



Der Inhalt dieser Arbeit unterliegt dem deutschen Urheberrecht und ist über die Creative Commons Lizenz *BY-NC-SA* zugänglich.

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Institut für deutsche Literatur

HS Die deutsche Komödie im 20. Jahrhundert

WS 2004/2005



INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	2
2.	Vorbemerkung	3
3.	Das Grotleske	3
4.	Beziehungen des Grotlesken	9
	I. Gegen die Paradoxie	9
	II. Gegen die Parodie	10
	III. Gegen das Absurde	11
	IV. Gegen die Satire	12
5.	Zwischenfazit	12
6.	Grotleskenanalyse: <i>Der Besuch der alten Dame</i>	13
	I. Handlung	13
	II. Ort	14
	III. Personen	16
	A. Die Güllener	16
	B. Alfred III	17
	C. Claire Zachanassian	19
	D. Die Blinden	20
7.	Ergebnis	21
8.	Quellenangabe	23

1. EINLEITUNG

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.¹

Die Beschäftigung mit Friedrich Dürrenmatts Oeuvre führt den Leser durch eine Vielzahl von Thematiken, Zeiten, Orten, Gattungen und Genres. In dieser Verschiedenartigkeit wird er nach einem Standpunkt, nach einem wiederkehrenden Moment, nach einem Halt suchen. Dass er gerade diesen in Dürrenmatts Stilistik findet, darf nicht verwunderlich sein, denn die Verwendung des Grotesken zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk.² Es wird wohl in dieser Arbeit herausgefunden werden müssen, inwieweit der Gebrauch dieser Stilistik in all seiner Paradoxie dem Leser ein Modell der modernen Welt bieten kann.

Im ersten Teil wird auf den Begriff im Allgemeinen (Literaturwissenschaft) als auch im Speziellen (Dürrenmatt) eingegangen, wobei literaturtheoretische Schriften Dürrenmatts zwar einfließen und zitiert werden, aber – da sich der Autor in diesem Sinne nie als *poeta ductus* gesehen hat³ – deren Dogmatismus keinesfalls vorausgesetzt werden darf und dadurch unbedingt kritisch betrachtet werden muss.⁴

Als Grundlage für die Definition – oder vielmehr Charakterisierung – des Grotesken dient hierbei die Monographie von Kayser,⁵ der den geschichtlichen Überblick an allgemeinen Beispielen vor allem aus Barock und Romantik gestaltet, und dessen Kategorien dennoch, obwohl sehr weiträumig, durch spätere Literaturwissenschaftler weitestgehend übernommen wurden – mehr oder weniger gekürzt und modifiziert. Daneben lenken Abhandlungen von Helbling⁶, Heuer⁷ und Böth⁸ die theoretischen Grundlagen auf das Werk Dürrenmatts.

¹ Friedrich Dürrenmatt: Tschechoslowakei 1968. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 789-796, h.: S. 789f.

² Reinhold Grimm: Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts. In: Ders. (Hg.): Der unbequeme Dürrenmatt. Basel [u.a.] 1962, S. 71-96, h. S. 91.

³ Gerhard P. Knapp: Wege und Umwege. Ein Forschungsbericht. In: Ders. (Hg.): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg 1976, S. 19-43, h.: S. 35.

⁴ Man beachte nur, wie Dürrenmatt zwar vom *spontanen Einfall* als Ausgangspunkt seines Schaffens hervorhebt, aber gleichzeitig oft auf den *mathematischen Charakter* seiner Werke hinweist.

⁵ Wolfgang Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbeck 1961.

⁶ Robert E. Helbling: Groteskes und Absurdes – Paradoxie und Ideologie. Versuch einer Bilanz. In: Gerhard P. Knapp (Hg.): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg 1976, S. 233-253.

⁷ Fritz Heuer: Das Groteske als poetische Kategorie. Überlegungen zu Dürrenmatts Dramaturgie des modernen Theaters. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47 (1973), S. 730-768.

⁸ Wolfgang Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie. Friedrich Dürrenmatt „Die Wiedertäufer“ und „Es steht geschrieben“. Ein Vergleich. Frankfurt a.M. [u.a.] 1979.

Im darauf folgenden Part wird vom Abstrakten auf das Exemplarische geschlossen, d. h. die Begriffe finden ihre Anwendung in *Der Besuch der alten Dame*⁹ bzw.– anders herum – sowohl Gestalten als auch Bilder dieser Komödie werden in Hinblick auf Grotteskes untersucht und interpretiert. Hierbei wird vor allem auf die Dissertation Müllers¹⁰ zurückgegriffen.

2. VORBEMERKUNG

Knapp erklärt in seinem Forschungsbericht über Dürrenmatt die „Erforschung der Phänomene des Grottesken“ zum „problematischste[n] Bereich“ und zum „sicherlich [...] diffusesten und verschwommensten der heutigen Literaturwissenschaft“¹¹, in Anlehnung „an den Parallelfall ‚Mythos‘“¹².

Deshalb scheint ein Versuch einer neuen und erweiterten Bestimmung aussichtslos zu sein, vielmehr ist es von Nöten einen Konsens zwischen den Ansätzen verschiedener Dürrenmatt-Forscher aufzuzeigen, anhand dessen auf das Drama analysierend eingegangen werden kann. Dies bedeutet eben einen begrifflichen Minimalstand zu schaffen bzw. zu sichern, der einen geeigneten Grundstock für die Interpretation von *Der Besuch der alten Dame* bilden kann.

3. DAS GROTESKE

Grundlegend bleibt die Behauptung, dass sich das Grotteske in drei Wirkungsbereiche gliedern lässt: „in den Verbund von Geschichte, Werkgestalt und Rezeption“¹³, wie es dem Kunstwerk an sich eigen ist. Aber Kayser scheint einen unzureichenden Weg einzuschlagen, wenn er nur eine Verbindung des Grottesken zum Dämonischen zieht.¹⁴ Er

⁹ Friedrich Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Neufassung 1980.* Zürich 1998.

¹⁰ Rolf Müller: *Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt.* Frankfurt a.M. [u.a.] 1988.

¹¹ Knapp: *Wege und Umwege*, S. 35.

¹² Ebd., S. 37.

¹³ Böth: *Vom religiösen Drama zur politischen Komödie*, S. 197.

– Heuer nennt die Kategorien „Situation, Gestalt und Effekt“ (Heuer: *Das Grotteske als poetische Kategorie*, S. 743.); Kayser nennt sie „den Schaffensvorgang, das Werk und die Aufnahme“. (Kayser: *Das Grotteske*, S. 133.)

¹⁴ Grimm: *Parodie und Grotteske*, S. 94.

– Dies wird Kayser aufgrund des offensichtlich hohen Einflusses der Bildenden Kunst auf seine Grotteskdefinition vorgeworfen.

taucht damit zwar in die Tradition der Begriffsfindung¹⁵ ein, aber die wirkliche Gestaltung des Grotesken in den Dramen durch Dürrenmatt bleibt dabei ungerechtfertigt außen vor.¹⁶

I. Für die Konstruktion der „entfremdeten“ Welt geht das Groteske in der Dramatik Dürrenmatts weiter als die im Allgemeinen verstandene Verschränkung von Lachen und Schauern. Vielmehr entwickelt sich das starke Grauen – das umso stärker ist, je mehr es die Realität als Trugbild erscheinen lässt – nicht zu einer „Todesfurcht“, sondern zu einer „Lebensangst“¹⁷, weil die physische Weltorientierung versagt. Dürrenmatt steigert den Text in wahrhaft monströse Hyperbeln,¹⁸ wodurch Statiken aufgehoben und natürliche Proportionen zum Teil verzerrt werden.¹⁹ Paradoxien stoßen infolge der surrealen Vermengung verschiedener Metaphernbereiche aufeinander,²⁰ und dienen so der Wahrheitsfindung, weil es über das menschliche Erfassungsvermögen hinausgeht, die Welt in ihrer Ganzheit zu verstehen. Die höchsten Anstrengungen der Vernunft enden in Paralogismen und Antinomien.²¹

Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe[.] [...] Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, [...] das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so 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.²²

II. Das moderne Zeitgeschehen bedingt die „logische und ethische Bedeutung“²³ des Begriffs des Grotesken, d.h. der groteske Ursprung ist in der Beschaffenheit der modernen Welt zu finden, in der von Menschen hervorgerufenen Deformation des Menschen, in der „von Menschen verübten Unmenschlichkeit“²⁴. Dies kann in verschiedener Weise ausgedrückt werden:

¹⁵ „Doch die Aufgabe der Kunst [...] und somit die Aufgabe der heutigen Dramatik ist, Gestalt, Konkretes zu schaffen. Dies vermag vor allem die Komödie. [...] Uns kommt nur noch die Komödie bei.“
Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 28-69, h.: S. 57ff.

