

Friedrich Dürrenmatt, *Abendstunde im Spätherbst*

Von Manfred Gloor

Fiktion als Falle: Tod den Buchhaltern

Im Umgang mit Kunst ist Vorsicht geboten. Die Warnung ist nicht neu, E. Th. A. Hoffmann hat ein Exempel gesetzt und den Tarif festgelegt. Er wählte das Genre der Kriminalgeschichte, um den Konflikt zwischen Kunst-Produzenten und Kunst-Konsumenten in radikaler Zuspitzung vorzuführen. Die Publikumsbeschimpfung eskaliert zur Publikumsermordung, Cardillacs Kunden bezahlen den Irrtum, Kunst sei wohlfeile Ware, mit dem Leben. Kein Zufall, wenn Dürrenmatt einen kriminalistischen plot wählte, um in einer 45-Minuten-Lektion zu demonstrieren, dass mit Höchststrafe auch rechnen muss, wer Literatur wie eine Ware konsumiert und dabei sich der Gleichsetzung von Fiktion und Realität schuldig macht. *Abendstunde im Spätherbst* ist eine literarische Guillotine mit Repetiermechanismus. Die Opfer: Buchhalter, Leser also, für die der Inhalt eines Romans so wirklich ist wie das Buch, das sie in Händen halten. Die groteske Komik des Exekutions-Apparates besteht darin, dass seine Konstruktion minutiös den Phantasien des Ermordeten nachmodelliert ist und exakt nach buchhalterischer Logik funktioniert.

Abendstunde im Spätherbst (1956) ist, wie ein Blick auf die 1980 entstandene Bühnenfassung (Titel: *Dichterdämmerung*) zeigt, ein Hörspielstoff par excellence. Im Hörspiel, das auf Bilder ganz verzichtet, nehmen Raum und Figuren erst in der Imagination des Zuhörers Gestalt an, „eine kleine Anstrengung“, um die DER AUTOR zu Beginn bittet. Mächtig angestrengt wirkt im Vergleich der Versuch in *Dichterdämmerung*, die Nichtübereinstimmung von sichtbarer Bühnenwirklichkeit und Fiktion, d.h. von Ding und Requisit bzw. Darsteller und Rolle, zu thematisieren: Der Bühnenraum schaut ganz anders aus, als er in der Figuren-Rede beschrieben wird, und die Schauspieler fallen ständig aus der Rolle, damit der Zuschauer nicht vergisst, dass sie etwas darstellen, was sie in Wirklichkeit nicht sind.

Einführung in die Spielregeln eines Anti-Krimis

Abendstunde im Spätherbst ist, wie andere Texte von Dürrenmatt auch, „eine in sich geschlossene Fiktion, deren Sinn nur im Ganzen liegt.“ Wer nur darauf hört, was eine einzelne *Stimme* gerade sagt, lässt sich verwirren. Wer hingegen das Hörspiel wie eine *Partitur* studiert, indem er das Ganze „vermittels der Spielregeln durchdenkt, die der Autor setzte“, der gelangt früher oder später zur Einsicht, dass der AUTOR den unerbetenen BESUCHER unerbittlich ins Messer seiner eigenen Logik treibt. Die Einsicht in die dramaturgische Logik fällt notwendigerweise zusammen mit der Einsicht, dass die Figur des mordenden Skandalschriftstellers Korbes und der Spielverlauf aus der unsinnigen These des Buchhalters entwickelt sind, Autoren von Kriminalromanen seien *tatsächlich* gemeingefährliche Kriminelle.

Das Thema der Fiktionalität von Literatur wird in der Form des Hörspiels mehrfach reflektiert, eine zentrale Rolle spielt dabei die Rahmung der Dialogszene:

1. Der Name des Schriftstellers, den ein Buchhalter als Serienmörder enttarnt zu haben glaubt, stammt aus einem Grimm-Märchen, dessen letzter Satz dem Hörspiel als Motto vorangestellt ist. Korbes ist im wörtlichsten Sinn eine Märchen-Gestalt, er tritt im Märchen allerdings nicht als Täter auf, sondern wird Opfer eines kaltblütigen Verbrechens ohne Motiv.
2. Der dramatische Dialog, ein Spiel im Hör-Spiel, ist eingerahmt von einer langen Vorbemerkung, in der DER AUTOR in der Rolle eines auktorialen Erzählers zum Publikum spricht. Er setzt auch gleich zu Beginn ein deutliches Fiktionssignal, indem er den «Wahrheitsanspruch» von Geschichten thematisiert.
3. In dieser Vorbemerkung werden die Phasen eines Imaginationsprozesses simuliert:
 - a) Die erzählende Stimme des AUTORS entwirft einen fingierten Raum („Stellen Sie sich den Salon eines Grandhotel-Appartements vor“).

