

Het groteske en het absurde in Dürrenmatts dramatisch werk

door

DR. L. LAMBERECHTS

Deze bijdrage over het dramatisch werk van Friedrich Dürrenmatt beoogt de evolutie van dit oeuvre, zoals ze zich tussen het eerste stuk *Es steht geschrieben* en het voorlopig laatste volledig creatieve drama *Der Meteor* voltrokken heeft, op wetenschappelijk gefundeerde wijze te vatten. Het uitgangspunt vormt een korte analyse van *Der Besuch der alten Dame* en een konfrontatie van de resultaten met de belangrijkste sekundairliteratuur, om langs deze weg dit werk niet alleen als structureel geheel en ideeëneenheid te fixeren, doch ook tot een duidelijk bepaalde en hanteerbare categorie te komen, die ons voornaamste doel zou helpen verwezenlijken. Dat verscheidene facetten van deze problematiek in het beperkte kader van deze bijdrage slechts in grove trekken of soms helemaal niet kunnen behandeld worden, hoef ik hier eigenlijk niet te beklemtonen.

Elke poging, om Dürrenmatts dramatisch werk in zijn geheel en in de afzonderlijke eenheid van elk stuk te karakteriseren, stuit onvermijdelijk op het probleem van de vermenging van en de wisselwerking tussen ernstige en komische aspecten. Dürrenmatt zelf bepaalde deze specifieke complexiteit en haar achtergronden op volgende wijze :

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weissen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechten hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld : Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den

Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch is, weil die Atombombe existiert : aus Furcht vor ihr.

Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt¹.

Komedie, groteske, tragiek vanuit de komedie – dus het tragikomische – zijn de begrippen, die hier centraal gesteld worden en die de wetenschappelijke benadering van dit werk tot hiertoe hebben bepaald. Het gaat echter niet op, deze categorieën willekeurig met elkaar te verwisselen, daarenboven is het noodzakelijk, de inhoud van deze begrippen eerst vast te leggen. Daarbij kan hier de komedie buiten beschouwing gelaten worden, omdat Dürrenmatt zelf dit genre enerzijds vanuit het tragikomische evalueert, anderzijds, zoals de ondertitels van zijn drama's bewijzen, zeer ruim opvat.

Karl Guthke ziet de konstellatie van de tragikomedie als genre en specifieke structuur als een integratieve wisselwerking – in de zin van contrast en verbinding – tussen situatie en persoon, die zich op inkongruente wijze uit². Deze onderlinge ongelijkvormigheid van figuur en omgeving kan op twee fundamentele wijzen tot stand komen, namelijk door de tegenstellingen, die uit de konfrontatie van een komische figuur met een tragische wereld of uit die van een tragische figuur met een komische wereld ontstaan³. Niet de opeenvolging, doch wel de innige en konstitutieve versmelting van komiek en tragiek maakt zulke werken tot tragikomedies. Het eerste geval ziet Guthke verwezenlijkt in Lenz' stukken (*Der Hofmeister*, *Die Soldaten*)⁴, het tweede in Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*, een werk, dat hij als het voorlopige hoogtepunt in de geschiedenis van de moderne Duitstalige tragikomedie waardeert⁵.

De drama's voor *Der Besuch der alten Dame*, namelijk *Es steht*

1. F. Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*, Zürich (: Arche), 1966, p. 122-3. Voor het eerst in : F. D., *Theaterprobleme*, Zürich (: Arche), 1955, p. 47-8.

2. K. S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen (: Vandenhoeck & Ruprecht), 1961, p. 14 : „das Komische oder Ironische ist in der Tragödie nur eins der Mittel zur Steigerung des Tragischen, das Tragische in der Komödie nur eins der Mittel zur Steigerung des Komischen. Greifen aber... beide Steigerungsrichtungen integrativ ineinander, so haben wir das komplex-einheitliche Phänomen des Tragikomischen vor uns, nicht Tragik und Komik, sondern Tragikomik, in der das Tragische und das Komische als gegenseitige Bedingungen ihrer selbst identisch sind.“

3. *Ibid.*, p. 69.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 379.

geschrieben, *Der Blinde*, *Romulus der Grosse*, *Die Ehe des Herrn Mississippi* en *Ein Engel kommt nach Babylon* ziet Guthke als voorbereidingen tot de tragikomedie, zonder dat deze stukken echter tot dit genre behoren⁶. De andere werken – *Frank V.*, *Die Physiker* en *Der Meteor* – kon hij, gezien het jaar van uitgave van zijn studie, niet behandelen⁷. Volgens Guthke wonen we in *Der Besuch der alten Dame* de verdere evolutie van de beide fundamentele elementen bij – persoon en situatie –, wier tragikomische verhouding bij het begin slechts in kiem aanwezig is, doch door een zelfde agens of katalysator – namelijk het bezoek van de oude dame aan de kleine stad Gullen – zo ontwikkeld wordt, dat beide polen het stuk konstitutief bepalen: de steeds intensievere wisselwerking tussen komische situatie en omgeving – Gullen – en tragische persoon – Ill, het slachtoffer van de oude dame.

In dit drama eist de titelfiguur Claire Zachanassian in ruil voor haar financiële hulpverlening aan het stadje de dood van Ill, haar vroegere minnaar. Gullen kan deze steun best gebruiken, omdat Claire het door allerlei manipulaties economisch ten gronde heeft gericht. Ill legde heel lang geleden een valse getuigenis af, tengevolge waarvan Claire verplicht werd, als jong meisje met schande overladen het stadje te verlaten. Nu ze als zeer oude en zeer rijke dame de inwoners met haar eis konfronteert, weigeren aanvankelijk allen uit naam van de menselijkheid, – doch de gelddemon beheerst hen meer en meer en tenslotte wordt Ill veroordeeld en terechtgesteld.

In funktie van Guthkes begrip van de tragikomedie moet de vraag gesteld worden, of het integratief samengaan van tragische en komische elementen hier mogelijk is. Wel is het zo, dat verschillende wezenlijke aspecten op een voor het stuk konstitutieve wijze versmolten worden: terwijl Claire haar geld gebruikt, om haar opvatting over de rechtvaardigheid te verwezenlijken, wordt de rechtvaardigheid voor de inwoners van Gullen juist een middel, om geld te verwerven⁸. Het fundamentele probleem luidt hier echter, of juist in deze konstellatie nog tragische en komische elementen op zichzelf, dus als oorspronkelijk gescheiden categorieën, die pas in een tweede fase integratief op elkaar inwerken, kunnen optreden. Beperken we ons vooreerst tot de pool van de

6. *Ibid.*, p. 381-2.