¹⁶ Grimm: Parodie und Groteske, S. 72.

¹⁷ Kayser: Das Groteske, S. 137.

¹⁸ Helbling: Groteskes und Absurdes, S. 235.

¹⁹ Volkmar Sander: Form und Groteske. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 14 (1964), S. 303-311, h.: S. 309.

²⁰ „We may be allowed [...] to see the horrific, the fantastic and the comic as constituents, if not the constituents of the grotesque[.]“ Peter Johnson: Grotesqueness and injustice in Dürrenmatt. In: German life and letters 15 (1962), S. 264-273, h.: S. 265.

²¹ Helbling: Groteskes und Absurdes, S. 245.

²² Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 59.

²³ Helbling: Groteskes und Absurdes, S. 234.

²⁴ Ebd.

Die Vermischung von Organischem/Menschlichem und Mechanischem zur Entstellung des Natürlichen und Bewussten²⁵ kann einerseits durch die Entfremdung des Mechanischen, das ein eigenes (gefährliches) Leben entfaltet, andererseits durch die Entfremdung des Menschlichen, indem es an Leben verliert,²⁶ bewirkt werden. Dies führt zum Verlust von Identität und zur Zerstörung von Persönlichkeit.

III. Auf psychologischer Ebene ist das Grotteske auch stets eine Begegnung mit dem Wahnsinn, mit in der Tiefe der Seele verborgenen Vorstellungen, mit dämonischen und gleichzeitig lachhaften Empfindungen, nicht zu suchen in Naturerscheinungen, sondern in der Verzerrung der Wirklichkeit, im seelisch pejorisierten Menschen.

IV. Der groteske Mensch zeichnet sich – vor allem bei Dürrenmatt – durch seine Logik und Weltverbesserungsanstrengung aus, indem göttliche Macht und menschlicher Machtanspruch vereint werden, indem der Welt in ihrem Chaos²⁷ eine Ordnung auferlegt werden soll.²⁸ Dadurch aber müsste der Mensch eine Perspektive außerhalb der Welt(ordnung) und außerhalb des eigenen Eingebundenseins in dieser Welt einnehmen.

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.²⁹

Dürrenmatt findet in dieser Erfahrung den Menschen grundsätzlich in einer vorgegebenen, unausweichlichen geschichtlichen Lage in Frage gestellt,³⁰ die benötigte Distanz und Perspektive kann nur noch durch Paradoxien erreicht werden, die den Menschen sich selbst und der Welt entfremden. Die menschliche Erkenntnis der diesseitigen Welt ist unzweifelhaft verbunden mit Grotteskem und Paradoxie:

Unser Verstand erhellt die Welt nur notdürftig. In der Zwielflichtzone seiner Grenze siedelt sich alles Paradoxe an. Hüten wir uns davor, diese Gespenster „an sich“ zu nehmen, als ob sie außerhalb des menschlichen Geistes angesiedelt wären, oder, noch schlimmer: Begehen wir nicht den Irrtum, sie als einen vermeidbaren Fehler zu betrachten, der uns verführen könnte, die Welt in einer Art trotziger Moral hinzurichten, unternähmen wir den Versuch, ein fehlerloses Vernunftgebilde durchzusetzen,

²⁵ Ebd., S. 235.

²⁶ „Dauerhafte Motive sind die zu Puppen, Automaten, Marionetten erstarrten Leiber und die zu Larven und Masken erstarrten Gesichter.“ Kayser: Das Grotteske, S. 136.

²⁷ „Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin.“ Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 60.

²⁸ Helbling: Grotteskes und Absurdes, S. 247.

²⁹ Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 60.

³⁰ Heuer: Das Grotteske als poetische Kategorie, S. 737.

denn gerade seine fehlerlose Vollkommenheit wäre seine tödliche Lüge und ein Zeichen der schrecklichsten Blindheit.³¹

Die Folge beim Leser ist eine variierende Rezeptionswahrnehmung in einem Gebräu von Furchterregendem und Lächerlichem. Inwieweit dies in einer einzelnen literarischen Gestalt oder in der Kombination aus mehreren ausgedrückt wird, muss von Fall zu Fall untersucht werden.

Der Mensch allerdings, der die Begrenztheit menschlicher Erkenntnis und Vermessenheit annimmt und die paradoxe Welt anerkennt, ist der göttlichen Gnade würdig.³² Dies allerdings verlangt Mut, so dass zwar der mutige Mensch bei Dürrenmatt kein Held, aber dafür umso weniger grotesk erscheint.³³

V. Das Groteske konstruiert nicht in erster Linie – wenn Kayser schreibt, es sei „*die entfremdete Welt*“³⁴ – ein Gegenbild außerhalb der gegenwärtig existenten Moderne – das wäre fremd(artig), aber nicht entfremdet –, sondern vielmehr wird die vertraute Umgebung und Gewohnheit als etwas Fremdartiges und Ungewohntes enthüllt. Grundlage dieser Darstellung bleibt aber immer eine Welt jenseits von philosophischem und theologischem³⁵ Denken:

Wird nun das Ziel aufgegeben, „die Welt wiederzugeben“, muß daran gedacht werden, „mögliche Welten“ darzustellen, „mögliche menschliche Beziehungen“. [...] Die Fiktion muß auch die Realität in sich schließen, die „mögliche Welt“ muß auch die „wirkliche Welt“ in sich enthalten.³⁶

Es soll nicht die Wirklichkeit nachgeahmt, sondern *eine* Möglichkeit einer noch fassbaren Realität dargestellt werden, deren Fiktion oder Existenz dabei gleichgültig ist.³⁷ Das Zu-Ende-Denken solch einer „Unwahrscheinlichkeit“³⁸ ist aber nur durch die Abweichung, durch die Entstellung möglich. Und diese wiederum durch die Verbindung von inhärenten Gegensätzen.³⁹

³¹ Dürrenmatt: Das Versprechen, S. 139f.

³² Helbling: Groteskes und Absurdes, S. 250.

³³ Man beachte die groteske Steigerung von Fräulein Dr. Mathilde v. Zahnd (mit ihren Weltbeherrschungsplänen) und die Abschwächung des Grotesken bei Möbius (in seiner gewonnenen Erkenntnis, die Welt nicht verändern zu können) in *Die Physiker*.

³⁴ Kayser: Das Groteske, S. 136.

³⁵ Vergleiche dazu: Günter Waldmann: Dürrenmatts paradoxes Theater. Die Komödie des christlichen Glaubens. In: *Wirkendes Wort* 14 (1964), S. 22-35

³⁶ Dürrenmatt: Standortbestimmung, S. 71f.

³⁷ Dürrenmatt: Sätze über das Theater, S. 126.

³⁸ Ebd., S. 147.

³⁹ „Dadurch, daß eine Handlung paradox wird, ist ihr Verhältnis zur Wirklichkeit irrelevant, ob wirklich oder fiktiv, die Handlung wirkt paradox, das Verhältnis zur Wirklichkeit ist bereinigt, weil es im alten Sinne keine Rolle mehr spielt. Die Frage nach der ‚Wirklichkeit‘ stellt sich anders. Eine paradoxe Handlung ist ein Sonderfall, die Frage lautet, inwiefern sich in diesem Sonderfall die andern Fälle (der Wirklichkeit) spiegeln.“

Das von Dürrenmatt forcierte Stilmittel des *Einfalls*, das er schon Aristophanes zuschreibt, falle „in die Welt wie Geschosse, die [...] die Gegenwart ins Komische, aber dadurch auch ins Sichtbare verwandeln“⁴⁰. Das bedeutet, dass sich der gedankliche Einfall (des Dichters) durch seine Zügellosigkeit und Plötzlichkeit gar zu einem unberechenbaren, verändernden Einfall (auf den Verlauf) umdeuten ließe, also durch ihn eine Möglichkeit der Moderne aufgezeigt wird. Er mutiert durch seine Verbindung mit der oben erwähnten Unwahrscheinlichkeit zum *Zufall* (anstatt des göttlichen Fatums⁴¹), welcher wiederum dazu dienen mag das Groteske im menschlichen Planen bloßzustellen⁴² und menschliche Vernunftgebilde zu verzerren.

