kann er immer lernen. Vor allem das Schwierigste: die Unterscheidung, was des Schriftstellers und was des Theaters ist.* (Dürrenmatt 1985: 18)

Oft bemüht sich der Schriftsteller um eine Szene, die dann auf der Bühne als weniger wichtig gesehen wird und sogar gestrichen werden kann. Dagegen gibt es Möglichkeiten, die sich erst auf der Bühne zeigen, von denen der Schriftsteller nicht mal geträumt hatte. Dürrenmatt ist der Meinung, dass Theater überall verständlich sein muss, denn lokales Theater kann nicht Ziel des ambitionierten Dramatikers sein: *Dramaturgisch tragfähig ist das Exemplarische, das Gleichnishafte, dramaturgisch fragwürdig das nur regional Verständliche, das allzu Spezielle.* (Baensch 1980: 92)

Im Vorwort zum *Porträt eines Planeten*, sagt F. Dürrenmatt, dass ihm die Spannung zwischen den Sätzen wichtiger ist, als die Sätze selbst. Seine Dramatik spielt sich also zwischen den Sätzen, nicht in den Sätzen ab. Er sagt, dass er mehr der Wirkung des Schauspielers vertraut als der Literatur. So integriert er die Literatur in die Schauspielkunst, und nicht die Schauspielkunst in die Literatur. Er macht eine Art Absichtserklärung, indem er sagt:

Ich will nichts mit meinen Stücken, es sei denn: Theater. Rollen, möglichst gute Rollen für die Schauspieler. Möglichst gutes Theater für die Zuschauer. Der Bühne geben, was die Bühne verlangt. Spiel. Bühnenspiel. (Wollenberger 1962)

Nach diesen Vorsätzen verfasst er und schreibt seine Stücke um. Eines der Beispiele ist sein Werk *Es steht geschrieben*, von dem mehrere Versionen existieren.

Es steht geschrieben

Dürrenmatt hat immer wieder an seinen Theaterstücken gearbeitet. Von mehreren existieren zwei, drei und vier verschiedene Fassungen. Sein Stück *Es steht geschrieben* (1947) überarbeitete er zwanzig Jahre später und nannte das Stück *Die Wiedertäufer*.

Die Wiedertäufer stellen eine Begegnung meiner heutigen Dramatik mit meiner ersten Dramatik dar. Es verlockte mich, noch einmal das alte Spiel, bewußter jetzt, durchzuspielen, sagt F. Dürrenmatt in den dramaturgischen Überlegungen zu den *Wiedertäufern* (Dürrenmatt 1998: 137).

Dürrenmatts erstes Theaterstück, *Es steht geschrieben*, beginnt vor geschlossenem Vorhang. Drei namenlose Wiedertäufer sprechen ihre Prophezeiung aus. In einer von Gott verlassenen Welt, in der das Chaos herrscht, werden die Wiedertäufer endlich nach unvorstellbaren von Gott

befohlenen Leiden unter Führung eines neuen Salomo zum Kampf aus ihrer Stadt Münster aufbrechen, um die Verdammten auszurotten und danach im Zeichen des Heiligen Geistes das Reich Gottes auf Erden zu errichten. Schon das folgende Bild beweist das Gegenteil: ein dem Kloster entlaufener Mönch sagt über Wiedertäufer:

Es sind Tröpfe,... Anfänger einer Sekte, die von Bäckermeistern, Goldschmieden, Kürschnern und verworrenen Predigern erfunden wurde...
(Dürrenmatt 1967: 16)

Im Verlauf dieses Bildes kommt es zu weiteren Ansprachen an das Publikum, in denen der Mönch die Spielsituation durchbricht, sich als Schauspieler zu erkennen gibt, den Ort des Spielgeschehens und die Personen des nächsten Bildes vorstellt und schließlich den Beginn des Spiels eröffnet. Mit diesen beiden Bildern entwirft Dürrenmatt also eine Art von Vorspiel bzw. einen Prolog, ohne dass dies beim Namen genannt wurde.

