

KONSEQUENZEN DER SCHILLERSCHEN KATEGORIE DES ERHABENEN IN FRIEDRICH DÜRRENMATTS KOMÖDIE *DER METEOR*

Vasile V. Poenaru¹

vvpoe@hotmail.com

Abstract

*This paper examines the implications of Friedrich Schiller's category of the sublime in Friedrich Dürrenmatt's drama *Der Meteor* by construing the drama's underlying narrative as an immediate derivate of Schiller's aesthetics. The Swiss author's main concepts and techniques, such as the central idea, probability, worst possible turn, odds and outcome, are being considered in their sophisticated entanglement with the German philosopher's take on the notion of free will and the power of judgment. In this context, Dürrenmatt's play around the gravity-metaphor is being read as a dramatic actualization of Schiller's appropriation.*

Keywords: *sublime, grotesque, Schiller, Dürrenmatt, paradox, ambivalence, probability, conceptuality, ontology, indetermination, free will, outcome, gravity, appropriation*

Friedrich Dürrenmatts dramatisches Schaffen wurde im Laufe der letzten Jahrzehnte unter Heranziehung vielfacher Überlegungen und analytischer Methoden ausführlich erörtert. Ein erkenntnistheoretisch orientierter Bezug zur Problematik des freien Willens und des Erhabenen – etwa aus der Perspektive der Schillerschen Ästhetik heraus – ist jedoch im Rahmen der vorliegenden Dürrenmatt-Studien kaum je konsequent untersucht bzw. hergestellt worden. Dabei ruft die im dramatischen Wirkungsgefüge der Realitätsmodellierung Ausschlag gebende Dürrenmattsche Kategorie des Grotesken durchaus eine (freilich mutierende) Instanz des Erhabenen hervor, anhand derer sich insbesondere das dialogisch umgesetzte Prinzip der Aneignung mit Verweis auf seine Ausstrahlungsmöglichkeit im Zusammenhang einschlägiger Begriffe bedeutungsproduktiv auswirkt. Freiheit, Absolutheit, Individuation, Beobachtung, Beurteilung, Schicksal, Zufall: Dies sind die unwahrscheinlichen

¹ Vasile V. Poenaru (Toronto), long-time correspondent of the prestigious Austrian magazine *Literatur und Kritik* (Salzburg); invited author at the EXPO 2000 Hannover ; numerous articles in scholarly journals and in a variety of Austrian, Canadian, German and Swiss publications; recipient of the Antoaneta Ralian prize (2013) for the best literary translation in acknowledgment of his Romanian translation of Uwe Tellkamp's novel *Der Turm*; taught German language and literature as well as German-English translation/localization at the University of Toronto; awarded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Gravitationszentren des vom Dürrenmattschen Meteor durchschossenen abendländischen Himmel stabiler Werte.

Betrachtet man das Erhabene lediglich als bloße Subkategorie des Schönen und/oder Edlen (wie es ja im engeren Sinne mitunter gewissermaßen a priori der Fall ist), so kann man in Dürrenmatts Schaffen allerdings lange vergeblich danach suchen. Dasselbe gilt für einen jedweden Ansatz, den Begriff Erhabenheit vermittels der Handlung und/oder Handlungsträger strikt positiv zu definieren oder gar zu bewerten. In Dürrenmatts Komödien wird nämlich bekanntlich viel gestorben, was ja schon an sich auf den ersten Blick alles andere als erhaben ist. Es wird darin aber auch die Haltbarkeit von absoluten Begriffen wie Sterben und Tod, ja die Haltbarkeit von absoluten Begriffen überhaupt hinterfragt, es wird gegen die Allmächtigkeit des Wahrscheinlichen, es wird gegen das Gesetz der großen Zahl reflektiert, argumentiert, gedichtet, was aus der Befangenheit des modernen Selbstverständnisses eines statistisch definierten kollektiven Erwartungshorizonts heraus den Brennpunkt einer negativ begründeten Erhabenheit ausmacht, spielt sich doch im großzügigen Zwielficht der antagonistischen Prinzipien Leben und Tod bei diesem Autor die dramatische Handlung dergestalt ab, dass im Rahmen der Inszenierung und über den Rahmen der Inszenierung hinweg nicht nur die Fatalität der menschlichen Bedingtheit in ausgeprägter Weise zum Vorschein kommt, sondern zugleich grundlegende Fragestellungen rund um den modellierbaren Modus der ästhetischen Urteilskraft und ihres je nach dem spezifischen Kontext wechselnden Geltungsbereiches aufgeworfen werden. Leben und Tod, Bejahen und Verneinen, Anfang und Ende, Wissen und Glauben erscheinen immer wieder als hinfällige, dem Zeitalter des komödienhaft verwirklichten Grotesken kaum mehr zur Genüge reichende Konstrukte.

In *Der Meteor* wird dabei das Erhabene als negativ besetzte Instanz dichterischer (und hierin eben vor allem auch im ausgesprochenen Sinne dramatischer) Schöpfungswut sozusagen an sich und für die Rezeption wohl am deutlichsten vergegenwärtigt, was zeifelsohne zum Teil auch mit der Wahl der Titelmetapher zusammenhängt. Fast möchte man sagen, die Longinsche² blitzartige Verabreichung sublimierter Empfindung, der einmalige und überwältigende Impuls unendlicher Bedeutungsproduktion, sei bei Dürrenmatt kongenial unter Beibehaltung der ästhetischen und philosophischen Geworfenheit der Perspektiven ins Aufleuchten des Meteors als sinnlich-geistige Erscheinungsform übergegangen. Angesichts der Tatsache, dass durch die sprachgewaltig ausgearbeitete stilistische Methode der Totalisierung in der Figur