7. Dürrenmatts stuk *Herkules und der Stall des Augias*, oorspronkelijk een luisterspel, waarin Herkules' heldendaad gepersifleerd wordt, laten we in deze studie buiten beschouwing.

8. Vgl. ook K. Pestalozzi, Friedrich Dürrenmatt, in: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, begr. v. H. Friedmann u. O. Mann, hrsg. v. O. Mann u. W. Rothe, Bd. II: *Gestalten*, Bern, München (: Francke), 1967⁵ (1954¹), p. 396.

tragische persoon, waarvoor enkel Ill in aanmerking kan komen. Geenszins kan de eis tot gerechtigheid van de oude dame Ills tragiek bepalen: haar schijnbare rechtvaardigheid leidt slechts tot onrechtvaardigheid, tot een blinde wraak, die enkel door twijfelachtige manipulaties gerealiseerd wordt. Bovendien treft niet zozeer Ill schuld, dan wel de gemeenschap, die er niet voor terug deinsde, een weerloos meisje te verbannen. Is er op deze wijze geen schuld aanwezig in de betekenis, die dit begrip voor het tragische bezit⁹, zo stempelen ook de middelen, die Claire gebruikt, haar rechtvaardigheidseis tot een parodie van werkelijke gerechtigheid. Parodie en tragiek zijn echter twee begrippen, die elkaar uitsluiten.

De persoon van Ill is geenszins zo gekoncipieerd, dat hij tot een tragische held zou kunnen uitgroeien¹⁰. Niet alleen betekent zijn terechtstelling geen tragische heldendood, doch eerder de parodie ervan – B. Allemann wijst juist op Ills terechtstelling als „einerseits zu banal, anderseits zu phantastisch”¹¹ in de kontekst van de onmogelijk geworden tragedie –, daarenboven krijgt dit probleem slechts dan zijn adequate dimensie, wanneer we het uit het perspectief van de waarden bekijken, die het tragische aspekt van het wereldbeeld zouden kunnen bepalen. Onmiddellijk valt het op, dat de twee fundamentele waarden, vrijheid en rechtvaardigheid, slechts in parodistische breking kunnen naar voren komen¹². Deze fundamentele breking verhindert hun relevantie met betrekking tot een tragisch gefundeerde zinmogelijkheid. De zedelijke beslissing is vanuit dit gezichtspunt niet langer mogelijk. Dit gaat echter hand in hand met een ander fundamenteel aspekt, dat tot

9. K. Pestalozzi, *o.c.*, p. 397 komt in een religieus geïnspireerde interpretatie (Dürrenmatt als „nachchristlicher Dichter”) weliswaar tot een begrip van schuld (Ill „vermag durch alle Perversionen der weltlichen die göttliche Gerechtigkeit zu spüren, die Strafe und Gnade zugleich ist”), dat echter niet aan de hand van de tekst zelf kan gestaafd worden. Pestalozzi benadert Dürrenmatts oeuvre hoofdzakelijk vanuit een soort negatieve theologie, die op de interpretatie van het proza van de jonge Dürrenmatt teruggaat.

10. F. Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden, o.c.*, p. 182 heeft Ill weliswaar een „held” genoemd („Ist Claire Zachanassian unbewegt, eine Heldin von Anfang an, so wird ihr alter Geliebter erst zum Helden”), toch zou het verkeerd zijn, het bedoelde begrip hier in de betekenis, die het in het kader van de tragedie heeft, op te vatten. Juist voor dit stuk is Dürrenmatts bij het begin geciteerde uitspraak over de kollektieve schuld, die het begrip held opheft, meer dan ooit van toepassing. Vgl. ook onze verdere analyse.

11. B. Allemann, Es steht geschrieben, in: *Das deutsche Drama. Interpretationen*, Bd. 2, hrsg. v. B. v. Wiese, Düsseldorf (: Bagel), 1968, p. 434.

12. K. S. Guthke, *o.c.*, p. 389 heeft zelf de wisselwerking tussen de „übertriebene Gerechtigkeitsforderung” en de parodie van de „menschliche Freiheit” zeer duidelijk geanalyseerd; deze beide polen en hun verhouding poogt hij evenwel als „tragikomische Ironie” te vatten. – A. Heidsieck, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart (: Kohlhammer), 1968, p. 89-90 spreekt in deze samenvatting over „die hohnvolle Travestie einer wirklich tragischen Idee”.

de diepste kern van deze problematiek kan doordringen : in de kontekst van het mechanisme, van de anonimiteit, die dit stuk bepaalt, wordt elke zedelijke beslissing in haar parodistisch tegenbeeld verdraaid. Reeds bij een andere gelegenheid wees ik erop, welke processus van sociologische oorsprong de eigenlijke immanente drijfveer van dit stuk vormt¹³ : de steeds meer groeiende vervreemding tussen de mensen en de werkelijke waarden, de economisch-sociaal gefundeerde mediatie, die de positieve verhouding tussen de polen verbreekt en tenslotte tot zelfvervreemding leidt. Eens Claire het stadje met haar eis bekendmaakt, zet zich deze processus in het stuk steeds dwingender door, groeit tot een drijvende en bepalende kracht uit, die in haar mechanisch voortschrijden elke vorm van vrijheid en rechtvaardigheid opheft. De betekenis van dit proces is tweevoudig : niet alleen kan zich Ill in deze omstandigheden onmogelijk tot een tragische held opwerpen, de situatie, waarin de inwoners van het stadje zich bevinden, is bovendien geenszins enkel maar komisch. Veel meer bevat elk aspekt afzonderlijk een mengsel van komische en huiveringwekkende elementen : juist zulke complexe verbinding behoort echter tot het wezen van het groteske, niet van het tragikomische.

