

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2012

58. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Martina Kempter*

Passagen Verlag

- 16 *Könige der Nutzholtzgewinnung* (D 2006, 94 min., Regie: Matthias Keilich), *Ferien* (D 2007, 91 min., Regie: Thomas Arslan).
- 17 *Bussmanns im Wald* (D 1990, 91 min., Regie: Benjamin Geissler, Bernhard Gierds, Barbara Metzloff) als Dokumentation, in Fernsehserien von Förster Horn (ARD, 1966) bis *Forsthaus Falkenau* (ZDF, seit 1989).
- 18 *Es geschah am helllichten Tag* (BR Deutschland, Schweiz, Spanien 1958, 95 min., Regie: Ladislao Vajda) wie in vielen Folgen von Kriminalserien im deutschen Fernsehen wie *Der Kommissar* (ZDF, 1969–1976), *Tatort* (ARD, seit 1970), *Polizeiruf 110* (DDR-FS/ARD, seit 1971), *Derrick* (ZDF, 1974–1998) und vielen anderen TV-Regionalkrimis.
- 19 *Das Wirtshaus im Spessart* (BR Deutschland 1958, 99 min., Regie: Kurt Hoffmann), *Al Capone im deutschen Wald* (BR Deutschland 1969, 135 min., Regie: Hans Peter Wirth), *Mathias Kneissl* (BR Deutschland 1970, 94 min., Regie: Reinhard Hauff), *Jaider, der einsame Jäger* (BR Deutschland 1971, 94 min., Regie: Volker Vogeler), *Jennerwein* (D 2003, 90 min., Regie: Hans-Günther Bücking), *Der Räuber Hotzenplotz* (BR Deutschland 1974, 114 min., Regie: Gustav Ehmck), *Neues vom Räuber Hotzenplotz* (BR Deutschland 1979, 103 min., Regie: Gustav Ehmck), *Räuber Kneißl* (D 2008, 114 min., Regie: Marcus H. Rosenmüller), *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* (D 2008, 105 min., Regie: Joseph Vilsmaier).
- 20 *Die Hermannschlacht* (Deutschland 1924, 54 min., Regie: Leo König).
- 21 *Die Vorstadtkrokodile* (D 1977, 88 min., Regie: Wolfgang Becker).
- 22 *7 Zwerge* (D 2004, 95 min., Regie: Sven Unterwaldt Jr.), *7 Zwerge - Der Wald ist nicht genug* (D 2006, 95 min., Regie: Sven Unterwaldt Jr.).
- 23 *Milchwald* (D 2003, 94 min., Regie: Christoph Hochhäusler).
- 24 *Hänsel und Gretel* (BR Deutschland 1954, 87 min., Regie: Fritz Genschow).
- 25 *Das kalte Herz* (DDR 1950, 106 min., Regie: Paul Verhoeven).
- 26 *Herz aus Glas* (BR Deutschland 1976, 94 min., Regie: Werner Herzog).
- 27 *Montag kommen die Fenster* (D 2006, 88 min., Regie: Ulrich Köhler).
- 28 *Schenec-Tady I* (BR Deutschland 1973, 27 min., Regie: Heinz Emigholz), *Schenec-Tady III* (BR Deutschland 1973, 20 min., Regie: Heinz Emigholz).
- 29 Frieda Grafe, *Geraffte Zeit, geballter Raum*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Mai 1980, zitiert nach: Heinz Emigholz, *Normalsatz. Siebzehn Filme*, Berlin 2001, 25).
- 30 *Reise zum Wald* (D 2008, 7 min., Regie: Jörn Staeger).
- 31 *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (Deutschland 1924, 144 min., Regie: Fritz Lang) und *Die Nibelungen: Siegfried* (Deutschland 1924, 143 min., Regie: Fritz Lang).
- 32 *Fadenspiele 2* (D 2003, 8 min., Regie: Detel u. Ute Aurand).
- 33 *Dreileben - Etwas Besseres als den Tod* (D 2011, 90 min., Regie: Christian Petzold), *Dreileben - Eine Minute Dunkel* (D 2011, 90 min., Regie: Christoph Hochhäusler).
- 34 Klaus Theweleit, *Von Mauer, Schild, Schirm und Spalt. Die Mauer als nationales Massensymbol der Deutschen*, in: ders., *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*, München 1995, 14.
- 35 Ebd., 15.
- 36 *Silberwald* (D 2010, 12 min., Regie: Christoph Girardet).
- 37 *Heimat* (BR Deutschland 1984, 924 min., Regie: Edgar Reitz).
- 38 *Der Schatz im Silbersee* (BR Deutschland, Frankreich, Jugoslawien, 1962, 111 min., Regie: Harald Reinl) als erste der von Karl Wendlandt produzierten Karl-May-Verfilmungen.
- 39 Tocotronic, *Sie wollen uns erzählen*,

- Video (D 1995, 3:10 min., Regie: Til & Nika).
- 40 *Texas - Doc Snyder hält die Welt in Atem* (D 1993, 86 min., Regie: Ralf Huettner, Helge Schneider).
- 41 Michael Girke, *Film des Monats: Der Bootgott vom Seesportclub*, in: *Konkret*, Juni 2006.
- 42 *Der Bootgott vom Seesportclub. Die 100 ME - Teil 1* (D 2006, 81 min., Regie: Robert Bramkamp).
- 43 *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (Deutschland 1932, 71 min., Regie: Slatan Dudow).
- 44 *Menschen am Sonntag* (Deutschland 1930, 74 min., Regie: Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinneman, Rochus Gliese).
- 45 *Allemagne 90 neuf zéro* (Frankreich 1991, 62 min., Regie: Jean-Luc Godard).
- 46 *Vor Einbruch der Dunkelheit* (D 2006, 87 min., Regie: Jean Christopher Burger, Jana Soffner).
- 47 *Wolfsburg* (D 2003, 90 min., Regie: Christian Petzold).
- 48 *Reichsautobahn* (BR Deutschland 1986, 91 min., Regie: Hartmut Bitomsky).
- 49 *Meridian oder das Theater vor dem Regen* (BR Deutschland 1983, 92 min., Regie: Rüdiger Neumann).
- 50 *Shoah* (Frankreich 1985, 566 min., Regie: Claude Lanzmann), Claude Lanzmann im Gespräch mit Jan Pivonski (als Dolmetscherin: Barbara Janica), hier zitiert nach: Claude Lanzmann, *Shoah*, Düsseldorf 1986, 25f.
- 51 *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (Frankreich 2001, 95 min., Regie: Claude Lanzmann).