² Bei Longinus ist das Erhabene "Vollendung und Gipfel sprachlicher Gestaltung". (Longinus, S. 5). Das Erhabene (bei Longinus auch „das Erstaunliche“ genannt) wird mit einem „plötzlich zuckendem Blitz“ verglichen. Mehr dazu vor allem auch in: Barone, S. 33.

des Schwitter-Meteors gleichsam der Übergang vom Kantischen Verständnis des Erhabenen als allmächtiges Naturereignis zum Schillerschen Konzept des Erhabenen als Attribut des Menschen dank der Ausstrahlungskraft einer sublimierten Idee wiedergegeben wird, rückt die Überlegung des kulturgeschichtlichen Verhältnisses zu seiner sinnlichen und geistigen Umgebung zwingend in den Vordergrund der Betrachtungen. Und bei Dürrenmatt ist es vor allem die sprachliche Umgebung, die mehr ontologische Würde in Anspruch nimmt, etwa indem ursprünglich harmlos anmutende Sprachkörper (in *Der Meteor* wird die Kategorie des aus seiner Bahn geratenen Sprachkörpers gleichsam als Pendant des hernieder stürzenden Himmelskörpers konstituiert) eine dergestalt ungeweinte materielle Kraft entwickeln, dass die außersprachliche Wirklichkeit dadurch ganz im Longinschen Sinne umgeformt wird¹. Im Unterschied zu anderen Dürrenmattschen Komödien, wie etwa *Romulus der Große* und *Der Besuch der alten Dame*, in denen ebenfalls das an den Begriff der Erhabenheit anlehrende Prinzip der Totalisierung einer Figur am Werke ist, die wie ein fremder Körper in eine Welt vertraut dünkender etablierter Begriffe und Werte einbricht, wird das Moment des Erhabenen in *Der Meteor* gleichsam von der Gesamtstruktur des dramatischen Umfelds her betrachtet fast direkt aus Schillerschem Gedankengut abgeleitet.

Der Autor bedenkt mithilfe seiner vor Kraft strotzenden zentralen Metapher die sinnliche und übersinnliche Bedingtheit des Menschen in unmittelbarer Nähe des Todes: sozusagen am Rande des Seins. Ethik und Ästhetik erscheinen wieder als verschiedene Aspekte eines einzigen Begriffs, den es vermittels eines allumfassenden Impulses zu erörtern gilt. Der brennende, der blendende, der aufblitzende Meteor erhellt das anständig dünkende Nichts der schönen Nacht mit seinem erhabenen Etwas. Unter anderem stellt der Autor hier die Frage, was ein absolutes Werk ist, wie es entsteht und womit (genauer: mit was für einer Handlung, mit was für einer Wendung, mit was für einem Wort) es im schlimmstmöglichen Fall aufhört, um die bestmögliche Bahn eines in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts etablierten abendländischen Modells erbaulicher Bürgerlichkeit zu durchbrechen.

Es ist bezeichnenderweise vor allem das antinomische Verhältnis zwischen dem Künstler als Schöpfer von Welten und dem Kunstwerk als denkbarer Laufbahn innerhalb eines semantisch geladenen Gravitationsfeldes, dem das Moment des Erhabenen zugeordnet wird. Die dadurch gezeitigten Dichotomien (allen voraus: Sein/Nichtsein) greifen tief ins klassische Gedankengut des gebildeten Bürgers – und bringen es durcheinander. Goethes *Homunculus*³ etwa macht in mehrfacher Hinsicht ein nennenswertes Gegenbild zu Schwitter aus, vermittels dessen sich zum Verhängnis des Nichtaufhörenkönnens

³ Die ontologische Ungereimtheit des Homunculus wird folgendes definiert: „Er ist, doch ist er kaum.“ Faust II, S. 94. Mehr dazu in Poenaru (ZGR), S. 170.

dasjenige des Nichtanfangenkönnens hinzu gesellt. Homunculus ist ein kaum existierender Mensch (aber eben nicht ein nichtexistierender), der es sich schwer macht, so richtig zu entstehen, während Schwitter ganz im Gegenteil dem Zustand des Entstandenen angehaftet bleibt und ihm nicht so richtig zu entrinnen vermag. Der eine kann nicht anfangen zu leben, der andere kann nicht aufhören zu leben. Beide sind sie nur kaum: irgendwo zwischen absolutem Sein und absolutem Nichtsein dem Fluch negativer Erhabenheit ausgeliefert.

Geht man allerdings mit Schiller davon aus, dass die Freiheit allein im Widerstand gegen die Sinne kenntlich gemacht wird, so wäre das Moment der Freiheit bei Schwitter nur dann realisierbar, wenn er die Bereitschaft aufweisen würde, dem Tod zu entsagen. Er ist jedoch lediglich bereit, dem Leben zu entsagen, was an sich zwar eine Resignation ausmacht, aber eben nicht die rechte, worauf die negative Ästhetik der Erhabenheit zurückzuführen ist, die aus der Figur Schwitters hervorstrahlt.

Der prominente Schriftsteller Schwitter kann nicht sterben – und anders als es dem modernen Kulturmenschen bei Freud⁴ wenigstens im Unbewussten ergeht, kann er auch nicht an seine Unsterblichkeit glauben. Darin gründet sein Verzweifeln. Er kann aber auch nicht wirklich weiterleben, denn er liegt ja im Sterben. Sein Bezug zu dieser Welt ist ein uneigentlicher. Die Dialektik des Erhabenen scheint an ihm zugrunde zu gehen, und die Dialogik des Erhabenen ringt nach einer Begrifflichkeit, die ihr der Autor entzieht. Macht Schwitters Nichtsterbenkönnen ein Moment der absoluten Unfreiheit aus, da er gerade das, was er will, nicht haben kann?