* * *

Kayser had in de inleiding tot zijn studie over het groteske beide categorieën – het groteske en het tragikomische – niet van elkaar gescheiden¹⁴, dit hangt met zijn wel wat te ruim opgevat begrip van het groteske samen. Recentere onderzoekingen hebben echter – steeds op Kayzers grote verdiensten steunend – het groteske als een relatief scherp afgegrensde, als een specifiek fixeerbare esthetische categorie kunnen bepalen. Vooraleer we Dürrenmatts dramatisch oeuvre met behulp van het groteske pogen te vatten, weze vooraf beknopt op de problematiek gewezen, waarmee soortgelijke studies telkens hebben af te rekenen. Steeds dreigt immers het gevaar van een cirkelredenering, die in haar oorsprong bovendien niet altijd van een zeker subjectivisme vrij te pleiten is. Als uitgangspunt om het wezen van het groteske te onderzoeken kiest men juist werken, die men in de apperceptie

13. L. Lamberechts, „Aspecten van Dürrenmatts dramatisch werk”, *De Vlaamse Gids* 54, 1970, Nr. 10, p. 47-51 (vooral p. 50-51).

14. W. Kayser, *Das Groteske*. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg (: G. Staling), 1957, p. 11 : „Die Kunst der Gegenwart zeigt eine Affinität zum Grotesken wie vielleicht keine andere Epoche. Namen aufzuführen kann gar nicht versucht werden ; Romane und Erzählungen sind voll davon, Strömungen in der Malerei bekennen es in ihren Programmen ausdrücklich, und ein Dramatiker vom Range Dürrenmatts sieht als einzig legitime Form der Gegenwart die tragische Komödie, die Tragikomödie, d.h. die Groteske.”

als grotesk waarneemt, om nadien in deze werken zelf de bevestiging van de naar voren gebrachte thesen te vinden. Daartegenover stellen we onze vergelijking van Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* met het tragikomische, die ex negativo naar het groteske verwees. Als positieve benadering kan de volgende konfrontatie van Dürrenmatts stuk met een begrip van het groteske beschouwd worden, dat zeker niet in de eerste plaats aan de hand van dit werk vastgelegd werd.

De meeste studies over het groteske onderscheiden drie componenten, die voor deze categorie bepalend zijn: de scheppingsdaad, die met de ingesteldheid van de auteur hand in hand gaat, het werk zelf en de apperceptie door het publiek¹⁵, waarbij het groteske als een erkenningsmodus, die uit een specifieke ontmoeting met de wereld resulteert, wordt gezien¹⁶. Opdat de wisselwerking tussen de drie componenten: auteur - werk - publiek op die specifieke wijze, die het groteske vereist, zou kunnen plaatsvinden, is het noodzakelijk, dat het werk zelf de elementen, die zulke wereldvisie openbaren en overdragen, als affekten bezit, en dat een specifieke structuur de wisselwerking mogelijk maakt. Vanuit dit perspectief bekeken, betekent het groteske op literatuurwetenschappelijk vlak niet alleen een esthetische categorie, doch ook een welbepaalde structuur.

Hebben we zo de structuur van het werk voor het probleem van het groteske centraal geplaatst, dan wordt het duidelijk, dat de vastlegging van de groteske konstellatie in een welbepaald stuk zich in de eerste plaats moet richten naar wezenlijke kwalitatieve elementen, en niet zozeer naar een kwantitatieve opeenstapeling van sekundaire aspecten. Anders dan R. Grimm¹⁷ en V. Sander¹⁸ zoeken we het wezenlijke dus niet in de overgang van een opeenstapeling van enkele elementen naar een te veronderstellen specifieke grondstructuur, doch richten we ons onmiddellijk naar de hoofdproblematiek. Met Pietzcker zien we het centrale aspect van het groteske in de verhouding tussen een verwachting en de ontuchtering, omdat deze verwachting geen realiteit blijkt te zijn. Het groteske verwekt inderdaad de verwachting, dat een

15. Vgl. vooral C. Pietzcker, „Das Groteske“, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45, 1971, Nr. 2, p. 201. – Reeds W. Kayser, *o.c.*, p. 194 betoogde: „Dass 'grotesk' in die drei Bereiche zielt: den Schaffensvorgang, das Werk und die Aufnahme, ist sinnvoll und sachentsprechend und deutet an, dass der Begriff das Zeug zu einem ästhetischen Grundbegriff in sich hat.“

16. Vgl. A. Heidsieck, *o.c.*, p. 17 en C. Pietzcker, *o.c.*, p. 199.

17. R. Grimm, *Parodie und Groteske bei Friedrich Dürrenmatt*, in: R. G., *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur*, Göttingen (: Sachse & Pohl), 1963, p. 44-72.

18. V. Sander, „Form und Groteske“, *Germanisch-Romanische Monatschrift* 45 (NF.: 14), 1964, p. 303-311.

waarde of toestand op een reeds bekende en aanvaardbare wijze zou geïnterpreteerd worden, het groteske ontnuchtert echter deze verwachting, omdat de interpretatie niet gebeurt en er geen verdere poging tot een adekwate verklaring van de zin ondernomen wordt¹⁹. Deze visie op het groteske dekt zich geenszins met hetgeen Dürrenmatt zelf met dit woord wenst uit te drukken: uit het citaat, dat we bij het begin in extenso weergaven, blijkt, dat de auteur eerder een logisch paradoks bedoelt, waardoor hij slechts één aspect van het groteske vat. In overeenstemming met Dürrenmatts woorden poogden enkele studies het groteske in zijn dramatisch werk te onderzoeken²⁰, zonder echter de vraag naar de verwachtingshorizont en de waardenkonstellatie, die volgens Pietzcker²¹ de relevante probleemstellingen vormen, te beantwoorden. Juist deze leemte pogen we hier te vullen, door vooreerst Pietzckers begrip van het groteske met Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* te konfronteren, om zo de fundamentele aard van Dürrenmatts werk en de evolutie naar het absurde te fixeren.