Jürgen Schröder

»Der Besuch der alten Dame«

Friedrich Dürrenmatts Schweizer Requiem auf den Western¹

Auch die Entstehungsgeschichte kann ein aufschlussreicher Weg zum Verständnis eines literarischen Werkes sein. Über die Entstehung seiner tragischen Komödie *Der Besuch der alten Dame* hat Friedrich Dürrenmatt nicht weniger als drei Geschichten verbreitet.

Die erste Geschichte ist eine Theater-Anekdote. Nach der Aufführung des Stücks in London (23. Juni 1960, Regie Peter Brook) wurde Dürrenmatt in die Loge der Herzogin von Kent gebeten, und die fragte ihn auf Französisch: »Um Gottes willen, wie kommen Sie zu einer derart

schrecklichen Geschichte? Da habe ich gesagt: »On lit son Shakespeare, Madame!«²

Er gab also eine witzige Antwort auf eine naive Frage, indem er die Dame mit ihren eigenen, den englischen Waffen schlug. Aber nicht erst seit Shakespeare ist das europäische Theater bekanntlich auch ein Theater radikaler Rache und Grausamkeit – denken Sie nur an die *Medea* des Sophokles, die sich an ihrem ungetreuen Mann durch die Tötung der gemeinsamen Kinder rächt. Nicht zufällig wird die Alte Dame von dem gebildeten Lehrer mit ihr verglichen.³

Aber Dürrenmatt hat diesen Theaterwitz sofort berichtigt: »So ist es natürlich nicht. Ich komme nicht von der Literatur, sondern vom Erleben her, und vielleicht noch mehr vom Nicht-Erleben. Und das ist nun ein sehr schweizerisches Thema, ich komme ja von einem verschonten Land her, und das war das Urmotiv: Was setze ich dieser Welt entgegen, von der ich verschont bin? Das gibt nun aber keine Heimatromane, und wenn ich die Heimat schildere, so schildere ich sie entsetzlich, ich habe ja darum die »Mondfinsternis« geschrieben, um einen entsetzlichen Heimatroman zu schreiben, um eigentlich das gleiche zu erleben, wie es die Welt um die Schweiz herum erlebte.«⁴ Mit dem »Entsetzlichen« der Welt »um die Schweiz herum« ruft Dürrenmatt die europäischen Schrecken und Katastrophen des Zweiten Weltkriegs herauf. Von dieser »Groteske des Verschontseins« schreibt sich, nach seinem eigenen Zeugnis, sogar die Geburt des Schriftstellers Dürrenmatt her.⁵ »Ich bin verschont geblieben, aber ich beschreibe den Untergang.« heißt eine andere Variante.⁶

Damit sind wir schon bei der zweiten Entstehungsgeschichte. *Mondfinsternis* ist der Titel eines Novellenfragments von 1953. Darin geht es um einen alten Mann, der als Millionär aus Amerika in sein altes

Schweizer Bergdorf zurückkehrt und nun »die Ermordung eines anderen Mannes, nämlich dessen verlangt, der seine einstige Geliebte geheiratet hat [...] und zwar aus einer kolossalen Laune, aus einem Witz heraus.«⁷ Mit dieser Rückkehr wollte Dürrenmatt die Schrecken des Zweiten Weltkriegs also wenigstens nachträglich und fiktiv in die »verschonte Schweiz« einbrechen lassen und so einen »entsetzlichen Heimatroman« schreiben. Da er aber in dieser Zeit noch arm war und in Schulden geriet, kam er »auf die Idee, die »Mondfinsternis« in ein Theaterstück zu verwandeln. Ich sah darin eine bessere Möglichkeit, Geld zu verdienen.«⁸ Erschienen ist die Erzählung *Mondfinsternis* erst 1981 im zweiten Teil der *Stoffe*.⁹ Halten wir fest: das »Urmotiv« für die Entstehung der *Alten Dame* war die Entschlossenheit eines jungen und verschonten Schweizer Schriftstellers, die kaum vergangenen Schrecken und Ungeheuerlichkeiten des Zweiten Weltkriegs in die Schweizer »Heimat«-Literatur einbrechen zu lassen. Wie aber macht man aus einem »entsetzlichen Heimatroman« ein Theaterstück, in diesem Fall: eine entsetzliche Komödie?

Zum einen durch einen für diesen Autor typischen »Einfall«, und damit sind wir bei der dritten Entstehungsgeschichte. Ich zitiere: »Ich hätte die alte Dame nie geschrieben, wäre mir die Bühnenidee dazu nicht eingefallen. Diese bestand nicht etwa darin, daß ich aus einem Bergdorf ein Städtchen machte, sondern im Umstand, dass auch die Schnellzüge Bern-Neuchatel in Ins und Kerzers anhalten, wodurch man gezwungen ist, die beiden kleinen trostlosen Bahnhöfe zu betrachten, ungeduldig über den Unterbruch, wenn er auch nur ein, zwei Minuten dauerte; Minuten, die sich für mich lohnten, kam ich doch durch sie wie von selbst auf die erste Szene.«¹⁰

Hier stoßen wir auf den springenden

Punkt (das *punctum saliens*) der Entstehungsgeschichte, denn aus diesem Einfall ergab sich zugleich die dreiaktige Bahn-hofsstruktur der Komödie. Eine Nachlass-Notiz aus dem Frühjahr 1955 hält fest: »Bahnhof. Schnellzug hält durch Ziehen der Notbremse. Schlussbild ebenfalls Bahnhof. Ebenfalls Mittelbild. Die Männer auf der Bahnhofsbank. Bahnhofsbuffet.«¹¹