Alle Menschen müssen sterben. Doch Schwitter ist einer, der nicht müssen muss. Das könnte man Freiheit nennen, wenn es denn sein Wille wäre. Sein Wille ist aber einmal gerade nicht, dem Tod zu entgehen; er will sich ihm vielmehr stellen, um somit das Aufhörenkönnen als Sterbenkönnen zu „erleben“. Durch diesen gerissenen perspektivistischen Umschlag auf der semantisch sublimierten Ebene kontrahierender Modalverben steigert Dürrenmatt die Schillersche Debatte rund um den Begriff der Freiheit und des Erhabenen, was vielleicht kein Zufall ist, sondern auf zweckmäßigen Zusammenhängen der (fingierten) Absolutheit des Individuums und dessen grundlegenden ontologischen, erkenntnistheoretischen und moralphilosophischen Veranlagungen basiert.

Der Widerspruch zwischen Leben und Tod wird somit nicht etwa in dialektischer Weise aufgehoben, sondern ausgesprochen dialogisch: in seiner unabdingbaren Ambivalenz. Geht man nun aber der Dialogik zuliebe im sinnstiftenden Bedeutungsspiel der produktionswutigen Modalverben mit einer skeptischen Auffassung von Freiheit und Bedingtheit weiter, so muss angenommen werden, dass der Mensch zwar tun, aber immerhin nicht wollen kann, was er will. Schwitter kann nicht sterben, obwohl er es will. Alle, die seiner

⁴ Freud, S. 149.

Laufbahn nahe treten, müssen dabei jedoch sterben, obwohl sie es nicht wollen. Die Frage, ob Schwitter wollen will, dass er sterben muss, oder ob er es schlechthin wollen muss, ist hierin besonders im Falle eines mit Wahrscheinlichkeit, Zufall und Fatalität wirkenden Skeptikers wie Dürrenmatt mit Hinblick auf die Dramatik der menschlichen Bedingtheit in vielfacher Hinsicht besonders ergiebig. Umformuliert: Es geht um die Frage, ob Schwitter wollen will, dass er müssen muss.

Der moderne Mensch definiert sich durch sein Wissen, seine angehäufte oder eben angeeignete Bildung und seine Freiheit. Ob sich die bei Schiller aufschlussreich formulierten Prinzipien der schönen Bildung und der erhabenen Freiheit im Meteor anhand eines negativ geladenen Wertungssystems der abendländischen Kultur in unschöne Bildung und erhabene Unfreiheit umgedeutet werden können, ist freilich eine Sache der subjektiven Standortbestimmung des Interpreten. So gehört denn etwa aus der Perspektive des modernen Menschen zur Definition des Meteors die Tatsache, dass er auf die Erde niederstürzt, wobei allerdings offen bleibt, ob er dann letztendlich auch tatsächlich auf die Erde fällt oder vielmehr während des Absturzes in der Atmosphäre zu einem vielsagenden Stück Nichts zerschmilzt, von dem man annehmen darf, es sei erhaben.

Sind dabei die Derivate der Schönheit – die schmelzende Schönheit, die Anmut und die Naivität – schon in der Kontemplation des Meteors als versinnbildlichter Himmelskörper oder eben als bloßes anschauliches Ding an sich – für Herz und Verstand sichtbar, so tritt erst in der unmittelbar erlebten Vergegenwärtigung des Sturzes die Instanz des Erhabenen anhand der Attribute der Würde, der energischen Schönheit und der Sentimentalität in den Vordergrund der Betrachtungen. Der bloße Anblick des Meteors entspricht somit dem Schönen, sein Sturz dem Erhabenen. In Schwitters Nichtsterbenkönnen sind allerdings außer Kants Dichtomie des Schönen und Erhabenen und Schillers entsprechenden Duplizität von Anmut und Würde auch noch die naturwissenschaftlich raffiniert untermauerte und geisteswissenschaftlich etablierte Selbstverständlichkeit des modernen Menschen sowie dessen Mythen und kollektiven Erwartungen am Werke.⁵

Der Meteor macht unter anderem offensichtlich eine Metapher der Schwerkraft aus. Ein semantisches Feld wird durch Begriffe geordnet, denen Konnotationen beigegeben werden, die in Bezug auf das noch unerschlossene Konglomerat der Deutung Ausschlag gebend agieren. Die Schwere der Wörter, mit denen der Nobelpreisträger um sich herumwirft, das Echo seines letzten Satzes, der sich selbst überlebt, das dramatische Spannungsfeld, das auf vielfacher Ebene durch die hinscheidenden menschlichen Handlungsträger hergestellt wird, all dies deutet auf die dialogische Systematik einer unwahrscheinlichen

⁵ Vgl. Dürrenmatts Bekenntnis dazu in der Diogenes-Werkausgabe, Bd. IX, S. 159: „Ich zeige, daß der Nihilismus keine Lehre, sondern eine Haltung des Menschen ist.“

Verschlüsselungstechnik, die sich im Akt der Lektüre in blitzartiger Weise offenbart, um aus der absoluten Unbedingtheit des Erhabenen ein Licht auf die herangezogene ontologische, poetologische, religiöse und im weitesten Sinne geisteswissenschaftliche Problematik der zwiespältigen Moderne zu werfen.