De waarden, die in dit stuk de verwachtingshorizont bepalen – namelijk vrijheid en rechtvaardigheid – behoren op zichzelf geenszins tot de sfeer van het fantastische. Deze faktor van het normale – van hetgeen we gewoon zijn en tot onze denkwereld behoort – is een noodzakelijke voorwaarde voor het groteske, wil de verwachtingshorizont kunnen ontstaan en zo zijn vernietiging mogelijk worden²². Centraal in *Der Besuch* staat de opheffing van de waarden, die het publiek wenst bevestigd te zien. De gerechtigheid evolueert tot een dodelijke parodie van de rechtvaardigheid, tot de maximale dimensie van het tegenbegrip; een zelfde processus vernietigt de waarde van de vrijheid. In het middelpunt staan daarbij geen metafysische overwegingen, doch de konkrete steunpunten van een levensvisie, die zich hier door de onthulling als afhankelijk van reële maatschappelijke toestanden, van een sociologisch fixeerbare evolutie uitwijzen.

In zijn studie over het groteske en het absurde in het moderne drama legt Heidsieck het verband tussen het groteske beeld van de wereld en het beeld van een groteske wereld²³: het groteske

19. Vgl. C. Pietzcker, *o.c.*, p. 199: „Das Groteske ist die Struktur, in der die Erwartung, ein Sachverhalt werde in einer bereits bekannten Weise gedeutet, enttäuscht wird, ohne dass eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitsteht.“

20. E. E. Reed, „Dürrenmatts 'Besuch der alten Dame': A Study in the Grotesque“, *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 1961, Nr. 53, p. 9-21 en W. Oberle, Grundsätzliches zum Werk Dürrenmatts, in: *Der unbequeme Dürrenmatt*, Basel, Stuttgart (: Basilius Presse), 1962 (= Theater unserer Zeit, Bd. 4), p. 9-29.

21. C. Pietzcker, *o.c.*, p. 199.

22. Vgl. idem, p. 199 en 204-5.

23. A. Heidsieck, *o.c.*, p. 15.

als structuur stemt met een specifieke toestand van de wereld overeen, namelijk die, waarin de mens, op welke wijze ook, als mis-vormd („entstellt”) verschijnt²⁴. In dit verband moet beklemtoond worden, dat juist die specifieke verhouding tussen mens en werkelijkheid, die het wereldbeeld bepaalt, bij Dürrenmatt dat beeld van de wereld betekent, waarin het individu van de werkelijke waarden vervreemd is. Onze gegeven analyse van *Der Besuch* beaamt in die zin de groteske structuur van dit werk, dat hier juist de vervreemding als centrale movens van het groteske funktioneert.

Rekening houdend met deze noodzakelijke voorwaarden is het echter de enge versmelting van lachen en huiveren, die aan deze wereldtoestand en dit waardenbeeld ontspringt, die van de gegeven structuur een zuiver groteske konstellatie maakt. Ontbreekt deze integratieve versmelting, dan blijft de weg naar andere structuren nog steeds open²⁵. De gemeenschappelijke wortel van beide affekten vormt steeds de reeds besproken aanval op of de desillusionering van de gevestigde waarden, die beide de door de verwachtingshorizont opgerichte wereldoriëntatie vernietigen. Zo bewerkstelligt Dürrenmatts opheffing van de waarden, die ons vertrouwd zijn, het lachen van hen, die het holle van deze begrippen in de getoonde maatschappelijke structuur inzien, tegelijkertijd huivert de toeschouwer echter, omdat hij zich plots beroofd voelt van het houvast, dat deze waarden voor hem betekenden. De anarchistische komponente, die met het lachen gegeven is²⁶, wordt zo met een existentiële worp verbonden, beide leiden samen naar die categorie, die voor Dürrenmatts werk een grote betekenis heeft: de onbehaaglijkheid. Deze onbehaaglijkheid, die als affekt ook Dürrenmatts publiek beheerst, kan slechts dan ontstaan, indien de specifieke toestand van het groteske door het werk zelf als algemene regel wordt getoond²⁷: de structuur van het drama maakt aanspraak op model-functie.

Deze model-functie, die bij Dürrenmatt met de aantoonbare sociologische en tijdskritische achtergrond samenhangt en – algemeen bekeken – de structurele voorwaarde voor de overdracht van dramarealiteit naar werkelijke realiteit vormt, wijst erop, dat het groteske geen fantastisch of surrealistisch, doch wel een realistisch vormprincipe is²⁸. De versmelting van lachen en huiveren in

24. *Id.*, p. 17. – Vgl. ook C. Pietzcker, *o.c.*, p. 201.

25. Reeds W. Kayser, *o.c.*, p. 199 en 201, R. Grimm, *o.c.*, p. 71 en C. Pietzcker, *o.c.*, p. 208-9 hebben dit, weliswaar met onderling verschillende aksenten, beklemtoond.

26. Vgl. C. Pietzcker, *o.c.*, p. 208.

27. Vgl. A. Heidsieck, *o.c.*, p. 20.

28. Vgl. ook A. Heidsieck, *o.c.*, p. 13 en 33 en C. Pietzcker, *o.c.*, p. 210.

dezelfde oorsprong is echter slechts mogelijk, indien het om een extreem geval gaat, dat enkel in het werk als gewoon getoond wordt. Deze verhouding, die juist het tegenbeeld van Brechts teaterpraxis betekent²⁹, heeft dezelfde uitwerking: de vervreemding van de realiteit, waarin de toeschouwer leeft. Juist deze vervreemding maakt het echter mogelijk, de extreme toestand van de werkelijkheid naar zijn verdere mogelijke uitbreiding te bevragen: in de apperceptie van het ongewone, dat het aanvankelijk gegeven normale vervreemdt, ligt de mogelijkheid tot tendens. Hieruit volgt, dat het fantastische slechts dan zijn plaats heeft in de structuur van het groteske, wanneer het het als normaal aanvaarde opheft, met lachen en huiveren vervreemdt en op deze wijze een realiteit onthult.

Het stadje Gullen uit Dürrenmatts stuk staat als model voor die vorm van maatschappelijke organisatie, waar de mens door de mediërende functie van het geld van de werkelijke waarden gescheiden wordt. De groteske wereld, die hier op het toneel gebracht wordt, stemt in die zin met de werkelijke toestand van de realiteit overeen, dat wat als gewoon en normaal in het groteske werk verschijnt, de spiegeling is van extreme toestanden in de buiten-esthetische sfeer: deze laatste zijn de uiterste gevolgen van een werkelijk bestaande toestand. Het model vervreemdt de realiteit, om haar beter te kunnen doorgronden. Hoe deze konstellatie met de fundamentele affekten van lachen en huiveren hand in hand gaat, bespraken we reeds vroeger.