Zum anderen erfolgte diese Gattungs-Verwandlung durch eine Geschlechtsum-wandlung: aus dem Supermann Walt Lotcher in der *Mondfinsternis* – »ein fast zwei Meter großer Koloß [...], ein brutales Muskelpaket«¹² – wurde die monströse alte Dame Claire Zachanassian. Dürrenmatt gewann erst dadurch ein überzeugendes Rachemotiv – die Rache einer Frau an dem Mann, der sie schnöde verraten und zu einem »Outlaw« gemacht hat – und die Alte Dame erhielt die unheimliche Ausstrahlung eines doppelgeschlechtlichen Mannweibs. Selbst der enorme Frauenverbrauch Walt Lotchers in einer einzigen Nacht kehrt in dem Männerverbrauch der Milliardärin in schwankhafter Weise wieder.¹³

Jetzt erfolgt der Schwenk auf mein Thema, denn mit seinem initiierenden Bahnhofs-Einfall geriet Dürrenmatt von Anfang an auf ein echtes Western-Gleis, das sein ganzes Stück vom Anfang bis zum Ende tragen sollte. Am Beginn dieses Genres steht nämlich der Film *The Great Train Robbery* (*Der große Eisenbahn-Überfall*) von 1903, ein Film, der ebenfalls an einem Bahnhof beginnt und aus dem sich das Subgenre des Railway- oder Rail-Western entwickelte. Ein Experte schreibt dazu: »Mit diesem Western [...] beginnt die Geschichte des Spielfilms [...] Er wurde zur Bibel aller Filmemacher.«¹⁴

Mich jedenfalls erinnerte die einleitende Bahnhofs-Szene der *Alten Dame* spontan an die Bahnhofsszenen zweier bekannter Westernfilme, nämlich *High*

Noon (*Zwölf Uhr mittags*; 1952) und *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968). In *Zwölf Uhr mittags* warten drei Kumpane am Bahnhof von Hadleyville auf den Mörder Frank Miller, der zurückkehrt, um sich an dem Marshal Will Kane, der ihn vor fünf Jahren verhaftet hat, zu rächen. In *Spiel mir das Lied vom Tod* warten vier Banditen auf einer trostlosen, hitzefirrenden Bahnstation auf den namenlosen Rächer »Mundharmonika«, um ihn sofort bei seiner Ankunft zu erledigen. Deshalb habe ich schon 1994 in einer Literaturgeschichte ganz nebenbei den Satz geschrieben: »die Fabel lässt sich auch als Schweizer Western« lesen.¹⁵ Diese Spur möchte ich jetzt genauer verfolgen und festigen, und ich lade Sie ein, mich bei diesem Gang durch das Stück in seiner neuen Lesart zu begleiten. Als Kompass soll uns Dürrenmatts Ratschlag dienen: »Man bleibe bei meinen Einfällen und lasse den Tiefsinn fahren.«¹⁶

Schon Gällen und sein Bahnhof – »ruiniert, zerfallen« – erinnern mehr an ein verwahrlostes und gottverlassenes Goldgräbernest als an eine Schweizer Kleinstadt. Die Exposition kombiniert das Rächer-Muster des Western mit einem anderen Ritual: dem feierlichen Bahnhofsempfang eines Ehrengastes, der in die alte Heimat zurückkehrt.¹⁷ Auf der Bank warten vier Männer, und alles ist »in eine heiße Herbstsonne getaucht«. Kurz darauf erscheint das ebenfalls männliche Empfangskomitee. Geplant ist eine kitschig-idyllische Heimatbegrüßung, mit gemischtem Chor, Jugendgruppe, Kunstturner, Feuerglocke und Volkslied und einer rührenden Ansprache des Bürgermeisters – »Nicht übermütige Freude ist am Platz, sondern innerliche, fast Schluchzen, Mitgefühl mit dem wiedergefundenen Kind der Heimat«, so lautet seine Parole.

Diesem forcierten Heimat-Programm wird durch die plötzliche und vorzeitige

Ankunft des Gastes ein böser Strich durch die Rechnung gemacht. Der Fremde in *Spiel mir das Lied vom Tod* steigt auf der Rückseite des Zuges aus und macht die überraschten Banditen sofort unschädlich. Die Alte Dame zieht die Notbremse und bringt das Festkomitee schlagartig aus der Fassung. Das Begrüßungsprogramm wird zum Pannen-Szenario. Statt dem »Kind der Heimat«, der Kläri Wäscher, erscheint eine befremdliche Claire Zachanassian, eine groteske »Dame von Welt«, ein »Global Player«, überall und nirgends zuhause, und statt der erwarteten Retter- tritt eine unheimliche Rächer-Figur auf, an der Spitze eines einschüchternden Gefolges. Die Rede des Bürgermeisters und das »schlichte Volkslied« des gemischten Chors gehen folgerichtig im Rattern der vorbeirasenden Züge unter. Was von dem kitschigen Heimat-Jargon noch übrig bleibt, wird von der zupackenden, aber bedrohlich zweideutigen Sprache des herrischen Gastes durchkreuzt. Er tritt auf wie ein Western-Held: geheimnisvoll, von Einsamkeit umwirtet, kaltblütig und zielstrebig. Mit ihm ist der Wilde Westen in die friedliche Schweiz eingefallen! »Der amerikanische Film par excellence« [der Western!], schreibt der beste Western-Experte, »ist die »revenge story« par excellence.«¹⁸

Die entsetzliche Heimat- und Volkskomödie mit den noch ahnungslosen Güllenern kann beginnen. Das alles verdichtet und verkörpert sich zuletzt in dem »schwarzen kostbaren Sarg«, den zwei Dienstmänner »nach Güllen tragen«. Denn wie »Django« bringt die Alte Dame einen Sarg in die letzte Station ihres schon fünf Jahre andauernden Rachefeldzugs gegen die Stadt Güllen mit.