- b) DER AUTOR nimmt eine fingierte Identität an und schiebt sich selbst als Darsteller *vorsichtig von rechts in den Raum*: Als Schriftsteller Korbes skizziert er kurz ein Bild, *wie es die Welt von ihm hat*.
 - c) In der Rolle des Schriftstellers Korbes setzt DER AUTOR ein zurückliegendes Geschehen als fingierte Gegenwart in Szene („*Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen dabei.*“).
4. Weder im Stimmen-Verzeichnis noch in der Dialogszene existiert ein Sprecher namens Korbes: DER AUTOR leiht dieser frei erfundenen Spiel-Figur in der Dialogszene seine Stimme. Während der Audienz sitzt DER BESUCHER also einem Phantom gegenüber, das mit fremder Stimme spricht. Ein bekanntes, teuflisches Spiel: Buchhalter Hofer (Schüler) meint im Arbeitszimmer (Studierzimmer) Korbes (Faust) vor sich zu haben. Angetreten mit der Parole „*Und wenn die Welt voll Teufel wär*“, merkt Hofer unmittelbar vor seinem Ende erst, dass ein Mächtigerer (DER AUTOR / Mephisto) dabei ist, ihm übel mitzuspielen („*Sie sind der Satan.*“).
 5. Ein literarischer Vergleich in Form eines Namen-Zitats (180) verweist direkt auf die Ursache für die törichte Handlungsweise des BESUCHERS: Wie Don Quijote verwechselt Fürchtegott Hofer Literatur und Wirklichkeit.
 6. Die fiktionale Verschachtelung erreicht ihren Höhepunkt damit, dass der Korbes spielende AUTOR am Ende jenen Text diktiert, den wir soeben als Hörspiel gehört bzw. gelesen haben. Der Schluss ist der Beginn einer unendlichen Wiederholung bzw. Spiegelung, der mörderische Repetiermechanismus exekutiert Buchhalter um Buchhalter.

Das Image-Problem des Krimi-Autors

Vor Spielbeginn warnt DER AUTOR vor voreiligen Gleichsetzungen, dies mit Blick auf den Arbeitsplatz des *poète maudit*: Dessen Unordentlichkeit erlaube keine Rückschlüsse auf die Person des Schriftstellers, sie spreche zwar „nicht zu seinen Gunsten, aber auch nicht zu seinen Ungunsten“ (172). Das sagt einer, der sich offenbar auf die Herstellung von Images versteht, und er sagt es unmittelbar bevor er in die Rolle einer Figur schlüpft, die ihr Image nicht selbst geschaffen, sondern mit dem Namen geerbt hat: Maximilian Friedrich *Korbes* heißt der vom AUTOR ins Spiel gebrachte und gemimte Verfasser von Krimis.

Jetzt schon in der Rolle von Korbes, warnt der AUTOR vor einer weiteren Gleichsetzung, jener von Erzählung („Hörensagen“) und Wirklichkeit:

DER AUTOR „Möglich, dass dieser Eindruck stimmt, möglich, dass ich so geschaffen bin, wie ich mich eben geschildert habe und wie Sie mich, meine Damen und Herren, von der Filmwochenschau, von den Illustrierten her kennen... Doch wer kennt wen, wer kennt sich. Man mache sich keine Illusionen. Ich wenigstens kenne mich nur flüchtig.“ (173)

Warnzeichen, die, so sollte man meinen, kaum zu überlesen und noch schwerer zu überhören sind. Nicht genug, dass der letzte Satz des Grimm-Märchens *Herr Korbes* dem Hörspiel als Motto vorangestellt ist; jede namentliche Anrede von *Korbes* ruft in Erinnerung, dass ins Reich der Fiktionen gehört, was auch immer wir uns unter einem Mann namens *Korbes* vorstellen. *Korbes* ist bloß ein Name, dem sich, wie im Märchen, alles Schlechte nachsagen lässt. Das und einiges mehr erfährt, wer bei den Brüdern Grimm nachschlägt.