* * *

Dürrenmatts dramatisch werk tot *Der Besuch der alten Dame* vertoont een steeds intensievere evolutie naar de specifieke structuur van het groteske. Als relevante categorie staat daarbij de verhouding van de moedige mens tot de hem omringende wereld centraal. Dürrenmatt zelf noemde het op het toneel brengen van de moedige mens één van zijn belangrijkste doelen³⁰. Reeds in zijn eerste drama, *Es steht geschrieben*, inkarneert Knipperdollinck zulke figuur. Onmiddellijk wordt het duidelijk met welke dilemma's, die de wereld hem stelt, hij af te rekenen heeft. Hij wil het goede doen, ontslaat de bisschop van zijn schulden, doch financiert zo het leger, dat deze tegen de wederdopers, waartoe Knipper-

29. Vgl. B. Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt, (: Suhrkamp), 1967, Bd. 16, S. 610: „... so macht die Verfremdung das alltägliche besonders“ (Der Messingkauf : Die dritte Nacht : Der V-Effekt).

30. F. Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden, o.c.*, p. 123: „Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen.“

dollinck behoort, in het veld brengt. Hij doet vrijwillig afstand van zijn machtige positie, zo geeft hij Bockelson echter de gelegenheid, nog meer kwaad aan te richten. Wanneer hij zijn geld onder zijn geloofsgenoten werpt, neemt niemand hem nog ernstig op³¹. Deze groteske, lachwekkende en huiveringwekkende aspecten vinden hun evenbeeld in de toestand, waarin zich de getoonde maatschappij bevindt. Beda Allemann wijst erop, dat de wederdopersgemeenschap zich in dit stuk – zoals ook tijdens de historische gebeurtenissen in de jaren 1534-35 te Münster – geestelijk en grotendeels ook materieel van de rest van de wereld afzondert. Juist hierdoor wordt het doorbreken van de konventies, dat Dürrenmatt hier op het toneel brengt, noodzakelijk³². Deze breuk en afzondering kan echter geen oplossing bieden: de mediatie beheerst ook deze maatschappelijke structuur tot in haar diepste kern. De wederdopers vervreemden op hun beurt van de zelf gestelde waarden en leven in een zelfde gealiënerde toestand als hun belegeraars³³. Alle aspecten van het groteske zijn reeds in dit stuk aanwezig³⁴.

De blinde hertog uit *Der Blinde*, de titelfiguur van *Romulus der Grosse*, Graf Übelohe en de bedelaar Akki uit *Die Ehe des Herrn Mississippi* en *Ein Engel kommt nach Babylon* zijn evenals Knipperdollinck moedige individuen, die met hun omgeving op groteske wijze gekonfronteerd worden, waarbij de structuur van het groteske in gelijke mate aan beide polen ontspringt. Grotesk

31. Voor Knipperdollincks problematiek in dit verband: vgl. ook A. Arnold, *Friedrich Dürrenmatt*, Berlin (: Colloquium), 1969 (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Bd. 57), p. 25.

32. B. Allemann, *o.c.*, p. 429. – Het dramatisch meesterschap, dat Dürrenmatt hier in zijn eerste stuk ontplooit, verschijnt pas in zijn volle omvang, wanneer men bedenkt, dat niemand minder dan de rijpe Hauptmann zich jarenlang tevergeefs heeft ingespannen, de wederdopersstof dramatisch te verwerken. (vgl. hierover: W. Bungies, *Gerhart Hauptmanns nachgelassene dramatische Fragmente „Die Wiedersäufer“*. Beiträge zum Verständnis seines dichterischen Schaffens, Bonn (: Bouvier), 1971 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 108). Juist het groteske liet Dürrenmatt toe, deze uitgebreide en complexe stof adequaat te verwerken. De groteske structuur uit zich bij hem ook in de parodie. Weliswaar kan de functie van het parodistisch element in het kader van deze bijdrage niet systematisch behandeld worden, toch mag het nuttig zijn, in dit verband op een fundamentele opmerking van B. Allemann (*o.c.*, p. 424-5) te wijzen: „Was Nietzsche mit seinem parodistischen Einsatz der Bibelsprache in 'Also sprach Zarathustra' nicht gelungen ist, Dürrenmatt erreicht es scheinbar mühelos: den vollkommenen spielerischen Gebrauch des Luther-Deutsch“.

33. Bijzonder duidelijk uit zich de mediatie bij de belegeraars in het sociologisch fixeerbare rolconflict, dat de bisschop innerlijk verscheurt (vgl. L. Lamberechts, *o.c.*, p. 49). De gealiënerde toestand van de wederdopers blijkt in de eerste plaats uit de verhouding tussen Knipperdollinck en zijn geloofsgenoten.

34. Ook K. Pestalozzi, *o.c.*, p. 388-9 ziet in *Es steht geschrieben* de kiemen van Dürrenmatts verdere ontwikkeling aanwezig, dit weliswaar in het kader van zijn specifiek theologisch gerichte interpretatie van Dürrenmatt als „nachchristlicher Dichter“.

wordt de existentiële hulpeloosheid van de blinde hertog door het tegenspel van de stadhouder Ponte, die hem als exponent van de wereld innerlijk wil vernietigen. Wanneer Ponte hem een lichtekooi als gravin en abdis voorstelt, en de hertog daarop de wens uit, zijn dochter moge worden zoals de persoon, met wie hij meent te spreken, dan moet het lachen, dat door de dubbelzinnige situatie en woorden ontstaat, voor het huiveren wijken. Juist deze verhouding tot de werkelijkheid beheerst het hele stuk: de blinde hertog moet wel geloven, wat de anderen hem voorliegen. Ponte insceneert verschrikkelijke taferelen, opdat de blinde de reële toestand zou begrijpen. Enkel voor de hertog zijn ze werkelijkheid, deze klampt zich echter vast aan zijn geloof in de mens en in de rechtvaardigheid. De realiteit is hier van zichzelf vervreemd, de woorden, die voor de hertog existentiële betekenis hebben, worden als schijn onthuld, de werkelijkheid is echter niet bij machte, een ander houvast of zedelijk richtsnoer te bieden.