Im Stück selber finden sich die Hinweise aus Vorspiel und Prolog vielfach bestätigt. Unübersehbar sind einmal die reinen Elemente der Situationskomik und des puren Spektakels. Alleine schon die Situation in der man am Anfang des Stückes ist, ist komisch. Gleich zu Beginn treten zwei Straßenkehrer auf, zu denen sich etwas später eine Wache gesellt. Der zweite Straßenkehrer macht Bemerkungen wie z. B. er habe Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie studiert, und dabei hat er die Rolle eines Straßenkehrers. Die Anspielung an Fausts Anfangsmonolog ist bewußt als Effekt eingesetzt worden. Für Dürrenmatt ist also nichts heilig: weder Gott, noch Tradition. Er spielt mit der Tradition, er spielt mit Gott und mit den Menschen.

Jan Matthison taucht aus dem Boden wie ein Geist auf. Er erwähnt bei seinem ersten Auftritt, dass er es für seine Pflicht halte, darauf hinzuweisen, dass der Schreiber dieser zweifelhaften und in historischer Hinsicht geradezu frechen Parodie des Täufertums nichts anderes sei

*Als ein im weitesten Sinne entwurzelter Protestant,
behaftet mit der Beule des Zweifels,
mistrauisch gegen den Glauben, den er bewundert,
weil er ihn verloren...* (Dürrenmatt 1967: 48)

Dürrenmatt ist insofern religiös, als er die Idee Gottes nicht ignoriert, sondern sie zum großen Thema seiner zwei Theaterstücke macht: *Es steht geschrieben* und *Die Wiedertäufer*. Wenn es Gott gibt, dann ist Er, nach F. Dürrenmatt, ein Folterer, denn Er ist kein gerechter Gott. Er unterscheidet

nicht zwischen Recht und Unrecht: Er foltert den, der ihm gerade in die Hände fällt.

Die Welt des Theaters ist eine verrückte Welt, in der alles sinnlos ist. Der gute Knipperdollinck und der böse Bockelson enden beide auf dem Rad. Bockelson hat dabei noch das bessere Geschäft gemacht: er hat wenigstens eine Zeitlang sein Vergnügen gehabt.

Knipperdollinck will das Gute tun, aber indem er dem Bischof die Schulden erläßt, finanziert er dessen Armee, und indem er Bockelson regieren läßt, bringt er weiteres Unglück über seine Familie und die Stadt. Nur als er sein Geld unter die Leute wirft, da rettet er zufällig den Mönch vor dem Scharfrichter; aber die Leute respektieren ihn nicht wegen seiner christlichen Tat, im Gegenteil: von jetzt an wird er nicht mehr ernst genommen. So sagt er z.B.:

Die ersten sollen die Letzten sein und die Letzten die Ersten!
(Dürrenmatt 1967: 78)

Er setzt damit den niedrigsten der Täufer an seine Stelle.

Knipperdollinck hatte befolgt „was geschrieben steht“, seinen Besitz verschenkt, Armut, Hunger, Elend und Mißachtung ertragen, erkennt aber am Ende, auf das Rad geflochten, am Rande seiner Existenz, sein vergebliches Bemühen und sagt:

Die Tiefe meiner Verzweiflung ist nur ein Gleichnis Deiner Gerechtigkeit (Dürrenmatt 1967: 115).

Für Knipperdollinck ist die Gnade Gottes zwar etwas subjektiv Geglauhtes, doch die letzte gebliebene Hoffnung. Er vertraut noch auf Gott, da ihm nichts anderes übrig bleibt. Heinz Ludwig Arnold definiert in diesem Sinne den Begriff der Gnade:

Gnade ist ein Begriff der Theologie, ein Erlösendes, das der Mensch nicht aus sich selbst zu schöpfen vermag, sondern das, von einem jenseitigen Gott erfleht, gespendet oder verweigert werden kann. (Arnold 1980: 36)

Im Gegensatz zu Knipperdollinck ist Bockelson keineswegs von Gedanken an Gott oder sein ewiges Heil gepeinigt. Ihn interessiert nur sein irdisches Leben, das er als König der Erde zu genießen denkt und dafür den Preis, einen Tod ohne Gott, zu zahlen bereit ist:

Was tut's, ihr Leute! Heute bin ich in diesem Karren, und morgen wird meine Leiche in diesem Karren sein. Es ist mir wenig Zeit gegeben. (Dürrenmatt 1967: 22)

Während Matthison den Geist über das Fleisch setzt, vertritt Bockelson die gegenteilige Ansicht: er ist für Vielweiberei, Völlerei, fleischliche Genüsse. Beide sind sich darin einig, dass das Täuferreich das einzig gerechte sei, und dass sie dazu berufen seien, ihre Lehren mit Feuer und Schwert durchzusetzen.