Die Empfangsszene endet mit ominösen Vorausdeutungen auf den Schluss: »Endlich! Die Feuerglocke! Die Bevölkerung schließt sich dem Sarg an.« Nur der

gebildete Lehrer, eine Art Cassandra-Figur, ahnt schon das kommende Unheil: Claire Zachanassian erscheint ihm »wie eine Parze, wie eine griechische Schicksalsgöttin«, »Unheimlich. Dem Orkus entstieg.« Und die Alte Dame bestätigt kurz darauf: »Und ich bin die Hölle geworden.«

Was von der heimatischen Natur überhaupt noch darstellbar ist, zeigen die schwankhaften Szenen im Konradswald, wo die vier Männer den Wald und die Bäume »markieren«. Diese Szenen im ersten und dritten Akt entsprechen zugleich dem retardierenden Moment »des Western-Augenblicks des Atemholens und des Ausruhens im Milieu, mit komischem Zwischenspiel.«¹⁹

Von den sieben verschiedenen Western-Modellen, die ein englischer Experte klassifiziert hat, hat Dürrenmatt drei aufgegriffen, kombiniert und ins Extreme und Maßlose übersteigert und verdreht: das Railway-, das dominierende Revenge- und das Outlaw-Modell.²⁰ Sie werden zu seinem Spielmaterial. Denn was man von dem Regisseur Howard Hawks anlässlich seines Western *El Dorado* gesagt hat, gilt auch für Dürrenmatt: Er spielt mit den Regeln, unterläuft, übertreibt oder vertauscht sie, er verkehrt die Vorzeichen und macht Männer- zu Frauenrollen. Und auch »seine Komödien sind verkappte Mordgeschichten, seine Kriminalfilme verkappte Komödien.«²¹

Die gleiche spielerische Hyperbolik (Übertreibung) prägt die Rächer-Figur der Alten Dame: sie steht als »Outlaw« außer- und oberhalb des Gesetzes, »außerhalb der menschlichen Ordnung«²², und ihre Montage- Person vereinigt die Retter-, Rächer-, Richter- und Gangsterfigur, gespiegelt in ihrem Prothesenkörper. Ihre Waffe ist nicht mehr der Colt, sondern ihre Milliarden, ihre märchenhafte Finanzkraft. In dieser Hinsicht nimmt Dürrenmatt schon den späteren Italo-Western vorweg.

Anlässlich von Sergio Leones *Für eine Handvoll Dollar* hat man festgestellt: »Leone beschwört in seinen Italo-Western nicht etwa die Wertvorstellungen und Mythen der »good old times«, sondern lässt auf die alte Barbarei die der »Neuzeit« folgen: den Kapitalismus.«²³ Dürrenmatts Alte Dame ist auch die Verkörperung des neuzeitlichen barbarischen Kapitalismus. Deshalb kann sie gelassen auf den Vollzug ihrer tödlichen Forderung warten.

Nachdem sie die alten »Tatorte« besichtigt und den Prozess von 1910 noch einmal aufgerollt, revidiert und mit einem Todesurteil beendet hat – denn wie im Western verjähren die alten Untaten nicht –, schließt der erste Akt mit ihrem Wort: »Ich warte.« Sie bestraft die Güllener, indem sie die Bürger allesamt zu den Vollstreckern ihrer Rache macht – zu Kopfgeldjägern für eine astronomische Summe.

Der Mittelakt ähnelt nach szenischer Anlage, Topographie, Ablauf, Inhalt und musikalischem Arrangement am deutlichsten einer Western-Szenerie und Western-Handlung, von den typischen Western-Requisiten wie Zigarren, Whisky und Gitarrenspiel ganz abgesehen. Und Besitzerin der »Western-Railways« ist die Alte Dame ja auch!

Er ist ein Akt des gespannten Wartens, des Wartens auf den finalen Shootout, bekanntlich der Höhepunkt vieler Western-Filme. Der Marshal Will Kane in *High Noon* muss bis zwölf Uhr mittags warten, bis endlich Frank Miller erscheint und das Duell stattfinden kann. Die Alte Dame wartet den gesamten Mittelakt auf ihrem Balkon, von dem aus sie eine typische Western-Straße mit den eng zusammen liegenden Schau- plätzen im Auge (und, nebenbei gesagt, die beste Schussposition) hat: das Hotel mit Saloon, den Krämerladen, die Polizeistation, später das Bürgermeisteramt und die Sakristei.

Aber die Ähnlichkeiten mit *High Noon* gehen noch weiter. Den ungewöhnlichen Sheriff Kane hat man auf eine Weise beschrieben, die sich fast eins zu eins auf Alfred Ill übertragen lässt: »Erstens ist Kane nicht »von Natur aus« einsam, er wird es erst durch einen sozialen Akt: die Gemeinde stößt ihn aus. Zweitens fehlt ihm die innere und äußere Gelassenheit; er hat Angst, macht sein Testament und ist einmal fast dem Weinen nah. Drittens hat er nicht die Chance eines fairen Kampfes; er wird gejagt.«²⁴ Auch Alfred Ill wird von der Gemeinde im Stich gelassen und ausgestoßen, auch seine Angst wächst zunehmend, auch er hat nicht die geringste Chance eines fairen Kampfes, sondern wird »wie ein wildes Tier« gejagt. Als designerter Bürgermeister und »beliebtester Bürger der Stadt« ist seine Stellung anfangs durchaus mit der des Sheriffs Will Kane vergleichbar.²⁵

Desgleichen ähnelt sich ihr Stationenweg in eine zunehmende und bedrohliche Vereinsamung: Zuerst wird Kane von seiner Frau (sie kehrt allerdings zurück!) und von dem Hilffsheriff Harvey im Stich gelassen, dann von den Männern im Saloon und schließlich findet er auch in der Kirchengemeinde keine Hilfe. Der Hilfe suchende Ill wird zuerst vom Polizisten, dann vom Bürgermeister abgefertigt und schließlich auch von dem salbadernden Pfarrer gründlich enttäuscht, von seiner jämmerlichen Familie ganz zu schweigen.