De problematiek van de moedige mens in een door de mediatie beheerste wereld betekent het fundamentele dramatische gegeven voor alle werken tot *Der Besuch der alten Dame*. Hier kunnen we slechts de algemene trekken analyseren, we hopen echter binnenkort dit probleem op een andere plaats uitvoeriger te behandelen. Duidelijk blijkt het, dat de groteske structuur van de bedoelde drama's steeds op een realistisch gegeven berust, dat in een extreme toespitsing, die echter niet minder werkelijkheidsgetrouw hoeft te zijn, de maatschappij en haar protagonisten als volkomen vervreemd van de werkelijke waarden toont en op deze wijze – we beklemtoonden het reeds – sociologisch fixeerbaar is.

Bepalend voor deze structuur is echter ook, dat de categorie der onbehaaglijkheid zich nooit tot het absurde uitbreidt, tot de idee van het zinloze in het algemeen. Juist het contrast tussen de verwachtingshorizont en de opheffing van de betrokken waarden – waarbij beide polen in de brede zin van het episch teater, dat niet met Brechts dialektische dramavorm samenvalt, even belangrijk zijn – verhindert de evolutie van het groteske naar het absurde. Zo bezitten de vergeefse pogingen van de moedige mens in deze konstellatie van het groteske juist die betekenis, dat ze als individuele initiatieven tegenover en tegen de maatschappij een actie of houding betekenen, die – steeds op het individuele vlak – niet a priori zinloos is. Juist door de macht, die als eksponent van de wereld de enkeling belaagt, bekomt zijn handelen, waarmee hij niet overwinnen kan, een positieve betekenis. Evenmin zoals het groteske een ontkenning is van de waarden in het algemeen, zo wordt ook hier de vraag naar de individuele zin van het handelen niet negatief beantwoord.

Romulus' einde is grotesk: zijn inspanningen, het imperium romanum ten gronde te richten, worden door het toekomstperspectief op het komende Germaanse rijk nutteloos gemaakt. Het ene systeem zal door het andere, dat gelijkwaardig is, afgelost worden. Toch brengt juist de konstellatie van Romulus en de Germaanse vorst Odoaker aan het licht, dat een vernietiging van het systeem, een opheffing van de vervreemding, in extreme gevallen mogelijk blijft; het voorlopig sukses van Romulus bewijst dit. Ook het handelen van Übelohe, Akki en Ill is niet tevergeefs: op individueel-existentieel vlak hebben hun daden zin, betekenen ze – en dit geldt ook voor Knipperdollinck, de blinde hertog en Romulus – op steeds verschillende wijze zinvolle pogingen, om tegenover de wereld, waarmee ze gekonfronteerd worden, stand te houden³⁵.

* * *

De positieve waardering van het individu en zijn handelen is in een stuk, dat door de bewustzijnsinhoud van het absurde als idee beheerst wordt, niet langer mogelijk. W. Kayser kon nog menen, dat het groteske een spel met het absurde was en geen wezenlijk verschil tussen de kunstwerken, die door het groteske of het absurde werden bepaald, aanvaardden³⁶. Met de verdere differentiëring en het vastleggen van het begrip van het groteske bij Heidsieck³⁷ en Pietzcker³⁸ werden beide begrippen – het groteske en het absurde – echter duidelijk van elkaar gescheiden. Het bevrijdende aspekt van het groteske is bij het absurde niet langer mogelijk, de realistische achtergrond verliest aan betekenis ten gunste van de vraag naar de zin in het algemeen, waarbij het antwoord het zinloze als volledig en onontkoombaar bevestigt. Kenmerkend voor de stukken na *Der Besuch der alten Dame* is nu juist, dat de idee zich niet langer tot de konstellatie van het groteske beperkt, doch dat de opheffing der waarden een absurd grondgevoel veroorzaakt. Ook het individuele handelen is nu voor de enkeling zinloos geworden³⁹. Naar deze verschuiving, die de fundamentele cesuur tussen de twee verschillende periodes van

35. Vgl. voor de problematiek van de moedige mens ook: H. P. Madler, „Dürrenmatts Konzeption des mutigen Menschen. Eine Untersuchung der Bühnenwerke Friedrich Dürrenmatts unter besonderer Berücksichtigung des 'Blinden'“, *Schweizer Rundschau*, 68, 1970, H. 5, p. 314-25.

36. Vgl. W. Kayser, *o.c.*, p. 198 („Das Groteske is die entfremdete Welt“), 199 („Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd“) en 202 („die Gestaltungen des Grotesken sind ein Spiel mit dem Absurden“).

37. Vgl. vooral A. Heidsieck, *o.c.*, p. 13, 37 e.v., 110.

38. Vgl. vooral C. Pietzcker, *o.c.*, p. 202 e.v., 207-8.

39. E. Broch-Sulzer, *Friedrich Dürrenmatt*, Stationen seines Werkes, Zürich (: Arche), 1964, p. 96 spreekt over Dürrenmatts radikaal verwerpen van het absurde: dit geldt echter slechts voor de drama's tot en met *Der Besuch der alten Dame*. In navolging van W. Kayser noemt J. Strelka het absurde „die gehaltliche Seite der

Dürrenmatts dramatisch werk kenschetst, verwees de auteur zelf, wanneer hij naar aanleiding van *Frank V.* schreef: „mijn dramatisch werk is van het denken over de wereld naar het denken van werelden overgegaan”⁴⁰. Bij het denken over de wereld verwierf het handelen van het individu steeds een zin, al was het ook een groteske -, bij het denken van werelden verliest de enkeling echter elk zinvol belang, omdat zijn handelen irrelevant en zinloos wordt.

In *Frank V.* staat een gangsterbank als model voor de hedendaagse staat (dixit Dürrenmatt) en mogelijke menselijke betrekkingen in het middelpunt der handeling. Het stuk toont nu juist de overgang van de toestand van menselijke zwakheid - weze het ook die paradoxale van gangsters - naar een toestand van economisch efficiënte eerlijkheid, waarbij de mens tot een onzelfstandig onderdeel van een groots opgezette, machinale processus gedegradeerd wordt⁴¹. Deze *reductio ad machinam*, deze volledige depersonalisering vernietigt elke individuele vrijheid, waardigheid, mogelijkheid tot handelen. Het beheer van de gangsters, die de bank in handen hebben, wordt tot kinderspel, wanneer de jonge generatie het bedrijf overneemt en - steunend op volkomen eerlijkheid in overeenstemming met de heersende economische wetten - de mens van elke persoonlijke waardigheid en betekenis berooft. Het bestaan zelf is hier absurd. Als Ottilie op het einde niettegenstaande alles als moedige mens wil handelen en het jarenlang gepleegde bedrog aan het staatshoofd bekend, antwoordt deze:

„Mein altes Schätzchen, komm, nimm's nicht so schwer
Was du gestanden, ist zwar schlimm, allein
Seh ich genauer hin, ist's kein Malheur.”