Es geht Dürrenmatt aber weder um den Zufall als besondere Möglichkeit, noch um die Preisgabe der Welt an solche Zufälle, sondern vielmehr um das Erfinden und Vorstellen von möglichen Konstellationen, das vor allem auf die Gegenwart als eine eigentliche Möglichkeit hinweist, die – entgegen Heuer – nicht nur als nie wiederkehrende Chance dargestellt wird. Der Einfall durchschlägt dabei durch seine äußerste Situation fest gewordene Gewohnheiten.⁴³

Allen dargestellten Spielarten des Grotesken ist die ästhetische Wirkung auf den Rezipienten gemein: Es wird eine bestimmte Art des Lachens erzeugt. Dessen Typus könnte man als satanisch, überrascht oder im Halse stecken geblieben beschreiben, aber selbstverständlich muss dies eine bestimmte Sichtweise, aber auch Erkenntnis beim Leser voraussetzen, damit das Groteske erkannt wird. Damit die Situation nicht rein grauenerregend oder bizarr bleibt, muss eine bestimmte gleichwertige, näher nicht konkretisierbare⁴⁴ Mischung von Lächerlichem und Dämonischem vorliegen. Im Allgemeinen kommt es zur Schaffung eines „spukhaften Es“⁴⁵, das die Entfremdung der

Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgische Überlegungen zu den ‚Wiedertäufern‘. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 94-105, h.: S. 102.

⁴⁰ Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 59.

⁴¹ Sander: Form und Groteske, S. 310.

⁴² Helbling: Groteskes und Absurdes, S. 251.

⁴³ Heuer: Das Groteske als poetische Kategorie, S. 744.

⁴⁴ „He [Dürrenmatt; S.F.] uses the grotesque to summon up horror as well as laughter and is alive to the entertainment value of each. Imperceptibly one is led to the term ‘Galgenhumor’.”

Johnson: Grotesqueness and injustice, S. 268.

– Inwieweit die Semantik des Wortes *Galgenhumor* eine ausgewogene Gleichstellung von Grauen und Lachen zulässt, müsste bestimmt genauer untersucht werden, würde aber an dieser Stelle zu weit führen. Aber zur vereinfachten Vorstellung dient der Begriff allemal. „The word ‚Galgenhumor‘ [... is], if not a definition of much of the macabre humour in our writer, at least a recipe for it.” Ebd., S. 269.

⁴⁵ Kayser: Das Groteske, S. 137.

Welt bewirkt, da es sich keiner kosmischen Ordnung zuweisen lässt,⁴⁶ da es rein den Zweck der Verwandlung der realen Umstände in *eine* Möglichkeit der Realität verfolgt. Bei Dürrenmatt hingegen bleibt der Einbruch des Dämonisch-Lächerlichen nicht undeutbar und impersonal – es wird keine absurde und gesichtslose Welt erzeugt, wie Kayser und Grimm⁴⁷ behaupten –, sondern ist vielmehr den Weltverbesserern und Logikern seines Werkes zuzuschreiben,⁴⁸ die durch ihr planmäßiges Handeln das Chaos der Welt noch vergrößern. Das Grotleske legt ein Versagen der physischen Weltorientierung dar ohne die absolute Lösung zu bieten, denn dann wäre es lehrhaft. Dürrenmatts Theater und dessen Grotleskes bergen ein zeitkritisches Element in sich, das die Verzerrungen der Moderne vor allem entschleiern und die Welt glossieren will.

Pietzcker geht davon aus, das Grotleske enthalte nicht eine bestimmte Erwartung, sondern wecke sie beim Leser durch eines seiner Elemente:

Das Werk muß die Erwartung und ihr Scheitern zwar potentiell in sich tragen, bleibt aber abhängig vom Leser. Wechselt sein Publikum, braucht es nicht mehr grotlesk zu wirken.⁴⁹

Aber diese Aussage schwächt einerseits das im Grotlesken intendierte Kunstwollen, andererseits seine provozierende Absicht und Qualität. Es wird das Grotleske in Abhängigkeit zum Publikum gesetzt,⁵⁰ und dessen Stellung zum Autor trägt dann zum Gelingen oder Misslingen des Grotlesken bei. Letztendlich wäre die Leistung des Autors in dieser Hinsicht nur an vermuteten Maßstäben des Publikums messbar.

Sicherlich trägt die Einbeziehung der Zuschauer in die Betrachtung einen wichtigen und unentbehrlichen Aspekt für das Grotleskphänomen mit sich,⁵¹ da diese frei sind der Aufforderung zur Stellungnahme zu folgen, aber sie sind nicht frei sie zu überhören.⁵² Nicht umsonst bezeichnet Dürrenmatt die Komödie als „eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird“⁵³.

Das Grotleske hat aber auch Auswirkungen auf den Rezipienten, indem der Umschlag vom Lachen zum Schaudern einen Prozess der Zerstörung mit sich führt. Seine Distanzstellung

⁴⁶ Ebd., S. 137.

⁴⁷ Grimm: Parodie und Grotleske, S. 92.

⁴⁸ Helbling: Grotleskes und Absurdes, S. 252f.

⁴⁹ Carl Pietzcker: Das Grotleske. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 197-211, h.: S. 200.

⁵⁰ Dürrenmatt selbst aber sagt im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold: „Das Publikum spielt keine Rolle, wenn man schreibt. Wenn ich schreibe, wer ist das Publikum? Ich.“

Zitiert nach: Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 212.

⁵¹ „Die Dramatik kann den Zuschauer überlisten, sich der Wirklichkeit auszusetzen, aber nicht zwingen, ihr standzuhalten oder sie gar zu bewältigen.“ Friedrich Dürrenmatt: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung von 1980. Zürich 1985, S.93. (21 Punkte zu den Physikern)

⁵² Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 212.

⁵³ Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 61.

bricht auf und er nähert sich der Gestalt an. Durch die Plötzlichkeit des Eintretens („in die Welt wie Geschosse“⁵⁴) und des Überraschenden dieses Umschlagens⁵⁵ bricht im Zuschauer ein Akt der Erkenntnis, sogar eine Dimension der Erschütterung los,⁵⁶ eine radikale Zerstörung von „Denkgewohnheiten“⁵⁷.

Diese Spannung kann beim Rezipienten in zweierlei Weise aufgelöst werden: entweder zum Grauen und Schrecken oder zum Komischen und Amüsanten. Das Groteske ist also primär weder grausig noch komisch – es wirkt nur so.⁵⁸ Und es verschafft dem Zuschauer keinerlei Überlegenheitsgefühl, sondern es lässt ihn das Gesehene als Wirklichkeit mit seiner Gegenwart verhaften. Dann vermag aber das problemorientierte Denken das Moment der Wirklichkeit des Dargestellten nicht aufzulösen.⁵⁹ Die Darstellung ist nicht zuordenbar und damit verfremdet bzw. grotesk.

4. BEZIEHUNGEN DES GROTESKEN

Als problematisch erscheint bei dem Versuch einer Begriffsbestimmung des *Grotesken* die Vermengung verschiedener Konzepte wie *Absurdes*, *Paradoxie*, gar *Parodie*, *Scherz* oder *Satire*,⁶⁰ so dass die Gefahr besteht, dass der Begriff ins Uferlose gleitet. Andererseits könnte man der einschnürenden Definitionsverengung anheim fallen, ließe man die verbundenen Eigenschaften, die zum Grotesken gehören, gänzlich außer Acht, da sie doch „wie Trabanten um Witz und Humor kreisen“.⁶¹ Daher ist die gestellte Aufgabe eine Gratwanderung zwischen beidem.

I. Gegen die Paradoxie.

Am schwierigsten scheint die Abgrenzung des Grotesken gegen die Paradoxie, da Dürrenmatt sich selbst dazu in augenscheinlich eindeutigen Statements, z.B. in den *21 Punkten zu den Physikern*, äußert:

10. Eine solche Geschichte ist zwar grotesk, aber nicht absurd.
11. Sie ist paradox.⁶²

⁵⁴ s. Fußnote 40.

⁵⁵ Grimm präzisiert diesen „unvermutete[n] Aufeinanderprall der Gegensätze – als Umschlag und Überschlag von übermütigem Spiel in blutigen Ernst, von Gelächter in Entsetzen, von Titanismus in Idiotie.“
Grimm: *Parodie und Groteske*, S. 92.

⁵⁶ Heuer: *Das Groteske als poetische Kategorie*, S. 741.

⁵⁷ Böth: *Vom religiösen Drama zur politischen Komödie*, S. 224.

⁵⁸ Knapp: *Wege und Umwege*, S. 39.

⁵⁹ Heuer: *Das Groteske als poetische Kategorie*, S. 761.

⁶⁰ Helbling: *Groteskes und Absurdes*, S. 233.