Wenn ein Meteor auf die Erde zustürzt, ist das Ende nah: eine ansprechende Intuition. Angesichts des nahenden Endes wird wichtig, was sonst unwichtig wäre. Der nun von einem größeren Himmelskörper gefangene Meteor zieht seinerseits weitere Körper in seinen Bann. Der sterbende Schwitter wird vom Tod angezogen und zieht alle Menschen mit in den Tod, die ihm nahe stehen oder eben nahe kommen. Er selber schafft das Ende der letzten Reise freilich nicht und muss folglich weiterleben. Das klingt paradox und ambivalent. Man mag es nihilistisch nennen und darin die Dekadenz des zusammenbrechenden Wertesystems einer absagenden Kultur erkennen, oder aber man greift zur zweckmäßig in den (Welt)Raum gestellten Bedeutungskonstellation der Theorie des Erhabenen, um eine Laufbahn zu beschreiben, die im wörtlichen Sinne nirgendwo hinführt, dabei jedoch etwas über einen Sachverhalt aussagt, der mit dem menschlichen Bezug zur unheimlichen Problematik der Absolutheit und Totalität zu tun hat.

Schwitter tut wenig, besser gesagt er tut weniger als wenig, wäre doch der Akt des Sterbens das allerwenigste, das er sozusagen „tun“ könnte. Eins jedoch kann und will er nicht lassen: Er fällt ein Urteil über seine Mitmenschen und über die Welt, das gewissermaßen das Hauptmerkmal eines ästhetischen Urteils im kantischen Sinne aufweist. Es ist mit keinem persönlichen Interesse verbunden. Denn das Individuum Schwitter hat als groteske literarische Figur seine Festigkeit aufgegeben bzw. eingebüßt und ist nur noch auf das Eine fixiert: auf seinen eigenen Tod, der freilich nicht mehr ihm selbst gehört, sondern in eine allgemeine, fast würde man sagen in eine öffentliche Angelegenheit des Diskurses rund die Sackgasse umgewandelt wird, in die unsere Weltanschauungen einschließlich des Themenkonglomerats vom Anfang und vom Ende und von der Gesetztheit oder Gegebenheit der Dinge an sich und für uns münden.

Die von dieser dramatischen Konfiguration an den Leser/Zuschauer gestellten Ansprüche sind gewaltig. Der Autor malt ein Bild unserer Welt aus, und dem Rezipienten bleibt es vorbehalten, ein ästhetisches Urteil über dieses Bild zu fällen, das zugleich Anlass gibt zur Selbstreflexion und zur schöpferischen Auseinandersetzung mit dem innewohnenden Sinn einer Welt, eines Werkes, eines Bildes oder einer einschlägigen Idee.

Es gibt in diesem Stück eine grundlegende binäre Angehungsweise des spontan zusammengesetzten Daseins (bzw. Nichtdaseins) und der Dinge, die dazu gerechnet werden. Die – kaum als solche zu bezeichnende – Handlung spielt sich in einem nur ungefähr definierten Intervall zwischen Leben und Tod, zwischen Freiheit und Bedingtheit, zwischen dem anschaulichen und dem erschütternden Himmelskörper, zwischen Bejahen und Verneinen, zwischen dem Schönen und

dem Erhabenen ab. Allerdings geht es bei Dürrenmatt nicht (ja strenggenommen nie) um einen Himmelskörper als solchen, sondern vielmehr um die Art und Weise, in der sich die Menschen dazu verhalten. Anders als bei Kant kann das Erhabene für Dürrenmatt nämlich nicht einfach in der Natur existieren, sondern nur durch das Individuum, genauer gesagt durch die Gesellschaft der Individuen. Es ist ganz im Schillerschen Sinne ein Attribut jener höheren Sphären des Menschlichen, in denen sich die unbegrenzte Freiheit der Kontemplation und Aneignung jedwelcher Begriffe, Bezüge, Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten manifestiert, denen der Mensch nicht unterliegen kann, da sie angeblich ihren höheren Grund in ihm haben.

In der Ambivalenz der verabsolutierten Figur behauptet sich nicht die Aufgehobenheit, sondern die Aufgeräumtheit von Widersprüchen, was der zweckmäßigen Dialogik des Textes syntaktisch und analytisch durchaus folgerichtig entspricht. In der totalisierten Figur stellen die absolute Macht und die absolute Ohnmacht gleichzeitige, entgegengesetzte Aussagen der Freiheitsthese, komplementäre Teilaspekte eines in sich geschlossenen dramatischen Einfalls dar, der den zumutbaren Erwartungshorizont der Öffentlichkeit durchbricht, ohne ihn zu erweitern.

Angesichts der Tatsache, dass Schwitter allein auf den Tod fixiert ist, geht ihn eigentlich nichts mehr von dem an, was sich diesseits ereignet, anders gesagt: es geht ihn überhaupt nichts mehr an. Denn Schwitter, der zu wissen meint, was er meint, glaubt nicht an seine eigene Auferstehung. Er glaubt schlechthin an keine Auferstehung und wird somit noch einmal zu einem doppelten Ärgernis für seine Mitmenschen, denn Glauben und Wissen verlieren an ihm ihre scharfen Umrisse. Durch seine ins Absolute gesteigerte Teilnahmslosigkeit ist Schwitter gefährlich für das Wertesystem und das Selbstverständnis einer Christenheit, die sich ohnehin zunehmend vom Christentum abwendet und gleichsam einer quasi-wissenschaftlich fundierten Bezuglosigkeit ethischer und ontologischer Fragestellungen harrt.