An die Schnitttechnik des Films erinnert das gesamte Szenen-Arrangement des Mittelaktes: siebzehnmals wechseln sich kurze Balkon-Szenen der Zachanassian (manchmal nur aus einer Zeile, einer Geste, einem Befehl bestehend) mit den Ladenszenen Ills ab, so als ob sich alles unter ihren Augen und unter ihrer Kontrolle abspielt. Ill spricht den tödlichen Zugzwang dieses filmischen Fern-Duell selbst aus: »Die Stadt macht Schulden. Mit den Schulden

steigt der Wohlstand. Mit dem Wohlstand die Notwendigkeit, mich zu töten. Und so braucht die Dame nur auf ihrem Balkon zu sitzen, Kaffee zu trinken, Zigarren zu rauchen und zu warten. Nur zu warten.«

Entsprechend wächst die tödliche Bedrohung von Station zu Station. Auf der ersten erlebt Ill, wie der Polizist ein Gewehr vor ihm lädt, und plötzlich sieht er, »dass der Lauf des Gewehrs auf ihn gerichtet ist und [er] hebt langsam die Hände«. Als er zum Bürgermeister kommt, liegt schon ein »Revolver« auf dem Pult, weil der Panther, ein überdeutlicher Stellvertreter Ills und zugleich ein Zeichenträger der einbrechenden »Wildnis« in die »Zivilisation«, entwichen ist und die Männer-Gemeinde sich auf die »Raubtierjagd« macht. »Habe die Männer aufgeboden, die Gewehre besitzen«, erklärt der Bürgermeister dem misstrauischen und verängstigten Ill. Der Pfarrer kommt bereits bewaffnet in die Sakristei, mit einem umgehängten Gewehr, und er hält Alfred Ill mit christlichen Phrasen hin, während eine Regiebemerkung vorschreibt: »Überall an den Wänden der Bühne werden die Güllener sichtbar, der Polizist zuerst, der Bürgermeister, die Vier, der Maler, der Lehrer, herumspähend, die Gewehre schussbereit, herumschleichend.«

Güllen hat sich vollends in ein Wildwest-Nest verwandelt. Nachdem der Polizist und der Bürgermeister, die für die Aufrechterhaltung von Recht und Ordnung zuständig sind, sich geweigert haben, die Anstifterin zum Mord zu verhaften, ist ihre Stadt ein recht- und gesetzloser Ort geworden. Auf der Straße und in Ills Laden regieren fortan Faustrecht, brutale Gewalt und Lynchjustiz. Als auch dem Pfarrer die »Glocke des Verrats« läutet und er verzweifelt die Worte ausstößt: »Flieh! Wir sind schwach, Christen und Heiden. Flieh, die Glocke dröhnt in Güllen, die Glocke des Verrats« – da endlich »fallen zwei Schüs-

se« und es heißt: »Ill sinkt zu Boden, der Pfarrer kauert bei ihm.« Der Krämer stirbt seinen ersten symbolischen Tod, denn noch galten die Schüsse dem schwarzen Panther, von dem es gleich darauf allzu ominös heißt: »Er liegt tot vor Ills Laden.«

Erst in der Textfassung von 1980 ist an dieser Stelle eine Szene eingefügt, die mit dem Satz eingeleitet wird: »Ill erhebt sich, nimmt das Gewehr des Pfarrers, links ab.«²⁶ Er erscheint kurz darauf vor dem Balkon der Alten Dame, vertreibt den gemischten Chor mit seinem Trauergesang auf den Panther (»Auf meinen Tod übt ihr dieses Lied, auf meinen Tod!«, entlarvt Ill dieses Ritual) und »richtet das Gewehr auf sie«. Aber als sie ihn ohne Regung (und ohne einen Colt zu ziehen!) an seine alte Liebe erinnert, lässt er das Gewehr wieder sinken – einen kugelfesten Todes-Dämon kann man nicht erschießen. Eine Szene, die immerhin auf die Möglichkeit eines direkten Western-Duells zwischen den beiden Hauptfiguren anspielt.

Die letzte Szene des zweiten Aktes zeigt Alfred Ill auf der Flucht, und es beginnt eine Treibjagd, bei der sich der Ring seiner Mitbürger immer enger und enger um ihn schließt. Es ist eine unheimliche Szene, weil die Sprache auf der einen und die Gestik und Choreographie der Kopfgeldjäger auf der anderen Seite einen schneidenden Kontrast bilden. Mit ihren Worten und Sätzen simulieren sie den herzlichen Abschied »alter Freunde« von einem Freund, während sie ihn »umgeben« und sich immer dichter um ihn »scharen«. Sie rücken ihm so bedrohlich auf den Leib, dass die Lynchjustiz nur noch eine Frage von Sekunden wäre, wenn Ill nicht einen zweiten symbolischen Tod stürbe: er »bedeckt, zusammengebrochen, von den Güllenern umgeben, sein Gesicht mit den Händen.« Sein Schlusswort: »Ich bin verloren!« klingt wie ein Echo auf das »Ich warte« der Alten Dame.

Alle sprachlichen und andere Zeichen deuten darauf hin, dass es ausschließlich Männer sind, die Alfred Ill bis zum Bahnhof verfolgen, und der letzte Akt bringt es vollends an den Tag, dass in Güllen eine vormoderne Männergesellschaft herrscht. Das Wahlrecht der Schweizer Frauen wurde erst am 7. Februar 1971 eingeführt – dafür hat jeder Mann noch immer sein Gewehr im häuslichen Schrank. Auch diese Tatsache rückt die entsetzliche Komödie in die Nähe der amerikanischen Männergesellschaft des Westens, von der man treffend gesagt hat: »Der Westerner ist eine [...] amerikanische Form der Männlichkeit.«²⁷

Noch frappierender und vormoderne wirkt folgendes Indiz: Obwohl mehrfach davon die Rede ist, dass es vor fünf Jahren noch eine prosperierende Industrie gab (Wagnerwerke, Bockmann, Platz-an-der-Sonne-Hütte), fehlen in dieser Gesellschaft die Arbeiter und die Arbeiterklasse komplett. Sie wird repräsentiert von anonymen und typischen Vertretern des Mittelstandes (Bürgermeister, Lehrer, Pfarrer, Arzt, Polizist, Maler, Metzger, Ladenbesitzer usw.) Im dritten Akt übernimmt diese Männergesellschaft ihr tödliches Regiment.