⁶¹ Willy Jäggi: Vorwort. In: Martin Esslin (Hg.): *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama*. Basel 1962, S. 6-8, h.: S. 7.

⁶² Dürrenmatt: *Die Physiker*, S. 92. (21 Punkte zu den Physikern)

Das Paradoxe steht gewiss in unmittelbarem Zusammenhang zum Grotesken, kann aber nicht auf semantischer Ebene – wie Profitlich es versucht⁶³ – gleichgesetzt werden. Vielmehr handelt es sich um das Verhältnis Begriff–Anschauung⁶⁴, d.h. das Paradoxe ist ein Phänomen (wenn nicht das wichtigste) des Grotesken, ist also innerhalb des „Strukturzusammenhangs von Geschichte, Werkgestalt und Aufnahme“⁶⁵ dem Bereich des Werks zugeordnet. Eine Gleichsetzung würde zum Ineinanderschluss von Ursache und Wirkung führen.

Weiterhin sind die beiden Begriffe nicht deckungsgleich, da vom Paradoxen nicht unweigerlich eine Gegenübersetzung von inhärent Gegensätzlichem *zum Zwecke* der Fürchterlich-Lächerlich-Wirkung verlangt wird.

II. Gegen die Parodie.

Wenn das Paradoxe der Gestaltung zugeführt wird, so ist die Parodie innerhalb des Schaffensvorgangs einzufügen.

Die Parodie verfolgt eine „gewollt komische Wirkung“, deren Kennzeichen das Lachen ist, „welches Ausdruck einer inneren Distanz⁶⁶ zum verlachten Gegenstand ist“⁶⁷. Das Lachen gehört zwar auch zur Struktur des Grotesken, nur dass der Zuschauer dort nicht nur in der Distanz verharrt, es kommt zu einem Umschlag zum Grauen. Alle Theoretiker des Grotesken weisen darauf hin, dass Schaudern und Lachen untrennbar im Grotesken miteinander verbunden sind. Das heißt, im Augenblick des Umschlagens vom Lachen zum Grauen – „vielmehr bricht das Lachen aus uns los, wie das Grauen uns überfällt“⁶⁸ – tritt auch der Umschlag vom Parodistischen zum Grotesken ein. Diesem Prozess der enttäuschten Erwartung folgt beim Zuschauer logischerweise die Zerstörung seiner Denkgewohnheiten.

Bei der Parodie hingegen genießt der Rezipient den Vorzug eines gesicherten Standortes, der vielleicht manchmal zurechtgerückt werden muss, der ihm aber ein überlegenes und

⁶³ Ulrich Profitlich: Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung. Stuttgart [u.a.] 1973. (im Kapitel *Kontraste und Paradoxien*, S. 11-23)

⁶⁴ Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 294.

⁶⁵ Ebd., S. 229.

⁶⁶ „Wir lachen über den Clown, weil er uns als ein so unbeholfener Mensch gegenübertritt, daß sich ihm jeder überlegen fühlt. Wir identifizieren uns nicht mit dem Clown, wir objektivieren ihn.“
Dürrenmatt zitiert nach: Ebd., S. 223.

⁶⁷ Ebd., S. 222.

⁶⁸ Heuer: Das Groteske als poetische Kategorie, S. 741.

verständnisvolles Lachen erlaubt.⁶⁹ Dies ist ein Zeichen der Bestätigung vorhandener Denkgewohnheiten.⁷⁰

III. Gegen das Absurde.

Kayser beispielsweise setzt Groteskes und Absurdität nahezu gleich –

Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinngebung versuchen. Er darf auch nicht vom Absurden ablenken.⁷¹

–, was zwangsläufig zu einem Konflikt zwischen dem Realitätsanspruch des Grotesken und der Sinnentleertheit des Absurden führen muss.⁷² Das Groteske verfolgt eine realistische Intention und stellt die Möglichkeit eines Realen dar, eines wirklich Fassbaren. Beim Absurden hingegen – dabei die Werke Becketts und Camus' vor Augen – wird ein völliges Fremdsein der Wirklichkeit („existentielle Eiswüste“⁷³) gesehen. Das absurde Theater zeigt weder die Widersprüche, noch durchschaut es die Gesetze in der Welt,⁷⁴ es nimmt die Dinge als gegeben hin und treibt höchstens seine Späße mit dem Schicksal. Mit Hilfe dramatischer Kunstkniffe werden anstatt der Wirklichkeit Symbole dargestellt,⁷⁵ die höchstens als ein Gleichnis der Wirklichkeit gelten können.

Durch solch eine Abgrenzung wird in das Groteske impliziert, dass es die Möglichkeiten positiver Sinndeutung aus der drohenden Sinnlosigkeit zurückholen kann.⁷⁶ Durch die Plötzlichkeit und den damit verbundenen Erkenntnisprozess gelangt der Zuschauer im Anblick des Sinnlosen zu einer Entscheidung gegen die Sinnlosigkeit.⁷⁷ Das Groteske weiß also um das Absurde, ist aber selbst nicht absurd.

⁶⁹ Ebd., S. 740.

⁷⁰ Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 224.

⁷¹ Kayser: Das Groteske, S. 138.

⁷² „Ist die Forderung einmal fallengelassen worden, die Welt des Theaters und die Wirklichkeit müßten übereinstimmen, ist eine neue Freiheit erreicht. Aber auch eine neue Gefahr. [...] Die Gefahr einer anders konzipierten Dramatik liegt in ihrem Hang, ins Leere zu stoßen, sich im bloß Ästhetischen oder bloß Geistreichen zu verlieren. [...] Die Fiktion darf nicht als bloße Absurdität konzipiert werden. Das Absurde umschließt nichts.“

Friedrich Dürrenmatt: Standortbestimmung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 70-75, h.: S. 71f.

⁷³ Helbling: Groteskes und Absurdes, S. 239.

⁷⁴ Klaus Völker: Das Phänomen des Grotesken im neueren deutschen Drama. In: Martin Esslin (Hg.): Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Basel 1962, S. 9-46, h.: S. 11.

⁷⁵ Friedrich Dürrenmatt: Sätze über das Theater. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 118-153, h.: S. 124.

⁷⁶ Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 219.

⁷⁷ Ebd., S. 227.

IV. Gegen die Satire.

Die Satire zielt gegen die aktuell existente Wirklichkeit – angereichert mit sozialen, politischen und moralischen Erfahrungen –, die durch intendiertes geschichtliches Pathos und das Urteil des Autors (und des Publikums) über die zeitgenössische Gegenwart als „nichtseinsollend“⁷⁸, gar als Vergangenheit suggeriert wird. Als Haupthindernis geschichtlicher Entwicklung wird das System der Klassengesellschaft betrachtet, vor allem die herrschende Klasse und ihre Ideologie. Die Satire erklärt die Realität als einzig vorhanden, verzerrt aber biologisch Natürliches durch Übertreibungen und Zuspitzungen ins Monströse und das Physische ins Unharmonische. Das beobachtete Bestehende wird unberechtigt und unfähig erklärt. Der Zerfallsprozess des gegenwärtigen Zustandes wird getragen von geschichtlich neuen Kräften.⁷⁹

Die Satire orientiert sich also – anders als das Grotleske – an der bestehenden Wirklichkeit und sucht nicht nach alternativen Möglich- und (Un-)Wahrscheinlichkeiten in der Gegenwart, sondern richtet ihr Augenmerk nach dem Zerfallsprozess der Gegenwart auf Zukünftiges mit seinen neuen Tendenzen und Veränderungen, die moralisch berechtigt, geschichtlich notwendig und sozial wünschenswert sind.

5. ZWISCHENFAZIT

Es wurde versucht anhand verschiedener (aber nicht völlig unterschiedlicher) Definitionsangebote von Seiten der Literaturtheoretiker einen relativ anwendbaren Überblick über das Grotleske zu erstellen, der der Analyse von *Der Besuch der alten Dame* gerecht werden kann.

Auch wenn die Charakterisierung des Begriffes stellenweise über die Anwendung auf die Texte Dürrenmatts hinausgeht, kann keinesfalls ein Diktum für die gesamten Grotleskenphänomene in der Literatur darin gesehen werden, vielmehr ist der Versuch unternommen, den komplexen Sinnbezirk des Grotlesken auf das Nötige einzugrenzen.

Zusammenfassend können folgende Merkmale als wesentlich erkannt werden: Die Darstellung einer Konfliktsituation durch zwei widersprüchliche Ebenen (die man durchaus als Konflikt zwischen Handlung und Person bezeichnen kann⁸⁰) läuft auf einen

⁷⁸ Erich Kühne: Satire und groteske Dramatik. Über weltanschauliche und künstlerische Probleme bei Dürrenmatt. In: Weimarer Beiträge 12 (1966), S. 539-565, h.: S. 541.