Da der Nobelpreisträger kein Interesse mehr für die Geschehnisse aufbringt, die sich um ihn herum abspielen, bietet er den mutmaßlich idealen Standpunkt für ein ästhetisches Urteil. Er liegt im Sterben, stirbt aber (noch) nicht. Für ihn ist jeder Augenblick der letzte und jedes Urteil ein endgültiges. Er kann nichts dafür, dass die Leute um ihn umkommen. Alle Personen, die sich in seinem näheren Umfeld befinden, haben Anteil an einer sublimierten Erscheinungsform des Todes, die sie nicht verstehen. Sie geraten in sein Sterben. Dadurch wird es ihr Sterben. Schwitter wiederum eignet sich ihr Sterben an. Dadurch wird es sein Sterben. Da er seinen eigenen Tod nicht erleben kann, bleibt ihm allein die Möglichkeit vorbehalten, sich der Kontemplation der Idee des Sterbens hinzugeben, die ihm die anderen paradoxerweise gerade dadurch bescheren, indem sie lebendiger sind als er. Weil die anderen Figuren des Stückes feste Begriffe darstellen und sich auch ihrerseits feste Begriffe von den Dingen und

deren mutmaßlichen Geworfenheit machen, besteht für sie kein denkbar möglicher Intervall einer Unschärferelation des Seins. Entweder sie sind, oder sie sind nicht. Das heißt, sie besitzen neben einem absoluten, handfesten Leben auch einen entsprechend absoluten, unabdingbaren Tod, ob sie nun wollen oder nicht. Ihr Tod muss ein totaler und unwiderrufbarer sein, wohingegen für Schwitter weder Tod noch Leben eigentlich als solche existieren, sondern jeweils vielmehr innerhalb kaum formulierbarer Schichten des Seins lokalisiert sind, mit denen auf geistiger Ebene ausgesprochen ergiebig verhandelt und spekuliert werden kann. Der Mensch Schwitter hat aufgehört zu leben, doch er hört nicht auf zu sterben. Er steht da (oder liegt da) als ein Sinnbild der Unendlichkeit – befangen in einem Augenblick, der sich immer wieder ausdehnt. Ein Inbegriff absoluter Freiheit und/oder Unfreiheit. Ein Ärgernis für die Christenheit und für die Naturwissenschaft. Ein Wunder für die Heilsarmee. Ein Paradox für die Mitwelt. Eine Qual für den Interpreten.

Das ästhetische Experiment Schwitter schafft jedenfalls die Voraussetzungen einer eindringlichen Analyse der Kategorien des Schönen und Erhabenen mit Hinblick auf deren Geltungsbereich im Zusammenhang einer aktuellen sozialen und philosophischen Problematik. Wo beginnt die Freiheit und wo hört sie auf? Gibt es so etwas wie eine Schwerkraft der zentralen Idee, die das zugrundeliegende semantische Feld der Komödie dergestalt modelliert, dass die möglichen Richtlinien einer angebracht dünkenden Entschlüsselungstechnik erkennbar werden? Inwiefern prostituiert sich ein Autor, der Bücher verkauft? Was für Bezüge werden zwischen Erhabenheit und Prostitution hergestellt? Kann dem Prinzip des Nichtaufhörekönnens in dialogischer Weise das Prinzip einer Selbstsetzung des Daseins entgegengestellt werden, anhand dessen spontanes Sein und spontanes Nichtsein kommutieren?

Die Metapher des menschlichen Meteors wirkt gewaltig auf die Bedeutungsstruktur des Textes ein. Dass sie dabei an sich nicht positiv, sondern negativ aufgefasst wird, liegt an der binären Grundsituation des entindividualisierten Individuums, die als Ausgang einer Fabel agiert, die nicht ganz zustande kommt. In unmittelbarer Nähe des Todes entwickelt der Meteor eine ungeheure Kraft, die wohl zum einen zwar aus seiner Teilnahmelosigkeit an der Umwelt gewonnen wird, zum anderen jedoch die Umwelt durchaus an ihr teilnehmen lässt – was hier heißen will: an ihrer zerstörerischen Wucht. Zwar ist Schwitter nicht etwa unbedingt so etwas wie ein erhabener Bösewicht, doch für seine Mitmenschen will es fast so aussehen. Das von ihm vertretene Moment des Erhabenen ist weder anschaulich noch erbaulich. Aus seiner Endperspektive heraus ordnet er individuelles und kollektives Wissen und Glauben und bringt dadurch Kriterien, Werte und Weltanschauungen durcheinander.

Auf dramatischer Ebene kann dem Einschlag des Meteors das Dürrenmattsche Prinzip des zentralen Einfalls anschaulich entgegengestellt werden. Dieser wirkt unmittelbar auf die gesamte Struktur des Textes bzw. der

Inszenierung. Durch einen sich aus dem Spiel mit den Kategorien des Wahrscheinlichen und Möglichen ergebenden fingierten Zufall tritt die schlimmstmögliche Wendung ein, anhand derer sichtbar wird, wie wichtig es ist, die angebrachte Distanz zu den Dingen zu wahren. Der Umgang mit dem Schönen ist erbaulich, der Umgang mit dem Erhabenen gefährlich, ja fürchterlich.

Schwitters ist an sich ein zerrissener Mensch. Da er nicht sterben kann, triumphiert er sozusagen über den Tod, selbst wenn er es nicht will. Wäre er jedoch im Schillerschen Sinne wirklich erhaben, so müsste er aber auf geistiger Ebene frei sein. Gerade das ist er jedoch nicht. Er ist nicht imstande, Begriffe geistig zu meistern, zu bewältigen, zu überwältigen, weil Begriffe für ihn keinen festen Bestand haben und weil er dem Geistigen strenggenommen das Anrecht auf Sein abstreitet. Sein Vermächtnis ist ein unheimliches, denn es zerschmilzt unsere grundlegenden Intuitionen und die Glaubwürdigkeit der Vorstellungskraft des Menschen im technischen Zeitalter. Die Unfreiheit und somit die Unerhabenheit, in die sich der erhaben auftretende Schwitters fügen muss, ist wieder einmal in doppelter Hinsicht paradox. Denn er resigniert zwar angesichts des Todes, nicht aber angesichts der Unmöglichkeit des Todes. Würde sein Tod eintreten, so könnte man annehmen, dass dies in Einklang mit seinem freien Willen geschehe. Doch sein Tod tritt nicht ein. Die Erhabenheit der letzten Augenblicke des Nobelpreisträgers geht an einem miesen Wahrscheinlichkeitsfaktor zugrunde. Indem er zum ewigen Sterben verdammt ist, überlebt Schwitters seine Chance, den Tod zu meistern, weil er sich dem Tod – und somit der Erlösung von seinem Leiden – nicht hingeben kann.