Hij wil de waarheid niet zien, omdat ze de samenhang der dingen, zoals die voor deze specifieke ordening van wereld en maatschappij noodzakelijk is, zou vernietigen. Daarom heeft hij ook onmiddellijk een verontschuldiging bij de hand:

formalen Verzerrung zur Grotesken”, ziet het verschil absurd-grotesk dus enkel als een onderscheiding (of parallel) van inhoud en vorm, waardoor zijn begrip van het groteske en het absurde wat de essentie en de gevolgen betreft volkomen van het onze afwijkt. Dat ook het groteske een inhoudskategorie betekent, mag uit het bovenstaande gebleken zijn. (Vgl. J. Strelka, Friedrich Dürrenmatt. Die Paradox-Groteske als Wirklichkeitsbewältigung, in: J. S., *Brecht. Horváth. Dürrenmatt. - Wege und Abwege des modernen Dramas*, Wien, Hannover, Bern (: Forum), 1962, p. 147).

40. Vgl. F. Dürrenmatt, Standortbestimmung, in: F. D., *Frank der Fünfte*. Oper einer Privatbank, Zürich (: Arche), 1960, p. 89: „Hypothesen fingo; Der Weg, den meine Dramatik eingeschlagen hat, ist nicht ohne weiteres einzusehen. Ohne vom Komödiantischen, Spielerischen als ihrem Medium zu lassen, ist sie vom 'Denken über die Welt' zum 'Denken von Welten' übergegangen.”

41. Vgl. ter aanvulling de analyse van E. Diller, „Human Dignity in a materialistic society. Friedrich Dürrenmatt and Bertolt Brecht”, *Modern Language Quarterly* XXV, 1964, Nr. 4, p. 451-460.

„So radikal darf man nicht sein.“

Tenslotte beseft Ottilie zelf :

„Ich wollte Ungeheures. Doch die Welt
Sie wollte Ungeheures nicht. Zerschellt
Mein Wollen. Sinnlos mein Geständnis.“

Ze geeft haar zoon de cheque, die ze van de president ontving, opdat de bank zou gesaneerd worden. Haar daad wordt zo volkomen zinloos ; zij zelf kan zich bij het absurde enkel neerleggen.

Met dit absurde hand in hand gaat het verlies van de bevrijdingsmogelijkheid, die zich in het groteske door het lachen uitte. Terecht bemerkt Bänziger over *Frank V.* : „Das Geldinstitut wird als Modell der Welt erkennbar, das Geschäftsgebaren der Beteiligten wird zum Exempel des menschlichen Verhaltens. Dadurch wurden Humor und Heiterkeit, die Dürrenmatt in diesem Werk offenbar wie nie sonst erstrebt hatte, verbannt“⁴². De bevrijdende lach ontbreekt ook in de volgende stukken : *Die Physiker* en *Der Meteor*. In *Die Physiker* staat niet zozeer de gewetensnood van de atoomvorsers in het middelpunt dan wel de onmogelijkheid van de enkeling, het onheil te verhinderen, omdat hij door machten zonder gewetensbezwaren van de kaart wordt geveegd⁴³. De belangrijkheid, die dit laatste aspekt hier krijgt, onderscheidt *Die Physiker* van een stuk zoals *Die Ehe des Herrn Mississippi* : in *Die Physiker* verliest het individu immers zelfs de mogelijkheid, op persoonlijk vlak rechtvaardigheid en humanitaire gevoelens te beleven, omdat hij volkomen door de maatschappij opgeslorpt wordt, als enkeling verloren gaat. Dit hangt met de centrale probleemstelling samen, die Dürrenmatt in de stellingen, die hij aan dit stuk toevoegde, als volgt omschrijft :

- „(16) De inhoud van de fysica is de zaak van de fysici ;
de uitwerking die van alle mensen.
- (17) Wat allen aangaat, kunnen slechts allen oplossen.
- (18) Elke poging van de enkeling, voor zich op te lossen
wat allen aangaat, moet mislukken.“⁴⁴

42. H. Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt*, Bern und München (: Francke), 1960, p. 184.

43. Vgl. O. Mann, *Das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts*, in : *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, begr. v. H. Friedmann u. O. Mann, hrgs. v. O. Mann u. W. Rothe, Bd. I : *Strukturen*, Bern, München (: Francke), 1967⁵ (1954¹), p. 158.

44. F. Dürrenmatt, 21 Punkte zu den Physikern, in : F. D., *Theater-Schriften und Reden, o.c.*, p. 194 :

- „(16) Der Inhalt der Physik geht die Physiker an, die Auswirkung alle Menschen.
- (17) Was alle angeht, können nur alle lösen.
- (18) Jeder Versuch eines einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muss scheitern.“

De fysici kunnen slechts resigneren, de persoonlijke vrijheid en de rechtvaardigheid komen niet langer in aanmerking, omdat ze onmogelijk zijn geworden, afhankelijk van een geheel, dat als absurd verschijnt. Zo moet zich ook het individu, dat geen persoonlijk zinprincipe meer vinden kan, voor dit absurde buigen. De sociologisch fixeerbare vervreemding van de stukken uit de eerste periode breidt zich uit tot een metafysisch belangrijke zijnswijze, juist daarom moet de vraag naar de zin van het individu op dezelfde negatieve wijze als die naar de zin van het geheel beantwoord worden.