⁷⁹ Ebd., S. 541f.

⁸⁰ Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 229.

– „Der Ausgang von einem Einfall [...] bietet Dürrenmatt eine Möglichkeit, ein Theaterstück von vornherein und als ganzes auf die Kontrastierung von Handlung und Person hin anzulegen und ihm darin zugleich die jeweils einheitliche und individuelle Gestalt zu geben. [...] [Es] sind aber nicht Antworten,

durch Überraschung und Plötzlichkeit gekennzeichneten akausalen „Vermittlungspunkt“⁸¹ zu.

Die Reaktion des Zuschauers mündet im Zusammenfallen von Lachen und Schaudern, was einen Positionswandel von der Distanz zur Betroffenheit auslöst, der die Rezeption zu einer Stellungnahme veranlasst.

6. GROTESKENANALYSE: *DER BESUCH DER ALTEN DAME*

Dürrenmatt entwickelt aufgrund des Spannungsfeldes zwischen Personen und Handlung drei Grundmodelle der Komödie: Im ersten Modell ist allein die Gestalt komisch (z.B. die Darstellung eines Clowns), im zweiten (Gesellschaftskomödie) liegt die Komik sowohl bei den Personen als auch in der Handlung und den Situationen. Für seine Komödien hingegen verwendet er den Begriff „Welttheater“, denn dort „braucht nur noch die Handlung komisch zu sein, die Gestalten sind im Gegensatz zu ihr oft nicht nur nichtkomisch, sondern tragisch“.⁸² Weiter schreibt Dürrenmatt:

Liegt der Sinn einer tragischen Handlung darin, die Größe des Helden aufzuzeigen, wobei die Handlung irrelevant wird, so ist eine Handlung dann komisch, wenn sie auffällt, wenn sie wichtig wird, wenn die Gestalten durch die Handlung ihren Sinn erhalten, nur durch sie interpretiert werden können. Die komische Handlung ist die paradoxe Handlung, die Handlung wird dann paradox, „wenn sie zu Ende gedacht wird“.⁸³

I. Handlung

Dürrenmatt entfernt sich vom alleinigen Begriff der Komödie für sein Drama und nähert sich an das Tragödienschema (in Bezug auf Konfliktdarstellung und -lösung) an. Er mischt bewusst Tragisches und Komisches und wählt konsequenterweise die Bezeichnung „tragische Komödie“, die seine dramaturgische Darstellung attributiv akzentuiert. Die effektive Publikumswirkung unterscheidet sich dadurch sowohl von der Wirkung einer realistischen Komödie sowie von der einer klassischen Tragödie. Dabei bedient er sich aber nur bestimmter Elemente der Tragödie und verzichtet dabei z.B. ganz auf das wichtigste Resultat: den moralischen Triumph der Unteren.

die der Dramatiker Dürrenmatt auf Problemstellungen unserer Gegenwart gibt, sondern Darstellungen desjenigen Endes möglicher Konflikte, das die dabei Agierenden am grellsten und am entschiedensten ihrem Tun und ihrer Chance gegenüber bloßstellt. Ein solches Ende will daher auch nicht ausgedeutet sein [...], vielmehr ist es ganz auf die Handlung zurückbezogen, der es den Handelnden gegenüber eigene Dynamik und eigenes Gewicht geben soll, als Darstellung der Konstellation von unwahrscheinlichen und unwiederholbaren Möglichkeiten eines sich ereignenden Augenblicks.“

Heuer: Das Groteske als poetische Kategorie, S. 754.

⁸¹ Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie, S. 229.

⁸² Dürrenmatt: Dramaturgische Überlegungen, S. 100f.

⁸³ Ebd., S. 101.

Die Komödie ist ein durchkonstruiertes Gebilde, das vernetzt ist durch Vorausdeutungen auf die vermeintliche Auflösung am Ende des Stücks. In diesem Schema lassen sich auch komische Elemente einordnen, die isoliert betrachtet vorerst Irritation und Missverständnis hervorrufen, und erst nach der kollektiven Tötung Ills, das Verständnis des Grotesken eindeutig wird:

CLAIRE ZACHANASSIAN *mustert ihn* Danke. Ich will niemanden verhaften. Aber vielleicht wird Güllen Sie nötig haben. Drücken Sie hin und wieder ein Auge zu?
DER POLIZIST Das schon, gnädige Frau. Wo käme ich in Güllen sonst hin?
CLAIRE ZACHANASSIAN Schließen Sie lieber beide.
Der Polizist steht etwas verdattert da.
ILL *lacht* Ganz die Klara! Ganz mein Zauberhexchen. *Er schlägt sich vergnügt auf die Schenkel.*
[...]
CLAIRE ZACHANASSIAN Ei, der Pastor. Pflegen Sie Sterbende zu trösten?
DER PFARRER *verwundert* Ich gebe mir Mühe.
CLAIRE ZACHANASSIAN Auch solche, die zum Tode verurteilt wurden?
DER PFARRER *verwirrt* Die Todesstrafe ist in unserem Lande abgeschafft, gnädige Frau.
CLAIRE ZACHANASSIAN Man wird sie vielleicht wieder einführen.⁸⁴

Alle Aussagen Claires (auch die gegenüber dem Arzt und dem Turner) werden verwundert aufgenommen, Ill selbst ist immer zum Lachen (wenn auch aus Unsicherheit⁸⁵) zumute, sogar „[z]um Totlachen, diese Bonmots“⁸⁶, und beraubt sie damit des Doppelcharakters, der dem Grotesken anhaftet. Das Paradoxe wird lediglich kurz durch den Arzt aufrechterhalten: „Solche Späße gehen durch Mark und Bein.“⁸⁷ Erst nach der Tötung Ills verlieren die makabren Äußerungen Claires ihren Witz, und es offenbart sich, dass sie *todernst* gemeint waren, also grotesk sind.

Die Hauptmotive dieser Komödie sind die wesensgemäße Schwäche des Menschen, seine Hilf- und Orientierungslosigkeit, was traditionell in der Tragödie verankert war, nun aber die Flucht in die Komödie sucht und dort zur Ausweglosigkeit mutiert. Nicht das Vergehen eines Einzelnen, sondern die kollektive Schuld wird zur Regel, und dadurch kann das Tragische kaum bestehen.

II. Ort

Güllen kann als Musterbeispiel der „Entstofflichung des dramatischen Orts“⁸⁸ verstanden werden, weil eine dramatische Identifizierung vermieden⁸⁹ und der Ort erst durch das Spiel

⁸⁴ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 28f.

⁸⁵ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 106.

⁸⁶ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 41.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 41.

⁸⁹ Die Umschreibung Güllens im Anhang zieht die meisten Informationen lediglich aus dem Drama selbst. Die dargelegte Lokalisierung und Historie nutzt wiederum Orte und Namen, deren reale Existenz nicht

aufgebaut wird.⁹⁰ Das Paradoxe findet sich nicht nur in der Veränderung des Namens von Gullen zu „Gülden“⁹¹, sondern auch in der Kontrastierung des gewohnt Städtischen mit dem Einzug des Globalen: die reichste Frau der *Welt*, die Dame von *Welt* mit der eigenen *Welt*ordnung, Reporter aus aller *Welt*, die Finanz-, Film- und mondäne *Welt*, sowie das „*Welt*-Happy-End“⁹² am Schluss. So, wie die Kleinstadt Züge der Weltwichtigkeit annimmt, so weitet sich auch das Kleinstadt-Theater zum Welttheater aus.⁹³

Grundlegend paradox ist die Veränderung der Stadt von der materiellen Unterentwicklung („ruiniert, zerfallen, [...] verwahrlost, [...] kahl“⁹⁴), die bezeichnenderweise im Dahinvegetieren der angeblich prestigeträchtigen Gebäude (Platz-an-der-Sonne-Hütte, Wagnerwerke, Goldener Apostel) ihren Status erklärt, hin zum glänzenden Wohlstand, zu einer „moderne[n] wohlsituierte[n] Stadt“^{95,96}. Diese Wandlung, die sich bis in den pompösen Schlusschor steigert, wirkt in dem Sinne grotesk, dass sie aufgebaut ist auf ein Verbrechen, das in Gerechtigkeit umgedeutet wurde; aber durch die zeitliche Nähe und die Omnipräsenz der Tötung – immerhin stimmen Frau Ill und Ills Kinder in den Lobgesang auf die „Wohltäterin“⁹⁷ mit ein – wird dieses beim Zuschauer *befremdende* Eindrücke hinterlassen – durch die *Entfremdung* sowohl der erwarteten emotionalen Situation als auch des griechischen Tragödienchores.