Das offene Ende des Stücks bringt die Assoziationen in Dürrenmatts Kurzgeschichte „Der Tunnel“ nahe, deren letzter Satz folgendes lautet: „Gott ließ uns fallen, und so stürzen wir denn auf ihn zu“⁶. Dieser Sturz auf ein Ende, das es nur insofern gibt, als man daran glaubt, ist kennzeichnend für das dialogische Zusammenspiel von Schwerkräften und Laufbahnen, die die Bedeutungskonstellation des Meteors begründen. Es ist dies irgendwie auch ein Hin und Zurück zwischen einem kleinen Begriff und einer großen Bedeutung, die ihm beigemessen wird. Im Abbrennen verliert der Meteor nämlich seine Schwere, weswegen er zwar auf die Erde zustürzt, diese jedoch nie erreicht. Das ist auch auf begrifflicher Ebene ein Ärgernis. Da Schwitters aus der Perspektive einer doppelten Ästhetik und zugleich aus der allgemein-verbindlichen Bedingtheit der Wahrscheinlichkeitslehre heraus in antinomischer Weise zugleich die absolute Freiheit und die absolute Unfreiheit zum Widerspruch behauptet, wird in ihm eine

⁶ *Die Panne. Der Tunnel*, S.104. Die von der Oxford University Press wiedergegebene Fassung basiert auf der Zürcher Ausgabe im Verlag der Arche (1952). In der Diogenes-Werkausgabe in dreißig Bänden wurde der letzte Satz ausgelassen.

ästhetisch ins Unsagbare gesteigerte Instanz des Erhabenen sichtbar, die in seinem Unvermögen wurzelt, das Zeitliche zu segnen.

Anders als das Schöne flößt das Erhabene jedoch wohlgerührt Unbehagen ein. Dürrenmatts Komödie ist wieder einmal eine Tragödie, das Groteske darin rüttelt am erwartungsgemäßen Ausgang des aristotelisch aufgebauten Stückes und an den grundlegenden Intuitionen, die der Rezipient dieser spontanen Weltendämmerung der ontologisch, moralisch und erkenntnistheoretisch bedachten Frage der großen Zahl entgegenbringt.

Die binäre Weltanschauung⁷ ist auf die Problematik des Entstehens und Aufhörens fixiert, die jeweils vermittelt oft skurril wirkender Antinomien reflektiert wird, die die innere Veranlagung der verabsolutierten Figur Schwitter bestimmen. Das ästhetische Urteil als ethische Wahl im Kantischen Sinne hat der Autor dabei durch die Manipulation des Zufalls beinahe unversehens in die Dramatik des Nichtaufhörenkönnens eingebaut.

Auch in *Abendstunde im Spätherbst* und in *Dichterdämmerung* wirft Dürrenmat die Frage auf, was ein absolutes Kunstwerk ist und wie es zustandekommt. Die Erhabenheit des Werkes wird dort konstituiert, indem der Autor seine literarischen Figuren im wörtlichen Sinne ermordet, um seiner geschaffenen Welt mehr Wirklichkeit zu verleihen. Wer immer auch in sein Schreiben gerät, muss ebenfalls daran glauben und wird dadurch sozusagen als Entschädigung in Form einer literarischen Figur verewigt. Der Mord wird als ästhetisierendes Vehikel des schriftstellerischen Handwerks durch den – freilich pervertierten – Geschmack des Lesepublikums gerechtfertigt, worin sich das negativ konstituierte ästhetische Urteil durch ein entsprechendes ethisches Urteil ersetzen lässt. Dem Schriftsteller als Prostituiertem und als Mörder wird Beifall geklatscht, weil dies gleichsam in Einklang mit dem guten Ton der ästhetischen Stunde zu sein scheint.

Die Parabel der rechten, der „anständig“ dünkenden Distanz zum Kunstwerk und vor allem auch zum künstlerischen (und möglicherweise sonstigen) Schöpfungsakt ist in Bezug auf die Differenzierung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen besonders bedeutungsproduktiv. Weil der Mond die rechte Distanz wahrt, fällt er nicht auf die Erde und kann sich in aller Anschaulichkeit der Kontemplation des Schönen hingeben. Die Geschwindigkeit, mit der er die Erde umkreist, und die Schwerkraft, durch die er von der Erde angezogen wird, befinden sich im Einklang und ermöglichen eine Synthese der Widersprüche, der Harmonie, Anmut und Naivität.

Der Meteor jedoch bringt das Moment des Erhabenen hervor, er stürzt mit seiner ganzen energischen Schönheit auf das Objekt seiner Anziehungskraft zu

⁷ Vgl. Brock-Sulzer, S. 44: “ Wenn wir das Wesen des Komischen erkennen wollen im Zusammenspiel des Unkommensurablen, dann wäre freilich der Einbruch des Werdens ein Ort des Komischen, wie andererseits der Zusammenprall des Todes mit dem Leben ein anderer solcher Ort wäre.“

und trägt somit alle Kennzeichen der ontologischen und ästhetischen Würde. Das Gegeneinander zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Darsteller und Dargestelltem, zwischen Beobachtendem und Beobachtetem, zwischen Subjekt und Objekt wird somit in der Instanz des Schönen in dialektischer Weise aufgehoben, solange nur der rechte Abstand gewahrt wird, wohingegen sie in der Instanz des Erhabenen in dialogischer Weise einer Aufgeräumtheit der Perspektiven teilhaftig wird, die den Weg in die Unendlichkeit bahnen.