Weliswaar kan een verklaring, die Dürrenmatt bij dit stuk schreef, de indruk wekken, dat hij zelf de idee van het absurde als gedachteninhoud van dit stuk zou van de hand gewezen hebben. Bij een korte analyse van de bedoelde uitlating valt dit bezwaar echter weg. Hij noemt de fabel van dit drama wel „grotesk”, maar niet „absurd”, waarbij de betekenis van „absurd” met „sinnwidrig” wordt vastgelegd: „(10) Eine solche Geschichte ist zwar grotesk, aber nicht absurd (sinnwidrig). (11) Sie ist paradox”⁴⁵. Evenmin als zijn begrip van het groteske met dat van een literatuurwetenschappelijke benadering van het kunstwerk overeenstemt – we denken hier aan Dürrenmatts verenging van het groteske tot een logische paradoks –, betekent ook hier het absurde niet dat begrip, dat we als konstitutief voor de drama's uit zijn tweede periode beschouwen. Voor Dürrenmatt betekent absurd onzinnig, ongerijmd, – en het hoeft geen betoog, dat de werken van Beckett en Camus, waar op onderling verschillende wijze eveneens de vraag naar de zin van het bestaan gesteld wordt, geenszins onzinnig zijn. Dat Dürrenmatt daarenboven het absurde als het onzinnige afwijst, om het schijnbaar ongerijmde van de paradoks te motiveren, onthult duidelijk, dat de betekenis, die hij aan het woord absurd hecht, helemaal geen verband houdt met de vraag naar de algemene zin van de existentie en het handelen, doch enkel betrekking heeft op de coherentie en de mogelijkheden van de fabel, die hij als geraamte voor zijn stuk kiest.

De metafysische woestenij betekent ook de centrale gedachteninhoud van *Der Meteor*. De modelfunctie van dit laatste, volledig creatieve stuk omvat een maatschappij, waar zelfs de dood van zijn mysterie beroofd is, tot het inzicht doorbreekt, dat juist de dood het enige werkelijke in deze wereld betekent⁴⁶. Al diegenen, die

45. *Idem*.

46. Juist in de kontekst van het absurde lijkt het ons onmogelijk, met de religieuze interpretatie van deze problematiek akkoord te gaan, zoals ze niet alleen door K. Pestalozzi, *o.c.*, doch ook door D. Krywalski, „Säkularisiertes Mysterienspiel? Zum Theater Friedrich Dürrenmatts”, *Stimmen der Zeit* 179, 1967, p. 344-356 en H. u.

sterven, bezitten een gevoel, een zwakheid, dit is tenslotte een aspekt, dat – hoe gedepaveerd deze mensen ook mogen zijn – hen tot werkelijke menselijke individuen maakt. Dit verzekert hun echter geen zinvol bestaan, doch wordt hun noodlottig, bezegelt noodzakelijk hun ondergang. De schrijver Schwitter, het hoofdpersonage, vormt, vergezeld door Auguste, die onbewogen haar man bedriegt en Schwitters zoon Jochen, die evenals zijn vader geen menselijke gevoelens bezit, het tegenbeeld. Het fundamentele absurde beheerst op beide vlakken dit werk: zij, die gevoelens bezitten, worden juist door deze faktor, die hier als zwakheid verschijnt, naar de ondergang gevoerd; zij, die de *reductio ad machinam* totaal prijs gevallen zijn, moeten blijven verder leven, zij kunnen, zoals Schwitter, niet meer sterven, omdat ze in de grond als menselijk wezen reeds gestorven zijn⁴⁷.

De komische elementen, die in *Der Meteor* optreden, bevestigen indirect de afstand, die dit absurde stuk van de vroegere grotesken scheidt. Reeds in *Frank V.* was het komische onmogelijk geworden, Dürrenmatts laatste stuk toont ons daarenboven zulk zelfstandig worden van komische elementen, dat ze niet alleen niets meer met het groteske te maken hebben, doch juist de getoonde gedachteninhoud van de zinloosheid als zonder uitweg demonstreren. De komische elementen, die in hun verbinding met het huiveren nog op het groteske zouden kunnen wijzen, zijn echter zo ver van de werkelijke realiteit van het stuk verwijderd, dat ze het groteske hier als esthetische categorie en structuur verhinderen en slechts in het absurde kunnen uitmonden. Stemmen we met Pietzckers afgrenzing in: „Das Absurde behauptet die Sinnlosigkeit, das Groteske greift bestimmten Sinn an”⁴⁸, dan hebben we het hier ook vanuit dit perspectief duidelijk met de categorie van het absurde te doen.

Ingeborg Drewitz heeft op de mogelijkheid gewezen, dat het groteske tot het absurde evolueert en zich zo als groteske opheft⁴⁹. Daarbij wordt de uitdaging, ja, de aanval, die het groteske juist als realistisch principe steeds betekent, tot een maniëristisch spel, verliest zo het contact met de immanente werkelijkheid, evolueert tot spel om het spel. Vele replieken van Schwitter, de lijkrede van de sterkritikus Georgen, alle situaties, die aan de voor dit stuk fundamentele konstellatie ontspringen – het feit, dat Schwitter niet

E. Franz, „Zu Dürrenmatts Komödie 'Der Meteor'”, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 87, 1968, nr. 4, p. 660-661 wordt voorgesteld.

47. Vgl. H. u. E. Franz, *o.c.*, p. 661: „Schwitter kann nicht sterben, weil er schon tot ist.”

48. C. Pietzcker, *o.c.*, p. 207.

49. I. Drewitz, „Groteske Literatur – Chance und Gefahr”, *Merkur* 205, 1965, XIX. Jg., Nr. 4, p. 338-347.

kan sterven en de uitwerking hiervan op de andere personen – zijn in die zin eerder spel om het spel. Wat blijft, is niet het groteske, doch het absurde.

De categorieën van het groteske en het absurde onthullen zich als nuttige en relevante literatuurwetenschappelijke criteria om het dramatisch werk van Friedrich Dürrenmatt te karakteriseren en in zijn ontwikkeling vast te leggen. De breuk tussen beide periodes – die van het groteske en het absurde – ligt tussen *Der Besuch der alten Dame* en *Frank V.* Dat Dürrenmatt na *Der Meteor* tot hier toe creatieve bewerkingen van andere stukken heeft geleverd – ik denk hier aan *Play Strindberg* en *König Johann* – hoeft ons niet te verbazen : hoe hij, óf hij het absurde, dat ook het komische van *Der Meteor* volledig beheerst, zal overwinnen, kan slechts de toekomst uitwijzen.