Gullen ist eine bewegungslose, fast bewegungsunfähige Welt, die, abgesehen von der materiellen und damit äußeren Veränderung, im ganzen Stück die Momente des Stillstandes, die Erstarrung der Szene „in einen panoptikumsartig wirkenden Stillstand“⁹⁸ markiert. Doch diese Erstarrung wandelt und verengt sich auf die Figur Ills, dessen marionettenhafte Pose in der Mitte und am Ende des Stücks den Vollzug der makabren Todeszeremonie vom Anfang wieder aufgreift.

nachgewiesen werden kann und muss, da es sich auch hierbei um sprechende Namen handelt (Kaffingen, Hasso der Noble etc.). Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame*, S. 138f. (Anhang)

⁹⁰ E. S. Dick: Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“. *Welttheater und Ritualspiel*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 87 (1968), S. 498-509, S. 500.

⁹¹ Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame*, S. 139. (Anhang)

⁹² Ebd., S. 132. (Hervorhebung von mir)

⁹³ Dick: Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“, S. 501.

⁹⁴ Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame*, S. 13.

⁹⁵ Ebd., S. 131.

⁹⁶ Programmdirektoren der jetzigen Zeit würden es sich bestimmt nicht nehmen lassen, ein Reality-Format im Sinne von „Macht aus unserem Dorf eine reiche Stadt!“ zu kreieren. Unzweifelhaft aber dürfte sein, dass die *neue* Stadt dennoch *alte* Dorfbewohner beherbergt. Denn im Inneren findet – wie bei *Der Besuch der alten Dame* – keine Veränderung statt.

⁹⁷ Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame*, S. 134.

⁹⁸ Kühne: *Satire und groteske Dramatik*, S. 562.

III. Personen

Schon im Personenregister⁹⁹ fällt die allmähliche Entindividualisierung ins Auge: Bei den „Besuchern“ wird Claire mit beiden Namensteilen, dem Geburtsnamen und dem Charakteristikum „Multimillionärin“ aufgeführt – „eine Heldin, von Anfang an“¹⁰⁰. Im Gegensatz dazu erhalten die Gatten lediglich Ziffern, und ihre Begleiter unterscheiden sich „kaugummikauend“ oder „blind“ nur durch die verschiedenen Initialen.

Der sich zur Hauptfigur entwickelnde Alfred III wird nur mit dem Nachnamen aufgeführt, einige der restlichen Güllener/„Besuchten“, „Sonstigen“ und „Lästigen“ erhalten Berufsbezeichnungen, die Übrigen müssen sich mit Ordinalzahlen (Der Erste etc., Erste Frau etc.) zufrieden geben. Ein Funke Individualität könnte höchstens noch bei *Fräulein Luise* registriert werden, der dann aber wieder durch deren Nicht-Präsenz im Drama – wenn man von ihren beiden Bühnenüberschreitungen absieht¹⁰¹ – aufgehoben wird. Die individuelle Persönlichkeit tritt in die Masse zurück und wird eindimensional. Es gibt so gut wie keine Einzelmenschen mit unverwechselbaren Charakteren und Autonomie; Austauschbarkeit und kollektive Erfahrung herrschen vor, die nichts Positives bilden.

A. Das Komische und Grotteske der Güllener geht über eine reine Diskrepanz zwischen sowohl Handeln und Reden als auch Sein und Schein hinaus. Es werden Figuren blamiert und komisch, da sie das Eintreffen dieser Diskrepanz gar nicht einschätzen oder voraussehen können. Sie vollzieht sich außerhalb jedweden Sprachmusters und -anliegens – es reicht das Aufeinandertreffen von autonomen Abläufen:

DER BÜRGERMEISTER Verehrte, gnädige Frau. Als Bürgermeister von Güllen habe ich die Ehre, Sie, gnädige, verehrte Frau, als ein Kind unserer Heimat ...
Durch das Geräusch des davonrasenden Zuges wird der Rest der Rede des Bürgermeisters, der unentwegt weiterspricht, nicht mehr verstanden.

Aber: „Immer geht es bei Dürrenmatt inhaltlich um die grundsätzliche Ohnmacht des menschlichen Geistes.“¹⁰² Es läuft auch auf die Divergenz von Handeln und Bewusstsein hinaus, die in einer „undurchschauten Selbsttäuschung“¹⁰³ fußt. Hinzu kommen durchaus komödiantische Aspekte wie die zweckbewusste Lüge und die (gewollte) Verkennung der realen Situation; es treffen moralische Schwächen auf intellektuelle Mängel, Verstandsversagen und nicht fortgeschrittenes Bewusstsein.¹⁰⁴ Der Mensch stößt an die

⁹⁹ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 11f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 143. (Anmerkung I)

¹⁰¹ Ebd., S. 57 & S. 92.

¹⁰² Waldmann: Dürrenmatts paradoxes Theater, S. 30.

¹⁰³ Profitlich: Friedrich Dürrenmatt, S. 83.

¹⁰⁴ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 125.

Grenzen seines Bewusstseins. Die Güllener versuchen mit dem Angebot von Claire umzugehen, wobei sie anfangs die moralische Position mit strikter Vehemenz einnehmen wollen –

DER BÜGERMEISTER Frau Zachanassian: Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden. Ich lehne im Namen der Stadt Güllen das Angebot ab. Im Namen der Menschlichkeit. Lieber bleiben wir arm denn blutbefleckt.
*Riesiger Beifall.*¹⁰⁵

–, aber gleichzeitig auf ihre „Selbsttäuschung“ aufbauen, die man durchaus als „bewusst“ bezeichnen kann:

DER POLIZIST Eben. Nun kann der Vorschlag nicht ernst gemeint sein, weil der Preis von einer Milliarde übertrieben ist, das müssen Sie doch selber zugeben, für so was bietet man tausend oder vielleicht zweitausend, mehr bestimmt nicht, da können Sie *Gift drauf nehmen*, was wiederum beweist, daß der Vorschlag nicht ernst gemeint war, und sollte er ernst gemeint sein, so kann die Polizei die Dame nicht ernst nehmen, weil *sie* dann verrückt ist: Kapiert?¹⁰⁶

Die Güllener werden im Späteren zu Objekten von Claire, zu Automaten. So versuchen sie konträre, also paradoxe Ansichten zu vereinen: Sie wollen Ill töten und gleichzeitig ihre Unschuld bewahren, der Gerechtigkeit anhängen und den Verrat finanziert bekommen. Indem sich die Güllener im Laufe des Stücks dieser Illusion immer fester anhängen, verlassen sie das Harmlos-Komische und begeben sich in das Groteske, in die von „Menschen verübte Unmenschlichkeit“¹⁰⁷. Sie dienen damit diesem Gleichnis der Wirklichkeit, da sie nicht nur übersteigerte Sonderfälle sind, sondern auch einen Ausschnitt der Realität füllen. Es ist nicht eine Darstellung von „Güllen hinter den Bergen“¹⁰⁸, sondern ein Zustand der Menschheit in einer Zwickmühle zwischen begrenzt geistigem und universellem Welt-Zustand, der zwangsläufig auf den Zusammenhang von Macht und Ohnmacht hinauslaufen muss und der im Versagen sichtbar wird.

B. Alfred Ill gewinnt im Laufe des Dramas, isoliert von den Güllenern betrachtet, tragische Züge, weil er seine Schuld erkennt – sowohl durch Furcht und Entsetzen aber auch durch etwas „höchst Persönliches“ – und weil er erst „durch sein Sterben“ Größe erhält, „zum Helden“ wird. „Sein Tod ist sinnvoll und sinnlos zugleich.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 50.

¹⁰⁶ Ebd., S. 63. (Hervorhebung von mir)

– Der Polizist bezieht sich auf ermittlungstechnische Grundlagen und Erfahrungen, nimmt aber kaum ein Blatt vor den Mund, wenn es um seine eigenen Ansichten geht. Wer, mit Verlaub, ist denn verrückt? Claire oder die Polizei?

¹⁰⁷ s. Fußnote 24.

¹⁰⁸ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 133.