Der Bischof steht der christlichen Lehre noch am nächsten: der Mensch lebt nicht auf der Erde, um glücklich zu sein. Gäbe es den christlichen Gott, dann wäre die Sünde der Wiedertäufer ihre Überzeugung vollkommen zu sein. Es ist aber weniger die Nähe zum Christentum, die den Bischof sympathisch macht, sondern die Tatsache, dass er ein kluger Skeptiker ist, der weiß, worum es geht. Außer dem Bischof sehen nur Judith und Knipperdollinck ein, dass Irrtum und Ungerechtigkeit das Los der Menschen sind. Für ihn gibt es keine Gerechtigkeit auf Erden und höchstens im Tod kann dem Menschen Gnade widerfahren. Er weiß, dies trifft auf ihn wie alle anderen zu. Er muss die Wiedertäufer bekämpfen, obwohl ihm klar ist, dass *es keine Sieger in diesem Kampf gibt...* (Dürrenmatt 1967: 114)

Während Bockelson genau weiß, was er will und was er macht, ist das Volk ziemlich unentschlossen und an Sensationen wie Hinrichtungen und Festen interessiert. Eigentlich ist das Volk weder für noch gegen Wiedertäufer, es macht einfach alles mit, und merkt erst dann, dass es kein Spiel ist, wenn es schon zu spät ist. Um das ganze noch mehr ins Pathetische zu heben, spielt Dürrenmatt mit der Sprache selbst. Sie ist stellenweise gehoben-pathetisch. Gelegentlich reimen sich zwei Zeilen:

*Was die Blutwurst unter den Würsten,
das bist du, o König, unter den Fürsten.* (Dürrenmatt 1967: 87)

Die Wiedertäufer

Matthison, Rothmann, Kreckling, Bockelson, Vinne, Klopriss und Staprade, zerlumpfte Propheten der Täufer, betreten mit ihrer Habe Münster in Westfalen. (Dürrenmatt 1998: 13)

Es sind nicht vier oder sechs, sondern ausgerechnet sieben Propheten. Sie betreten die Stadt also mit ihrer Habe. Darunter stellt man sich alles andere vor, als zerlumpfte Propheten, die eigentlich nichts haben. Sie haben auch nichts zu verlieren, was ein sehr wichtiger Aspekt ihres Handelns ist, denn sie sind frei, alles was die Leute annehmen werden, mal zu probieren, und falls es

klappt – ist es gut, falls nicht – sie verlieren nichts. Sie machen alles nur ihretwegen und nicht anderer Leute wegen. Sie haben nur Ihren Glauben anzubieten und wollen es ausprobieren, ob ihn die Bürger Münsters annehmen werden. Ihr erstes Erwähnen führt der Autor folgendermaßen ein:

verließ das Tier mit den sieben Köpfen seine Höhle. (Dürrenmatt 1998: 13)

Sie treten wie eine Person auf, d.h. sie denken auf die gleiche Art und Weise, haben aber 7 Köpfe. Sieben Propheten sind hier wie ein Tier mit sieben Köpfen dargestellt, was dem Leser kein schönes Bild gibt. Dürrenmatt beschreibt im Text weiter, wie das Tier ist und sagt:

...vom Geklirr seiner Schwingen erbebten Himmel und Erde. (Dürrenmatt 1998: 13)

Das Tier ist also sehr mächtig und groß, was bedeutet, dass die Propheten Erfolg haben werden. Sie sagen eine Prophezeiung aus:

*Bald werden dir die letzten Ungläubigen entfliehen
Der Bischof wird dich mit seinen Kebsweibern und Lustknaben
verlassen*

*Und die erbärmlichen Lutheraner werden dir entweichen wie
Aussätzige!* (Dürrenmatt 1998: 15)

Welche Gläubigen würden andere Menschen aus ihren Häusern, ihrer Stadt jagen wollen? Aus dieser Prophezeiung spricht nur der Eigennutz. Sie sind sich ihres Ziels sicher und haben nicht vor, etwas zu machen, was nicht in ihrem Interesse ist.