Nachdem der Lehrer und der Arzt, beide schon verdächtig »elegant« gekleidet, einen letzten und absurden Versuch unternommen haben, die grausame Alte Dame zum Einlenken zu bewegen – denn sie müssten ja wissen, dass die Stadt gar nichts mehr zu verkaufen hat! –, nimmt das tödliche Geschehen seinen abschüssigen Lauf. Ill wird in seinem eigenen Haus wie eine Geisel bewacht, der Lehrer, der sich einen Steinhäger-Mut angetrunken hat und »die Wahrheit verkünden« will, wird beinahe gelyncht (die »Güllener stürzen sich auf ihn«), und ausgerechnet Ill, vom oberen Stock herunterkommend, bewahrt ihn vor dem drohenden Tod. Denn Alfred Ill kommt verwandelt in einen »mutigen

Menschen« von oben, weil er seine Schuld angenommen hat und von nun an mit seinem Leben für sie einstehen wird. Er wechselt von der Täter- in die standhafte Opfer-Rolle und wird dadurch zu einem ebenbürtigen Gegenspieler der Alten Dame, die schon vor fünf Jahren die Täter-Rolle übernommen hat.²⁸

Es folgt das dritte Mordspektakel, als Ill für den ahnungslosen Pressefotografen ein Beil an den »Metzger« verkaufen soll und der Fotograf die Szene arrangiert: »Geben Sie das Mordinstrument mal her, guter Mann. [...] Sie nehmen das Beil, wiegen es in der Hand, machen ein nachdenkliches Gesicht, sehen Sie, so; und Sie, Herr Ill, neigen sich über den Ladentisch, reden dem Metzger zu.« Der Metzger-Henker bräuhete nur noch zuzuschlagen! Dann fallen auch der Lehrer und seine Familie endgültig von ihm ab, und der Bürgermeister erscheint wiederum mit einem Gewehr in der Hand, um Ill die Selbsttötung vorzuschlagen – die für die erbarmungslose und habgierige Gemeinde bequemste Lösung. Aber Ill nimmt seinen Mitbürgern die kollektive Verantwortung und Schuld für seinen Tod nicht ab, und es kommt zu einem finalen Showdown, der als großes Medienspektakel inszeniert wird: »Überall Pressefotografen, Journalisten, Filmkameras«, die vollkommen ahnungslos nichts als die bloße Oberfläche der theatralischen Veranstaltung erfassen.

Der von Anfang an sichtbare Spielcharakter der Komödie (sonst wäre sie unerträglich) – greifbar in den extremen Übertreibungen und in der Lust, mit der der Autor die Grenzen und Gesetze ästhetischer Wahrscheinlichkeit sprengt – bestimmt jetzt vollends und potenziert den Handlungsablauf. Er verlagert sich von der Straße auf die Bühne.

Denn die »Gemeindeversammlung« findet in einem Theatersaal und auf der

Bühne statt, auf deren Vorhang die Schiller-Sentenz aus dem *Wallenstein* prangt: »ERNST IST DAS LEBEN; HEITER DIE KUNST«. Es wird ein illusionärer Schein bodenständiger Tradition und Heimatverbundenheit erzeugt, hinter dem sich der erbarmungslose Lynchmord perfekt verbergen kann. Alle Güllener wirken wie frisch kostümiert, der Polizist »in einer neuen, prächtigen Uniform«, »Alles in neuer feierlicher Kleidung, alles im Frack.« Die Männer-Meute steht auf der Bühne, die von dem Geschehen ausgeschlossen, aber »mitmachenden« Frauen sitzen im Zuschauerraum. Auf perverse Weise findet das statt, was im Filmgenre des Western »regeneration through violence« heißt, die gewaltsame Wiederherstellung und Reinigung einer maroden Gemeinschaft.

Hierzu zwei Film-Experten: »Was den Western strukturiert, sind die beiden Archetypen der Mythologie Amerikas: der Mythos der »frontier«, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Gefolge der Eroberung des Kontinents, also der Ära des »Wild West«, und der Mythos der »regeneration through violence«, der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut und Böse.«²⁹

Der Lehrer formuliert dieses Ziel in seiner Ansprache ausdrücklich: Frau Claire Zachanassian »will, dass sich unser Gemeinwesen in ein gerechtes verwandle.« Verschwiegen wird, dass diese Verwandlung durch einen Akt maßloser Rache und einen Lynchmord stattfinden soll, verschwiegen wird, dass es die Alte Dame war, die Gullen seit fünf Jahren planmäßig aus einer Stadt der »Zivilisation« in ein armseliges, verwahtes Nest der »Wildnis« zurückverwandelt hat, verschwiegen wird schließlich, dass die Gemeinde durch die Milliarden-Bestechung rettungslos korrumpiert und verdorben ist.

Durch die mediale Verdoppelung der Veranstaltung – die litaneartige Schlussabstimmung, eine Parodie auf den Rütli-Schwur in Schillers *Wilhelm Tell*, muss wegen einer Panne der *Filmwochenschau* sogar noch einmal wiederholt werden – wird der Täuschungs- und Lügencharakter der Gerechtigkeitsphrasen mit jedem Satz demaskiert. Dürrenmatt hat das Prinzip einer »regeneration through violence« bewusst auf den Kopf gestellt. Die Satire auf die »alten demokratischen Einrichtungen« der Schweiz (Gemeindeversammlung) ist unverkennbar. (In dieser Beziehung ein Seitenstück zu Frischs *Andorra*!)

Dann stirbt Alfred III endlich seinen vierten und letzten Tod, einen regelrechten Bühnentod. Denn wenn die Männer »eine Gasse« bilden, durch die das Opfer zu schreiten hat, bis sich ihm »ganz hinten« der muskulöse Turner entgegenstellt, dann simulieren und inszenieren sie auch das finale Shootout, das meistens auf einer leeren Westernstraße stattfindet, und vielleicht denken sie sogar an den Landvogt Gefler, den ihr Landsmann Wilhelm Tell in einer »hohlen Gasse« heimtückisch zur Strecke gebracht hat. Auch Alfred III hat nicht die geringste Chance eines fairen Zweikampfes.