¹⁰⁹ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 143. (Anmerkung I)

Er ist die Gestalt, die die Gegenstellung zur Handlung einnimmt,¹¹⁰ den Sinn erst durch diese erhält und nur durch sie analysiert werden kann. Handlung und Ill verlagern sich in verschiedene Richtungen (Groteskenzu- und -abnahme). Ill erhebt sich allmählich aus der Dingbeziehung zu Claire, der er als Tauschobjekt dient, über die Stationen der versuchten Flucht und der Resignation („Ich kämpfe nicht mehr.“¹¹¹) bis hin zur Urteilsinterpretation und der damit einhergehenden Gefühlsausschüttung („schreit auf Mein Gott!“¹¹²). Es wird in ihm die Umkehr der Technisierung des Natürlichen impliziert, gezeigt, dass in Zeiten von Uniformierungstendenzen (dargestellt durch die Güllener) Unabhängigkeit, persönliche Freiheit und Individualität bewahrt werden können.¹¹³

Ill wird in die Nähe der Tragödie gesetzt, da die distanzierte Komödie nicht allein zur Wiedergabe der aktuellen Existenz taugt. Er bildet die Gegenposition zur grotesken Struktur des Dramas und den grotesken Figuren, weil er individualisiert wird. Je weiter sich seine Distanz zum Grotesken entwickelt, umso größer wird die groteske Erscheinung der Handlungen der anderen Personen.

Grotesk allerdings ist auch Ill, der Merkmale tragischen Erlebens aufweist („Abfolge von Hybris, Schuld, Einsicht und Sühne“¹¹⁴), indem er aus materiellen Gründen Claire verlässt (Hybris), nach deren Gerechtigkeitsforderung durch Einsicht die Schuld auf sich nimmt und die Sühne akzeptiert. In der klassischen Tragödie hingegen ist der Opfertod zur Überwindung (mythischer) Gesetze notwendig, im Atomzeitalter bleibt er folgenlos. Er ist sinnlos, da von ihm keinerlei Katharsis ausgeht, nicht einmal Innehalten und Nachdenklichkeit, und sinnvoll, da er, wie der schauerliche Schlusschor beweist, der Stadt ein Weilchen des Wohlstandes sichert.¹¹⁵ Man kommt zu dem Schluss, dass materielles Glück und Wohlstand keine Trübung vertragen. Andererseits ist der Sinn des Todes im Scheitern und der damit verbundenen Rückgewinnung der menschlichen Würde und freien

¹¹⁰ s. Fußnote 80.

¹¹¹ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 102.

¹¹² Ebd., S. 125.

– „Dürrenmatt benutzt das phantastisch Groteske, wenn er den Menschen darstellt, den in der Erkenntnis der Transzendenz Gottes die Furcht seiner eigenen Unzulänglichkeit ergreift und dem diese menschliche Unvollkommenheit immer unheimlicher und absurder erscheint.“ Ursel Doris Boyd: Die Funktion des Grotesken als Symbol der Gnade in Dürrenmatts dramatischem Werk. Michigan 1964, S. 48f.

– Der Ausweg aus dieser „Unzulänglichkeit“ und „Unvollkommenheit“ ist in dieser Situation nur im Tod zu finden.

¹¹³ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 111.

– Dürrenmatt verwendet dafür den Ausdruck „mutiger Mensch“, auf dessen Nähe und Abgrenzung zu ähnlichen literaturwissenschaftlichen Begriffen an dieser Stelle verzichtet werden soll. Verweis auf: Profitlich: Friedrich Dürrenmatt, S. 38-80. (III. Die Narren; IV. Die „wiederlegten“ und die „wirklichen Helden“)

¹¹⁴ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 112.

¹¹⁵ Hans Mayer: Friedrich Dürrenmatt. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1968), S. 482-498, h.: S. 491.

Entscheidung zu finden. In ihm ist die paradoxe Erfahrung verborgen, die Möglichkeit der Humanität. Die Güllener verraten diese, Ill rettet sie als Idee.¹¹⁶

Auch im Tötungsakt selbst wird das Groteske herausgekehrt, indem Ill die tragische Komponente einnimmt und gestaltet, und durch die Reporter und das Verschleierungsspiel („Schmierentheater“¹¹⁷) der Güllener ein möglicher heldenhafter Tod entheroisiert¹¹⁸ wird. Die Schilderung kehrt sich vom Menschlichen (Ende eines Lebens) zum Unmenschlichen („Die Gasse verwandelt sich in einen Menschenknäuel, lautlos, der sich ballt, der langsam niederkauert. Stille.“¹¹⁹),¹²⁰ fördert das Nebeneinander von Distanz und Betroffenheit.

C. Claire Zachanassian, die groteske Zentralfigur des Stücks,¹²¹ die

sich außerhalb der menschlichen Ordnung bewegt, ist [...] etwas Unabänderliches, Starres geworden, ohne Entwicklung mehr, es sei denn die, zu versteinern, ein Götzenbild zu werden.¹²²

Äußerlich sind Lebendig-Menschliches und Maschinhaft-Totes zu einer Einheit verschmolzen. Sie ist „alt geworden und fett“¹²³, aber wiederum „nicht umzubringen“¹²⁴. Künstliche Teile (Prothesen) ahmen Menschliches nach, treten an die Stelle von Körperteilen, die sie mit der Nutzung von Maschinen (Auto, Flugzeug) verloren hat. Der Mensch ist verdinglicht und das Ding vermenschlicht, Natürlichkeit wird von Künstlichkeit verdrängt, wird also zu einer Einheit verschmolzen. Weiterhin verbindet sie Schönes und Hässliches in sich, die Grazie (bzw. ein Teil von ihr) wird durch das Abstoßende eingenommen, das in die Welt des Schönen und damit Wahren, Guten und Positiven eingreift. Hinter der Fassade des Gewohnten und Vertrauten, das die Güllener in der ehemaligen Mitbürgerin Klärchen Wäscher sehen, verbirgt sich das Fremde und Andere, aber auch Erschreckende von Claire, der „reichste[n] Frau der Welt“¹²⁵.

¹¹⁶ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 117f.

¹¹⁷ Ebd., S. 120.

¹¹⁸ Profitlich: Friedrich Dürrenmatt, S. 81.

¹¹⁹ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 129.

¹²⁰ „In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen 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 kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. [...] Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat.“
Dürrenmatt: Theaterprobleme, S. 59.

¹²¹ „Von rechts kommt Claire Zachanassian, zweiundsechzig, rothaarig, Perlenhalsband, riesige goldene Armringe, aufgedonnert, unmöglich, aber gerade darum wieder eine Dame von Welt, mit einer seltsamen Grazie, trotz allem Grotesken.“ Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 21f.

¹²² Ebd., S. 143. (Anmerkung I)

¹²³ Ebd., S. 26.

¹²⁴ Ebd., S. 40.

¹²⁵ Ebd., S. 142. (Anmerkung I)

Claire setzt durch ihr Erscheinen den Prozess der Entfremdung des Menschen in Gang, sie ist also die Personifikation des Grotesken, indem sie ein Angebot der Stadt unterbreitet, welches das Groteske par excellence beinhaltet: „Eine Milliarde für Güllen, wenn jemand Alfred III tötet.“¹²⁶ Auf einen weiteren Aspekt, einer „Urerfahrung“¹²⁷ des Grotesken weist Claire in ihrer unmenschlichen Affekt- und Teilnahmslosigkeit – sie ist Verursacherin der Handlung, aber im Weiteren kein treibendes Element – hin: die Erscheinung des Menschlichen im krankhaften Wahnsinn, der aber lediglich *unmenschlich*, aber nicht *übermenschlich* wirkt.

Als beherrschende Figur¹²⁸ ist sie in der Lage ihr subjektives Welt- und Gerechtigkeitsempfinden zur existenten Realität werden zu lassen, die Realität hingegen gerät allmählich ins Irreale. Dann nimmt der Rezipient die intendierte Verfremdung wahr, da er aller Wahrscheinlichkeit nach diesen Vorgang erkennen wird, und erfährt ihn als Groteske. Durch das Angleichen der Orientierung der Güllener an die Claires ist aus der Komik das Groteske entstanden.

D. Die beiden Blinden Koby und Loby stehen in enger Tradition zu komischen und verlachten Figuren, Narren und Clownsgestalten in früheren Zeitaltern, die durch körperliche oder geistige Nachteile oder unfreiwillige Komik dem Gespött der „Normalen“ ausgeliefert waren. Sie sind nicht durch Schicksal oder göttlichen Willen, sondern von Menschenhand kastriert worden. Dadurch ahmen sie keineswegs (komische) Phallusfiguren (Satyrn und Silenen) aus der griechischen Komödie nach, sondern vielmehr mittelalterliche Narrenfiguren, „die Träger der Impotenz-Symbole waren“¹²⁹. Sie sind ungeschlechtliche und impersonale Dingmenschen; die Verdinglichung hat sich auch auf das Geschlecht projiziert.