Figuren

Bockelson

Bockelson stellt sich selbst vor als *der natürliche Sohn des Dorfschulzen Bochel von Grevenhagen*. (Dürrenmatt 1998: 18) Da stellt sich sofort die Frage, gibt es denn einen „unnatürlichen“ Sohn? Er war zuerst Schneidergeselle, dann Schankwirt, dann Inhaber „eines anständigen Bordells“ (welches Bordell ist denn anständig?), später Mitglied der Kammer der Rhetoriker und endlich Schauspieler. Als die Wache das alles zu hören

bekommt, schreibt sie *Vagant* und schließt nach seinem Zustand, dass er nicht engagiert worden war.

Als Knipperdollinck mit Bischof über Bockelson spricht und so tut, als ob Bockelson ein heiliger Mann wäre, sagt der Bischof: *Ein dilettantischer Schauspieler, der sich vergeblich bemühte, in meiner Truppe ein Unterkommen zu finden.* (Dürrenmatt 1998: 25) Als aber der Bischof sieht, dass er Leute verliert, sagt er: *Ich hätte den Schauspieler doch engagieren sollen!* (Dürrenmatt 1998: 29)

Interessant ist aber, dass Dürrenmatt oft in seinen Werken Personen spielen lässt, die es mal tatsächlich gab.

Historisch gesehen ist Bockelson eine Person, deren Geschichte anderen Lauf als im Stück nimmt. Bockelson wird vom Siegreichen Bischof Franz von Waldeck einem Gericht überwiesen, dreimal mit glühenden Zangen gezwackt und endlich erdolcht (1536). (Dürrenmatt 1998: 128)

Dramaturgischer Aspekt nach F.D. ist es, dass zuerst 2 Lösungen möglich sind, nämlich Bockelson entweder als einen positiven tragischen oder als einen negativen tragischen Helden darzustellen. Falls er als ein positiver tragischer Held dargestellt wird, muss er Mitleid erwecken, denn sonst kann um sein Schicksal nicht gezittert werden. *Ohne dieses Mitleid (des Zuschauers) und ohne diese Furcht (auch des Zuschauers) kommt keine Tragödie aus.* (Dürrenmatt 1998: 129) Der Zuschauer kann aber nur dort mitleiden und fürchten, wo er sich identifizieren kann. *Ohne Identifikation des Zuschauers mit dem tragischen Held gibt es keine Erschütterung.* (Dürrenmatt 1998: 129) Obwohl sich der Zuschauer mit dem tragischen Held nicht identifiziert, weckt dieses Stück Erschütterung, denn die Geschichte, dass jemand so viel schlechtes über eine Stadt bringen kann, und noch im Namen Gottes und im Namen der Religion, ist schon erschütternd. Als ein negativer tragischer Held, erweckt er Furcht und gleichzeitig Mitleid und Bewunderung: Seine Wirkung kann nicht als rein negativ betrachtet werden, denn die Zuschauer freuen sich wenn er auf der Bühne erscheint, Schauspieler spielen sehr gerne solche Rollen u.s.w.

Theater kann, nach F. Dürrenmatt, entweder ein Theater der Identifikation oder ein Theater der Nicht-Identifikation sein.

Die Tragödie als das Theater der Identifikation: nur das was wirklich ist, berührt uns tragisch. Deshalb braucht die Tragödie die Illusion des Zuschauers, sein Mitspielen.

Für die Tragödie gilt: Theater = Wirklichkeit. (Dürrenmatt 1998: 130)

H. Bienek sagt über Dürrenmatt:

Nicht Welträtsel zu lösen, sei seine Absicht, sondern Geschichten zu erzählen, nicht Trost zu geben, sondern zu beunruhigen. Die Wirklichkeit sei zu gewaltig, zu anstößig, zu grausam, zu dubios und vor allem zu undurchsichtig, als dass er es sich zutraue, sie in einem Theaterstück wiederzugeben; das Ziel des Theaters sei, mit der Welt zu spielen. (Dürrenmatt 1998: 128)