Die Sublimierung des literarischen Akts im Zusammenhang individueller und insbesondere auch kollektiver Triebe, denen der Literaturmarkt mitsamt seiner lukrativ-erbaulich dünkenden Phänomenologie divergierender Interessen unterliegt, führt bei Dürrenmatt zu einer Codierung der Schrift, die bei weitem nicht so einfach ist, wie es scheint. Das Erhabene als Gravitationszentrum des Seins ermöglicht es, nicht nur mit Bedeutungen, sondern auch mit Mysterien zu verhandeln.

Die Diskrepanz zwischen Darstellung und Dargestelltem ist offensichtlich ein wesentlicher innewohnender Teil des zentralen Einfalls. Wer sich über diese Welt im Bilde sein will, muss sich dem Dürrenmattschen Selbstverständnis dramatischer Dichtkunst entsprechend ein Bild davon machen – oder eben dasjenige mitnehmen, das der Autor bietet. Es ist in seiner Duplizität anschaulich und erhaben zugleich. Aber man kann daraus weder Erbaulichkeit noch Einsicht und Erkenntnis gewinnen, sondern nur die Freiheit, den Widerspruch der grundsetzenden Antinomien in seiner atemberaubenden Dialogik der Unwahrscheinlichkeit wahrzunehmen und dadurch ontologisch wie ästhetisch ungeheuerere Schichten des Seins zu erschließen.

Ist das Schöne als Leitfaden der naiven Dichtung am Werke, so macht das Erhabene die Richtlinie der sentimentalischen Dichtung aus. Schwitter agiert als Exponent des negativen Darstellungsmodus, wobei an ihm Dichtung und Realität durcheinandergeraten. Er hat Großartiges geleistet und blickt nun dem hinreißenden Abgrund seiner Laufbahn entgegen. Mit der sinnvollen Darstellung des Absoluten will es allerdings nicht so recht klappen. Die ästhetische Duplizität des Schönen und Erhabenen wirkt verhängnisvoll für den Schriftsteller, der sein eigenes Ende nicht modellieren kann.

Wenn es um den *Meteor* herum ein Paradigma der Erleuchtung gibt, so kann dieses nicht in begrifflich erfassbare Bilder gebannt werden – ob nun reglos oder beweglich. Die einzige Modalität der Aneignung ist in der Gewachsenheit des dramatischen Einfalls als Gravitationszentrum wechselseitiger begrifflicher Konstellationen gegeben. Freilich erliegt jedoch auch die zentrale Idee einem aus der Dialogik der Situation heraus entsprungene Prozess der Verdoppelung, der gleichsam dezentralisierend wirkt und eine Selbstreferenzialität der Beobachtung in die Wege leitet, die an zwei Polen orientiert ist und doch nur den einen wahrzunehmen meint. Die Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt manifestiert sich als eine Austrahlungskraft der Begrifflichkeit und als eine

Anziehungskraft des Begriffslosen. Findet ein Paradigmenwechsel statt, wird die sublimierte Energie des literarischen Werkes umgeleitet: ins erweiterte Sein aufgenommen. Nicht nur der Akt der Schöpfung, sondern auch die Rezeption erhebt Anspruch auf Absolutheit und Ursprünglichkeit. Die Erhabenheit des Menschen in Anbetracht seines Todes wird dadurch keineswegs vereitelt, sondern lediglich relativiert.

Dass ein Wort aus sich selbst heraus die Wucht gewinnt, die Welt zu ändern, klingt unwahrscheinlich. Doch dies macht das Wesen des Christentums aus. Und auch das Wesen des Wissens, wodurch der konstitutive Widerspruch in der Dürrenmattschen Auffassung von Idee und These erneut gefestigt wird.

Die Freiheit zum Widerspruch, die Freiheit zur Kommunikation steht bei Schiller im Zeichen des Prinzips der Aneignung, das bei Dürrenmatt durch die Erscheinungsform der Gravitation zum Ausdruck gebracht wird. Solange ein neuer Begriff auf unsere eingebürgerte Weltanschauung zustürzt, bleibt er ein fremdes Objekt. Im näheren Umfeld der Rezeption jedoch wird im Laufe des Prozesses des Abbrennens seine Schwere in Schwerlosigkeit, seine Fremdheit in Vertrautheit, seine Form in Sinn, seine Objektivität in Subjektivität umgewandelt.

Was für einer Spezies der nichtsterbenkönnende Nobelpreisträger Schwitter denn eigentlich angehört und ob man ihn überhaupt noch mit den „normalen“ Menschen vergleichen kann, die ihm über den (für ihn zum Lebenslauf gewordenen) Sterbens-Weg laufen und an die Schwitter deswegen dann auch gleichsam den Akt des Sterbens in dessen letztendlichen Konsequenzen delegiert, bedenkt das Stück aus dem wohlbekannten Dürrenmattisch fingierten Spiel der Wahrscheinlichkeit heraus. Die erkenntnistheoretische Frage, die sich im blitzartig einschlagenden *Meteor* über die großen Themen Leben, Tod, Freiheit und Verhängnis hinweg (oder eben durch diese hindurch) stellt, geht unter anderem das Unbehagen rund um die Erörterung des Ausgangspunktes der Komparatistik an: Wie kann man Dinge, Sachverhalte, Menschen, Realitäten oder beliebige Paradigmen und Konstrukte vergleichen? In welchem Maße sind Konstrukte austauschbar? Wohin führt das Wort, das im Anfang war? Kann ein letzter Satz das letzte Wort sein? Gibt es ein Ende der Sagkraft?