Dürrenmatt hat diesen Western-Topos ebenfalls pervertiert und auf den Kopf gestellt. Statt eines fairen Männer-Duells findet ein kollektiver Lynchmord statt; der einstmalige schuldige Täter ist zu einem Mitleid erregenden Opfer geworden; die Diener der Gerechtigkeit zu einer mörderischen Meute im Sold einer unmenschlichen Rächerin. Wie ein erbeutetes Tier, wie eine Jagd-Trophäe wird der Leichnam Alfred Ills »vor die Füße Claire Zachanassians« gelegt, das Menschenopfer für einen schon halb versteinerten Todesdämon. »Ein altes Götzenbild aus Stein« verlässt am Ende mit gefülltem Sarg die Stadt – eine letzte Bahnhof-Szene.

Diese Schlusschor- und Bahnhofsszene spottet nochmals allen Gesetzen dramatischer Wahrscheinlichkeit. Gullen muss sich über Nacht aus einem »Armeleutquartier unmerklich [...] in eine moderne, wohl-situierte Stadt [...] in etwas technisch Blitzblankes, in Reichtum verwandelt« haben. Denn die Alte Dame wollte ja gleich nach der Überreichung des »Checks« abreisen!

Genau so unwahrscheinlich ist es, dass die Güllener das berühmte Chorlied aus dem zweiten Akt der *Antigone* des Sophokles intonieren und parodieren können. Mit der Beschwörung des »Ungeheuren« (»Vielgestaltig ist das Ungeheure, und nichts ist ungeheurer als der Mensch«) wollte der Autor am Schluss noch einmal, auf einer höheren und simultanen Spielebene, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint, den Einbruch des »Entsetzlichen« in die »verschonte Heimat« signalisieren, mit den letzten SOS-Signalen eines weit »abgetriebenen havarierten Schiffes«. Die alte Heimat ist endgültig verspielt.

Aber gehört nicht auch die Alte Dame zu dem »Ungeheuren«? Und zu den Ungeheuern? »Und wenn ich die Heimat schildere, so schildere ich sie entsetzlich! Unter der Maske einer grotesken Komödie und eines harmlosen Titels – denn wer denkt bei dem Besuch einer alten Dame schon Böses – hat Dürrenmatt diesen Vorsatz konsequent eingelöst, und zwar mithilfe eines frei und spielerisch variierten Western-Modells. Seinen Kriminalroman *Das Versprechen* hat er ein »Requiem auf den Kriminalroman« genannt. Den *Besuch der alten Dame* könnte man dementsprechend ein »Requiem«, einen letzten Abgesang auf den Western nennen. Er wird von Dürrenmatt extrem ausgebeutet und mit grotesker Feierlichkeit zu Grabe getragen.

Doch wie reagiert nach allem die »verschonte Heimat« auf den Einbruch des Entsetzlichen und Ungeheuren? Liefert die

Antwort auf diese Frage den verborgenen Sinn des Stücks? Wollte Dürrenmatt seinen Landsleuten die gleiche Rechnung aufmachen wie Max Frisch in seinem Theaterstück *Andorra*, das den vom Zweiten Weltkrieg und Hitler verschonten Schweizern ihre Anfälligkeit für Antisemitismus und Faschismus vor Augen führt? Ich denke: nein, ein solcher Vergleich ist nicht möglich. Denn die Versuchs- und Versuchungsanordnung, der die Güllener Bürger von Dürrenmatt ausgesetzt werden, ist derart unmenschlich und barbarisch, dass sie schon jenseits und außerhalb aller moralischen Maßstäbe liegt. Das Entsetzliche und Grauenhafte sind sinnlos – so wie die Ungeheuerlichkeiten und Schrecken des Zweiten Weltkriegs es waren. Schillers »Schaubühne als moralische Anstalt« ist hier außer Kraft gesetzt. Deshalb müssen alle Sinndeutungen des Stücks früher oder später ins Leere laufen.

Denn für eine Straftat, die in der Männergesellschaft von 1910 sicherlich häufig auftrat – Leugnung einer Vaterschaft, bestochene Zeugen, schnöder Verrat an der Geliebten (damals gab es noch keinen untrüglichen Vaterschaftstest) –, verhängt die Alte Dame fünfundvierzig Jahre später eine dreifache Todesstrafe. Zuerst lässt sie die Stadt langsam verelenden und absterben, dann lässt sie Alfred III seelisch foltern und grausam lynchen und schließlich schießt sie die Güllener Kopfgeldjäger in einen immerwährenden moralischen Tod.³⁰

Die Alte Dame ist tatsächlich eine so »entsetzliche« Figur, dass sie auch von der Phantasie eines Folterknechts erdacht sein könnte. »Doch nichts ungeheurer als die Armut [...] Trostlos umfängt sie das Menschengeschlecht / Reiht / Öde Tage an öden Tag«, so sprechen die Güllener am Ende im Chor, als machten sie einen letzten, den einzig plausiblen Versuch zu ihrer Verteidigung.

Jetzt bleibt mir, am Ende meines Vortrags, nur noch die Aufgabe, mir selber den Prozess zu machen, und mich zweifelnd zu fragen: Deine Western-Interpretation der Komödie mag ja ganz schön und gut sein, aber wer bürgt uns denn dafür, dass Dürrenmatt den Klassiker *High Noon* (1952) und andere Western-Filme in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre gesehen – übrigens einem Höhepunkt in der Geschichte des Western – und/oder dass er Western-Modelle bewusst oder unbewusst übernommen und produktiv gemacht hat? Hast Du außer Indizien nicht andere Zeugen und konkrete Beweise aufzubieten, die den Fall ein wenig objektivieren?