Das Theater der Nicht-Identifikation: die Komödie. Das beste Beispiel für das Theater der Nicht-Identifikation ist der Clown. Wir lachen über ihn, weil er als ein unbeholfener Mensch dargestellt wird und jeder ist ihm überlegen. Wir identifizieren uns nicht mit dem Clown, sondern, nach F. Dürrenmatt, wir objektivieren ihn. Da stellt sich die Frage, ob das Komische erfunden oder wirklich sei. Das ist, nach F. Dürrenmatt gleichgültig, denn Hauptsache das Publikum muss lachen. *Indem Bockelson zu einem Schauspieler gemacht wird (...), wird Bockelson zu einem schlimmstmöglichen Fall: Er wird zu einer Fiktion.* (Dürrenmatt 1998: 135)

Er wird zur komischen Gestalt und damit zum Sonderfall. Ihn treibt nicht die Machtgier, er möchte nicht die Stadt regieren des Geldes und der Macht wegen, wie man erwartet, sondern ihn treibt die komödiantische Lust. Darum können die Fürsten ihn auch begnadigen. Er ist nicht jemand der ihnen gleich ist, er ist ein Schauspieler, den sie begnadigen, weil sie ihn bewundern.

F. Dürrenmatt betrachtet ein Theaterstück als eine Eigenwelt, eine in sich geschlossene Fiktion, deren Sinn nur im Ganzen liegt. *Das Theater als Eigenwelt enthält als seine Themen erdichtete Menschen, es entwickelt sich kontrapunktisch. Zu einem Thema tritt ein Gegenthema u.s.w.* (Dürrenmatt 1998: 136) So tritt in den „Wiedertäufern“ der Bischof zu Bockelson: zum Schauspieler tritt der Theaterliebhaber, der Theaterfanatiker, d.h. Zuschauer, der leider auch gegenüber der Welt ein Zuschauer bleiben muss, wo er doch handeln wollte. Der Bischof wird auf die Szene „hineingerollt“, weil er an beiden Beinen gelähmt ist. Bewusst richtet es Dürrenmatt so ein, dass der Bischof schon vom ersten Blick an als hilflos gesehen wird. Dabei ist er 99 Jahre, 9 Monate und 9 Tage alt.

Thematik: Welcher Gott ist denn der Richtige?

Die Propheten kritisieren den Glauben der Leute und behaupten, dass dem Volk ein falscher Glaube aufgedrungen war. *Sie beteten Götzen an, die sie Heilige nannten, und verbreiteten Irrlehren jeglicher Art...* (Dürrenmatt 1998: 14) Da stellt sich die Frage, welcher ist denn der richtige Gott, und

inwiefern hat ein Mensch das Recht darüber zu urteilen? Sie gehen so weit, dass sie sich Gott gleichstellen und sagen *der wiedergeboren ist in uns*.

MATTHISON: *Brüder, ich nehme als Prophet der Täufer im Namen des Herrn von der Stadt Münster Besitz...* (Dürrenmatt 1998: 16)

Sie haben zu viele Gegensätze zu jemandem, der Gott fürchtet und an Ihn glaubt. Sie tun alles, um dem Leser ein ganz anderes Bild vom Glauben zu geben. So sagt Bockelson:

Komme Volk! Du sollst von meiner Rednergabe verschlungen werden wie von einem brüllenden Löwen. (Dürrenmatt 1998: 16)

Das hinterlässt kein freundliches Bild, und von der Tatsache, dass er den Leuten helfen möchte, sie befreien möchte, kann gar nicht die Rede sein.

Wenn man den normalen Bürger nach seiner Religion fragt, nennt er alles andere als sein Glaubensbekenntnis.

FRIESE: *Ich bin Schuster.*

LANGERMANN: *Ich habe das Rappeln.* (Dürrenmatt 1998: 19)

Bockelson erklärt, wie er vom Erzengel getragen wurde:

Wir schwebten eben über Münster, als den Erzengel die Morgensonne blendete. Er schnäuzte und ließ mich in diesen Karren fallen, wo ihr mich ohnmächtig aufgefunden habt. (Dürrenmatt 1998: 20)

Der Erzengel schnäuzt also und liebt dabei „beide Arme auszubreiten“. Das Groteske besteht nicht darin, dass Bockelson sich solche Geschichten problemlos ausdenkt, sondern eher darin, dass die Leute begeistert zuhören und ihm glauben.