Lässt man davon ab, Dürrenmatt als Nihilisten (oder „bloß“ als modellierenden Weltenschöpfer) zu betrachten, müssen Rahmen gesprengt werden, die in den grundlegenden Intuitionen des kollektiven Erwartungshorizonts tief verankert sind. Dass der Blitz der Erhabenheit hier – als Erscheinungsform des dramatisch inszenierten Zufalls – immer wieder an der selben Stelle einschlägt, gehört zur Sache.

Dieses mit jenem, das Selbst mit dem Anderen, das Leben mit dem Tod vergleichen: Dazu gehört die Sprengkraft eines unerhörten Begriffs, der mit negativen Konnotationen geladen ist. Das Erhabene macht ein absolutes Erlebnis aus, das begrifflich kaum zu erfassen ist und keine Graduierung zulässt, handelt es ja nur mit der Kategorie des Superlativen, die sich in zwingender Weise jeder

Quantifizierung oder Wertung entzieht. Doch was vermag heutzutage noch eine Parabel, wenn die Dinge strenggenommen nicht mehr verglichen werden können? Wo erlöscht ihr Wirkungspotential? Und was bleibt übrig von dem angemessenen Vergleich mit einem unermesslichen Anderen, nachdem das freilich als solches ja gar nicht da seiende Andere ausgedient hat?

Die vergleichende Herangehensweise der Semantik, an der sich ergründende bzw. erfindende moderne Weltanschauungen orientieren, führt in *Der Meteor* zu einem kategorischen ontologischen Unvermögen – oder, ganz im Gegenteil, zum Mysterium der Schöpfung, wenn man so will. Das radikale Unterfangen, dasjenige, was ist, mit dem zu vergleichen, was nicht ist, setzt dabei eine quantifizierbare Grundstruktur des Seins voraus, innerhalb derer sich Begriffe wie Aufgehobenheit und Aufgeräumtheit im sublimierten auktorialen Akt der Bedeutungsdämmerung insofern gegeneinander ausspielen, als sich das Subjekt die Freiheit nimmt, die jeweils einleuchtenden Ontologien der Stunde aus einer doppelten Ästhetik der Moderne heraus zu kristallisieren.

Bibliographie:

1. ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): Friedrich Dürrenmatt. Dritte Auflage: Neufassung, in: Text + Kritik, München 2003 (Heft 50/51)
2. – ders.: Querfahrt mit Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge, Diogenes, Zürich, 1998
3. BARONE, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen (Reihe: Philologische Studien und Quellen), Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2004
4. BERGHahn, Klaus L.; 'Das Pathetischerhabene'. Schillers Dramentheorie. In: Deutsche Dramentheorien. Hrsg. v. Reinhold Grimm. Bd. I. Frankfurt a. M. 1971, S. 214-244
5. BLEsch, Rainer: Drama und wirkungsästhetische Praxis. Zum Problem der ästhetischen Vermittlung bei Schiller. Frankfurt a. M. 1981
6. BROCK-SULZER, Elisabeth: Dürrenmatt in unserer Zeit. Basel: Friedrich Reinhardt, 1969
7. BURKHARD, Philipp: Dürrenmatts "Stoffe". Zur literarischen Transformation der Erkenntnistheorien Kants und Vaihingers im Spätwerk, Francke, Tübingen und Basel, 2004
8. DÜRRENMATT, Friedrich: Der Meteor, Diogenes, Zürich, 1980
9. Ders.: Die Panne. Der Tunnel, Oxford University Press, 1967
10. Ders.: Der Besuch der alten Dame, Diogenes, Zürich, 1980
11. Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Franz Josef Görtz, Diogenes, Zürich, 1996
12. FREUD, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften, Fischer, Frankfurt am Main, 2004

13. GÖRTZ, Heinrich. Dürrenmatt. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1987
 14. GOETHE, Johann Wolfgang: Faust II [UB 2], Philipp Reclam, Stuttgart, 2001
 15. GOLDSCHMIDT, Hermann Levin: Freiheit für den Widerspruch. Werke 6, Passagen, Wien, 1993
 16. GROSSE, Wilhelm: Friedrich Dürrenmatt. UB 15214, Reclam, Stuttgart, 1998
 17. KÄSTLER, Reinhard: Erläuterungen zu Friedrich Dürrenmatt, Der Meteor, Bange, Hollfeld, 1991
 18. KEEL, Daniel (Hrsg.): Über Friedrich Dürrenmatt. 6. verbesserte und erweiterte Ausgabe, Diogenes Taschenbuch 20861, Zürich, 1998
 19. LONGINUS: Vom Erhabenen. Griechisch-deutsch, Übers. und hrsg. von Otto Schönberg, Reclam, Stuttgart, 1988
 20. JAUSS, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970
 21. POENARU, Vasile V.: Kontrastive Untersuchung zum philosophischen Setzungsvermögen eines Adverbs: "ba" und "kaum" als "Wesen des Teufels" in: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens ZGR (Hg. George Gutu), 5. Jahrgang, Heft 1-2 (9-10) - Januar-Dezember 1996
 22. TEXT und Kritik 50/51 u. 56: Friedrich Dürrenmatt I u. II. München, 1976
 23. TILL Dietmar: Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006
 24. WIEGMANN, Hermann: Literaturtheorie und Ästhetik, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2002
 25. SCHILLER, Friedrich: Theoretische Schriften. Hg. Rolf-Peter Janz, Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1992
 26. Ders.: Sämtliche Werke in zehn Bänden, Aufbau, Berlin, 2004
 27. ZELLE, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne, Metzler, Stuttgart/Weimar 1995
-