Das Marionettenhafte der beiden Personen wird von der Sprache unterstützt,¹³⁰ deren „Parallelisierung [...] die Figuren zu geistlos plappernden Automaten stilisiert“¹³¹ und deren Einsetzen vom Stichwortgeber abhängt.

¹²⁶ Ebd., S. 49.

¹²⁷ Kayser: Das Groteske, S. 136.

¹²⁸ „Claire wird von den Güllenern idolisiert, ohne daß diese merken, wie mit diesem Vorgang ihre eigene Entwertung Hand in Hand geht. Angesichts der ungeheuerlichen Bedrohung wird Claire zur Ausflucht, sich aus der eigenen persönlichen Verantwortung für sein Handeln zu stehlen, das Bedrohliche zu verdrängen.“ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 107.

¹²⁹ Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 82.

¹³⁰ „DIE BEIDEN *staunend* Männer, er hält uns für Männer!
DER POLIZIST Was seid ihr denn sonst, zum Teufel!
DIE BEIDEN Werden's schon merken, werden's schon merken!“
Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 32.

Aus den menschlichen Individuen Jakob Hühnlein und Ludwig Sparr sind maschinenhafte und automatische Wesen ohne Eigenleben geworden, das Menschliche hat an Leben verloren, übrig geblieben sind „Kopien von Menschen“¹³². Ihrer eigenständigen Identität sind sie zusätzlich durch die ununterbundene Dopplung beraubt. Der Zwillingsscharakter wirkt einerseits belustigend, andererseits erlangt er durch die Unverwechselbarkeit und das Infragestellen der menschlichen Individualität eine unheimliche Komponente. Gerade durch die unnatürliche Herstellung dieser Geminatio werden sie zu grausig-lächerlichen, also grotesken¹³³ Figuren.¹³⁴

Ihre persönliche Zukunft tendiert gegen null, verbunden damit sind auch die exemplarischen Vorausdeutungen auf die zukünftige menschliche Existenz im Allgemeinen, auf mögliche „groteske Missbildungen“¹³⁵ im Atomzeitalter, auf die fortwährende Bedrohung und Gefahr.

7. ERGEBNIS

Es tritt der unverkennbare Kontrast zwischen menschlichem Anspruch auf Autonomie und die Subjektivität auslöschende Wirklichkeit. In der Moderne gibt es keinen individuellen Menschen mehr, der ein Ebenbild der Gottheit darstellt, weil er in der Masse untertaucht als ein „Rädchen in einem gut geschmierten Maschinenwerk“¹³⁶. Allein Ill bekommt, glaubt man einigen Theoretikern¹³⁷, Züge des Gottessohnes, vermag aber weder in der Welt zu bestehen noch diese nachhaltig *moralisch* zu ändern.

Auf den ersten Blick wirkt das Groteske, das Claire anhaftet, grauenerregender als das der alltäglichen Güllener, doch das tödliche Ende ist weniger die Unheimlichkeit der Zachanassian denn die biedere und Harmlosigkeit gaukelnde Durchschnittlichkeit der Güllener. Damit ist auch auszuschließen, dass das treibende Moment in einem Gott oder

¹³¹ Profitlich: Friedrich Dürrenmatt, S. 39.

¹³² Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 84.

¹³³ „unwirklich, märchenhaft, leise, gespensterhaft“

Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame, S. 143. (Anmerkung I)

¹³⁴ Müller erläutert die Erweiterung des Groteskenbegriffes von den Figuren im Drama auf das Leben in seiner Gegenwart (1987), in der das Groteske, das durch Paradoxien Unvereinbares miteinander verknüpft, nicht mehr auf einzelne Phänomene reduzierbar bleibe. Als Beispiel führt er die technische Entwicklung in Hinblick Konstruktion von Maschinen („Homöostaten“) mit metaphysischen Eigenschaften an. Diese seien imstande sich selbst zu programmieren. Das Phantastisch-Märchenhafte der Figuren verliere durch die Realisierung, durch die Verschmelzung von Paradoxien zu Ähnlichkeiten den Groteskencharakter.

Müller: Komödie im Atomzeitalter, S. 89f.

¹³⁵ Ebd., S. 93.

¹³⁶ Ebd., S. 155.

¹³⁷ Z.B.: Waldmann: Dürrenmatts paradoxes Theater; Dick: Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“.

einer Schicksalsgöttin (in der Person der Claire) zu suchen ist, vielmehr in der „Masse Mensch“.

Dürrenmatt entwirft hier ein Bild der totalen Verlogenheit, Verblendung und des auf andere und sich bezogenen Betrugers. Dürrenmatts Komödie hat die Aufgabe die Divergenz zwischen Handeln und Denken des Menschen herauszukehren. Man kann von Humor reden, aber nur wenn man die Boshaftigkeit, das Dämonische und den Spott nicht außer Acht lässt; von einem Humor, der nichts Apologetisches in sich trägt, keine goldene Zeit durch eine Selbstanklage der Menschheit heraufbeschwört, nichts durch die Komik erträglich machen möchte. Denn die Heiterkeit ist gedämpft: durch die Trauer. Die Welt wird von Dürrenmatt zwar weiterhin in all ihrer Schrecklichkeit gesehen, aber in der Darstellung wird kein Moment der Verzweiflung auffindbar sein.

8. QUELLENANGABE

Primärliteratur

- 1 Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Neufassung 1980. Zürich 1998.

Sekundärliteratur

- 2 Wolfgang Böth: Vom religiösen Drama zur politischen Komödie. Friedrich Dürrenmatt „Die Wiedertäufer“ und „Es steht geschrieben“. Ein Vergleich. Frankfurt a.M. [u.a.] 1979.
- 3 Ursel Doris Boyd: Die Funktion des Grotesken als Symbol der Gnade in Dürrenmatts dramatischem Werk. Michigan 1964.
- 4 E. S. Dick: Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“. Welttheater und Ritualspiel. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1968), S. 498-509.
- 5 Friedrich Dürrenmatt: Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. Zürich 1985.
- 6 Friedrich Dürrenmatt: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung von 1980. Zürich 1985.
- 7 Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgische Überlegungen zu den ‚Wiedertäufern‘. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 94-105.
- 8 Friedrich Dürrenmatt: Sätze über das Theater. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 118-153.
- 9 Friedrich Dürrenmatt: Standortbestimmung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 70-75.
- 10 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 28-69.
- 11 Friedrich Dürrenmatt: Tschechoslowakei 1968. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7: Essays. Gedichte. Zürich 1996, S. 789-796.
- 12 Reinhold Grimm: Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts. In: Ders. (Hg.): Der unbequeme Dürrenmatt. Basel [u.a.] 1962, S. 71-96.
- 13 Robert E. Helbling: Groteskes und Absurdes – Paradoxie und Ideologie. Versuch einer Bilanz. In: Gerhard P. Knapp (Hg.): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg 1976, S. 233-253.
- 14 Fritz Heuer: Das Groteske als poetische Kategorie. Überlegungen zu Dürrenmatts Dramaturgie des modernen Theaters. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47 (1973), S. 730-768.
- 15 Willy Jäggi: Vorwort. In: Martin Esslin (Hg.): Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Basel 1962, S. 6-8.
- 16 Peter Johnson: Grotesqueness and injustice in Dürrenmatt. In: German life and letters 15 (1962), S. 264-273.
- 17 Wolfgang Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbeck 1961.

- 18 Gerhard P. Knapp: Wege und Umwege. Ein Forschungsbericht. In: Ders. (Hg.): Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk. Heidelberg 1976, S. 19-43.
- 19 Erich Kühne: Satire und groteske Dramatik. Über weltanschauliche und künstlerische Probleme bei Dürrenmatt. In: Weimarer Beiträge 12 (1966), S. 539-565.
- 20 Hans Mayer: Friedrich Dürrenmatt. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1968), S. 482-498.
- 21 Rolf Müller: Komödie im Atomzeitalter. Gestaltung und Funktion des Komischen bei Friedrich Dürrenmatt. Frankfurt a.M. [u.a.] 1988.
- 22 Carl Pietzcker: Das Groteske. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 197-211.
- 23 Ulrich Profitlich: Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung. Stuttgart [u.a.] 1973.
- 24 Volkmar Sander: Form und Groteske. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 14 (1964), S. 303-311.
- 25 Klaus Völker: Das Phänomen des Grotesken im neueren deutschen Drama. In: Martin Esslin (Hg.): Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama. Basel 1962, S. 9-46.
- 26 Günter Waldmann: Dürrenmatts paradoxes Theater. Die Komödie des christlichen Glaubens. In: Wirkendes Wort 14 (1964), S. 22-35.