Szene auf dem Markt drückt auf eine besondere Art und Weise groteske Züge der Komödie aus:

FRAU LANGERMANN: *Ihr habt stattliche Töchter, Frau Friese.*

METZGER: *Schaffleisch, billiges Schaffleisch!*

FRAU FRIESE: *Helga und Gisela. Sie schwärmen für den Propheten Bockelson.*

METZGER: *Kalbshirn, zartes Kalbshirn.*

Nur ein paar Zeilen weiter heißt es:

LANGERMANN: *Am schönsten sind die Messetaufen.*

GEMÜSEFRAU: *Äpfel! Äpfel! Direkt aus dem Paradies! Direkt vom Baume der Erkenntnis!* (Dürrenmatt 1998: 32)

Dürrenmatt erreicht mit diesen Unterbrechungen der Dialoge durch die Stimmen am Markt, dass das was gesagt wurde eigentlich gedeutet wird. So sind die Töchter von Frau Friese dumm wie Tiere, denn sie schwärmen für Bockelson. Messen der Täufer sind wie Äpfel aus dem Paradies. Wenn man aber diese Äpfel beißt und den Wiedertäufern glaubt, dann wird man aus dem Paradies vertrieben.

Ein Vergleich: *Es steht geschrieben* – *Die Wiedertäufer*

Bühnentechnisch sind die *Wiedertäufer*, eine Komödie, bestimmt ein besseres Werk: Es wird mehr gehandelt, weniger erzählt, die Akteure stellen sich einander, nicht mehr dem Publikum vor. Die Sprache ist knapper. Das Vorspiel und der Prolog sowie andere Mittel des epischen Theaters fallen weg. Bestimmte Personen fehlen wie z.B. die Straßenkehrer, die zwei Frauen des Landgrafen von Hessen u.s.w. Bei den gebliebenen Figuren zeigen sich einige Veränderungen: die beiden Feldherren dürfen sich jetzt ohne die Gestenkomik der auf- und zuklappenden Visiere, dafür um so ausführlicher über ihre schlechtgehenden Geschäfte, die Kriege, unterhalten. Bockelson – ein erfolgloser Künstler wie Hitler – beweist in München seine schauspielerischen Qualitäten, und wird nicht etwa gerädert, sondern vom Sieger unter besten Bedingungen in den Dienst genommen. *Es steht geschrieben* ist eine Vision eines in praktischer Theaterarbeit noch wenig erfahrenen Dramatikers. *Die Wiedertäufer* sind das Werk eines mit allen Wassern gewaschenen Dramaturgen. Der Mensch war früher zwar in das Labyrinth Welt geworfen, aber er hatte noch die Hoffnung auf etwas, das hinter den Mauern des Labyrinths liegt. Zwanzig Jahre später, in der Neubearbeitung des Stücks bleibt diese Hoffnung auf eine jenseitige Gnade nicht mehr unbezweifelt. Heinz Ludwig Arnold drückt dies im folgendem Zitat aus:

War früher Gott noch eine jenseits geglaubte, das Leben schließlich wenigstens noch ins Jenseits rettende, eine Gnade aussäende Macht, so wird Gott nun als ins Diesseits versetzte (oder im Wortsinne: heruntergekommene) und vom Menschen mißbrauchte, zur Ideologie zermauschte Größe angesehen. (Arnold 1980: 36)

Die Rolle des Bischofs hat in den *Wiedertäufern* an Gewicht gewonnen: er schaut zu, kommentiert, erkennt, und er hat diesmal das Schlusswort: er sieht ein, dass auf der Welt alles verkehrt ist: *Diese unmenschliche Welt muss menschlicher werden. Aber wie? Aber wie?* (Dürrenmatt 1998: 122) Es bleibt also keine Gnade, kein Gott als Hoffnung, kein Trost. Gott war früher ein Ausweg, der heute also nicht mehr vorhanden ist.