Zu meiner Erleichterung bin ich während der letzten zwei Monate, als ich an dem Vortrag arbeitete, tatsächlich auf zwei Zeugen gestoßen, einen gewichtigen und einen weniger gewichtigen. Der erste ist der Schweizer Filmregisseur Bernhard Wicki, der die amerikanische Verfilmung des *Besuchs der alten Dame* besorgt hat. (*The Visit*, 1964; *Der Besuch*, 1964). Er hat von den Schwierigkeiten der Dreharbeiten berichtet, unter anderem davon, dass der amerikanische Hollywood-Produzent ein »Happy End« wünschte. »Alfred III durfte nicht getötet werden.« Da Dürrenmatt es kategorisch ablehnte, einen neuen Schluss für die Filmfassung zu schreiben, wurden mehrere renommierte Drehbuchautoren Hollywoods mit dieser Aufgabe betraut; »unter anderen Nunnally Johnson, der daraus einen Western machte, welcher allerdings keine Gnade vor den Geldgebern fand.«³¹ Das heißt, ein Mann, der sich im Genre bestens auskannte, der schon erfolgreiche Drehbücher für Western geschrieben hatte und weiterhin schrieb – Humphrey Bogart hat ihn bewundert –, erkannte die latente Westernstruktur der Dürrenmatt-Komödie!

Das zweite, weniger gewichtige Zeugnis findet sich mitten im Reclam-Band über

das Filmgenre Western. Anlässlich der Besprechung von *No Name on the Bullet / Auf der Kugel stand kein Name* heißt es plötzlich: »Ein einfacher Plot« und dann, in Klammern gesetzt, »(so einfach wie Friedrich Dürrenmatts »Der Besuch der alten Dame«, vier Jahre zuvor geschrieben).«³²

Und in der neuesten Dürrenmatt-Biographie von Peter Ruedi heißt es immerhin: »Am Bahnhof beginnen und enden Geschichten. Die im Western, aber auch die der schrecklichen Heimkehr der Claire Zachanassian.«³³

Offensichtlich lag eine solche Western-Assoziation nicht nur mir recht nahe!

Anmerkungen

- 1 Vortrag, gehalten auf Einladung der Stadtbibliothek, des Kolping-Bildungswerks und der Katholischen Erwachsenenbildung Heilbronn am 23. Januar 2012 in der Stadtbibliothek Heilbronn. Herrn Dr. Philipp Anton Knittel danke ich für die Anregung und Vermittlung.
- 2 Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche 1961-1990 in vier Bänden*, hg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Anna von Planta und Jan Strümpel, Zürich 1996, Bd. 3: *Im Bann der Stoffe. Gespräche 1981-1987*, 57f.
- 3 Friedrich Dürrenmatt, *Komödien I*, Zürich 1957, 308.
- 4 Dürrenmatt, *Gespräche*, Bd. 3, 57f.
- 5 Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Zürich 1998, Bd. 28: *Labyrinth*, 67 und ders., *Gespräche*, Bd. 3, 96f.; dazu ausführlich und instruktiv Peter Ruedi, *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie*, Zürich 2011, 223–232.
- 6 Friedrich Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich 1966, 45; ders., *Werkausgabe*, Bd. 32, 32.
- 7 Dürrenmatt, *Gespräche*, Bd. 3, 48f.
- 8 Friedrich Dürrenmatt, *Gesammelte*

Werke in sieben Bänden, hg. von Franz Josef Görtz, Bd. 6: *Stoffe I-III*, Zürich 1988, 248.

- 9 Ebd., 251–302, und Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 28.
- 10 Dürrenmatt, *Gesammelte Werke*, Bd. 6, 248f.; vgl. das Bienek-Interview in: Dürrenmatt, *Gespräche*, Bd. 1: *1961-1970*, 124f.
- 11 Friedrich Dürrenmatt, *Schriftsteller und Maler*, Zürich 1994, 144; vgl. Dürrenmatts frühe Faszination durch den Ort des Bahnhofs in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, 16f.
- 12 Ebd., 251; in dem ersten Entwurf von 1955 wird er »das Ungetüm von einem Menschen« genannt.
- 13 Oder umgekehrt. Zur Beziehung von *Mondfinsternis* zum *Besuch der alten Dame* siehe Ulrich Weber, *Friedrich Dürrenmatt (1921-1990): »Mondfinsternis« und »Der Besuch der alten Dame«*, in: Bernhard Fetz, Klaus Kastberger (Hg.), *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, Wien 1999, 184–195.
- 14 Joe Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, 3. Aufl., München 1995, 289.
- 15 Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München 2006, 267.
- 16 Dürrenmatt, *Komödien I*, 342.
- 17 Dieses Ritual begegnet auch in Western, z. B. in *Dodge City* (1939, deutscher Titel: *Herr des wilden Westens!*)!
- 18 Hembus, *Das Western-Lexikon*, 25.
- 19 Ebd., 289.
- 20 *Filmgenres. Western*, hg. von Bernd Kiefer und Norbert Grob unter Mitarbeit von Marcus Stiglegger, Stuttgart 2003, 22.
- 21 Ebd., 274.
- 22 Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 5, 143.
- 23 *Filmgenres. Western*, 266.
- 24 Ebd., 158.
- 25 Ich halte es sogar für nicht unwahrscheinlich, dass Dürrenmatt durch den Vornamen »Will« zu dem seltenen Nachnamen »Ill« angeregt wurde.
- 26 Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 5, 76.
- 27 *Filmgenres. Western*, 16.
- 28 Die Zahl fünf spielt in *High Noon* wie in Dürrenmatts Stück eine bedeutsame Rolle!
- 29 *Filmgenres. Western*, 15.
- 30 Heute wird eine Leugnung der Vaterschaft mithilfe bestochener und vereidigter Zeugen mit Gefängnis zwischen drei Monaten und drei Jahren bestraft, bis zu zwei Jahren in der Regel auf Bewährung!
- 31 Willi Hunteemann (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente zu Friedrich Dürrenmatts »Der Besuch der alten Dame«*, Stuttgart 2010, 95.
- 32 *Filmgenres. Western*, 227.
- 33 Ruedi, *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen*, 564.