Nach F. Dürrenmatt geht es also nicht um ein Abbilden der Welt, sondern um ein Aufstellen von Eigenwelten. Er möchte nicht die Menschen oder Situationen aus der Realität auf die Bühne bringen, so wie sie sind. Man schöpft seine Ideen zwar aus der Welt, aber viel interessanter ist es, die möglichen Wege, Zufälle und unerwartete Wendepunkte auf der Bühne

darzustellen. Dürrenmatt möchte die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein könnte. Das verdeutlicht Ernst Schumacher indem er sagt:

Der Realität müsse im Theater eine Überrealität gegenüberstehen, es gelte, mögliche Welten für die Bühne zu erdenken, fingierte Modelle von möglichen menschlichen Beziehungen, Hypothesen, in denen der Dramatiker spielerischen Gebrauch von der Welt macht, heißt es in anderen späteren Vorlautbarungen. (Schumacher 1966: 184)

Dürrenmatt erreicht damit zwei wichtige Punkte: erstens, Theater kann gar nichts anderes sein als Theater, auch wenn Politik im Spiel ist, zweitens, die Menschen, so wie sie sind, auf die Bühne zu bringen ist unmöglich. Da ergibt sich die Frage, inwiefern sich im Sonderfall die anderen Fälle (der Wirklichkeit) spiegeln. Diese Frage wird am Beispiel des Komödianten Bockelson so beantwortet, dass Bockelson als Theaterfigur und Fiktion zwar nicht der historischen Realität entspreche, aber als Sonderfall durchaus möglich ist, vor allem wenn man im Stück mehrfach angespielte Assoziation zu Hitler bedenkt.

SAŽETAK

Friedrich Dürrenmatt u mnogim svojim djelima bavio se društveno-političko-kulturološkim problemima nakon Drugog svjetskog rata. To je slučaj i u njegovu djelu *Die Wiedertäufer*. Prvi dio ovog rada predstavlja pokušaj prikaza Dürrenmattova stava prema Bogu i religiji. U drugom dijelu rada prikazana je analiza Dürrenmattovih drama *Es steht geschrieben* i *Die Wiedertäufer* u kontekstu njegove teatarske poetike.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur:

1. Dürrenmatt Friedrich. *Porträt eines Planeten*. Zürich: Verlag der Arche, 1971.
2. Dürrenmatt Friedrich. *Die Wiedertäufer*. Diogenes Verlag AG Zürich, 1998.
3. Dürrenmatt Friedrich. *Es steht geschrieben*. Zürich: Verlag der Arche, 1967.

Sekundärliteratur

1. Arnold Heinz Ludwig. Theater als Abbild der labyrinthischen Welt. Aus: *Text und Kritik*, Heft 50/51, F. Dürrenmatt 1, Juni 1980.
2. Baensch Norbert. „Dürrenmatt und die Bühne“. Aus: *Text und Kritik*, Heft 50/51, F. Dürrenmatt 1, Juni 1980.
3. Baenziger Hans. Frisch und Dürrenmatt. Bern: A. Francke AG Verlag, 1960.
4. Barner Wilfried (Herausgeber). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck, 1994.
5. Bienek Horst. *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. Hanser Verlag. München, 1962.
6. Dürrenmatt Friedrich. *Theater, Essays, Gedichte und Reden*. Diogenes Verlag AG Zürich, 1985.
7. Dürrenmatt Friedrich. *Dramaturgisches und Kritisches*. Verlag der Arche, Zürich 1972.
8. Dürrenmatt Friedrich. *Theaterschriften und Reden*, Verlag der Arche, Zürich 1969.
9. Geißler Rolf. *Zur Interpretation des modernen Dramas*. Frankfurt: Verlag Moritz Diesterweg, 1978.
10. Knapp Gerhard P. *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart: Metzler, 1980.
11. Pulver Elsbeth. „Literaturtheorie und Politik zur Dramaturgie von F. Dürrenmatt.“ Aus: *Text und Kritik*, Heft 50/51, F. Dürrenmatt 1, Juni 1980.
12. Schumacher Ernst. „Interview mit Dürrenmatt.“ Aus: *Theaterschriften und Reden*, Zürich 1966.
13. Spycher Peter. *Friedrich Dürrenmatt. Frauenfeld*: Verlag Huber&Co AG, 1972.
14. Werner Wollenberger. „Interview mit Dürrenmatt.“ Aus: *Zürcher Woche*, 16. 2. 1962.