Das Märchen vom Herrn Korbes als Prototyp eines Rufmordes

Das Grimm-Märchen *Herr Korbes* schildert ein hinterhältiges Attentat, verübt von einer offensichtlich in völliger Unkenntnis der Person handelnden Meute, deren Erscheinungsbild biederer nicht sein könnte: Harmlose Haustierrchen tun sich für eine Reise zusammen mit ein paar nützlichen Arbeitsgeräten. Was als Reise beginnt, endet beim Haus des Herrn Korbes, der nur dem Namen nach bekannt ist, als boshafte Strafexpedition. Die Reisegesellschaft mutiert unversehens zur Todesschwadron, der heimkehrende Korbes wird von einem präzise und *anonym* agierenden Hinrichtungskommando zur Strecke gebracht. Eine völlig unmotivierte Tat. Untaten von Korbes sind keine bekannt. Als Leerstelle verweist der Name *Korbes* auf einen durch und durch skandalösen Akt, nicht *von* der Person dieses Namens, sondern *an* ihr verübt. Die skandalöse Untat, die kaltblütige

Exekution, wird vom Märchen ungerührt erzählt. Ohne jeden Schuld-Beweis, nur von dem schlimmen, als Strafe gedeuteten Ende her, wird Korbes im letzten Satz die Bosheit buchstäblich angedichtet: „*Der Herr Korbes muss ein recht böser Mann gewesen sein.*“ Üble Nachrede trägt Korbes den skandalösen Ruf ein. Ein Rufmord also.

Old Mord und Totschlag rächt sich

Dürrenmatts Hörspiel gibt Korbes Gelegenheit, sich zu rächen. Mit dem märchenhaften Namen hat der Krimi-Autor Korbes auch einen Ruf geerbt. Er weiß es. Die kurze Reihe der über ihn verbreiteten Klischees quittiert er mit dem Hinweis: „*den Rest sagt mein Name: Korbes*“. Auch im Hörspiel hat Korbes einen schlechten Ruf, aber nicht länger zu seinem Nachteil, im Gegenteil, er lebt davon. Bekannt unter dem Namen «*Old Mord und Totschlag*», pflegt Korbes sein Image mit einem mondän-extravaganten Lebensstil und produziert nebenher Mordgeschichten am Laufmeter, *um literarisch im Fenster zu bleiben*. Seinen Ruf verdankt er der Boulevard-Presse, in der sein Name für erstklassige Skandalgeschichten bürgt. Mit einem Phantombild ohne jede Entsprechung in der Realität haben wir es zu tun, einer Märchenfigur eben, mit einer Projektionsfläche für kleinbürgerlicher Phantasien von Laster, Luxus und Exzess. Korbes ist in allen Teilen jenen Vorstellungen nachmodelliert, die Fürchtegott Hofer, sein glühender Verehrer, sich vom Verfasser der von ihm konsumierten Krimis macht.

Getrieben von unstillbarem Hunger nach Skandal- und Mordgeschichten, reist Hofer, ein Buchhalter aus der Provinz, seinem Idol jahrelang inkognito nach (vgl. Grimm-Märchen), um sich stets in allernächster Nähe zum Skandal einzunisten, als geheimer Zeuge und Mitwisser. Mutig wie *Don Quijote* kommt er sich dabei vor, ohne zu merken, dass seine Phantasie ihm einen üblen Streich spielt, dass sein Gegner, der *Geistesriese* (174) und vermeintliche Serienmörder, so wenig real ist wie die Riesen, gegen die der spanische Ritter in den Kampf zieht. Hofer *bombardiert* (174). Korbes mit Briefen, um ihm das Ergebnis seiner kriminalistischen Recherchen präsentieren zu können. Nicht weniger als 21 Morde dichtet er dem Kriminalautor an. Während die Rufmörder im Grimm-Märchen ungestraft davonziehen und die Verleumdung am Namen hängen bleibt, lässt Dürrenmatt die „böse Verleumdung schwer zurückfallen ... auf das Haupt des Verleumders.“

Der Korbes mimende AUTOR lehrt Fürchtegott Hofer das Fürchten, indem er ihn beim Wort nimmt und die ihm angedichtete Bosheit unter Beweis stellt. Der Grimm'sche Korbes nutzt die zweite Chance, die er im Hörspiel erhält. Dabei kommt die Häme des Zynikers zum Vorschein, der weiß, dass er seine Existenz nur seinem *notorisch schlechten Ruf* verdankt: Korbes hat einen Ruf zu verlieren, also muss er ihm gerecht werden. Die ausgerechnete Bosheit von Korbes besteht darin, dass er Hofers Irrmeinung als Wahrheit gelten lässt und die lächerliche These des Buchhalters, Mordgeschichten seien Tatsachenberichte, bis zur tödlichen Konsequenz weiterentwickelt, d.h. ihn tötet, um ihn so *in Stoff zu verwandeln*. Ein Mords-Spaß. Millionen, tröstet Korbes Hofer, werden hineinsehen in die „*Buchhalterfratze der unendlichen Ahnungslosigkeit*“ (193).

Sex and Crime: Nichts als Märchen

Abendstunde im Spätherbst ist auch ein Lehrstück in Sachen Mediennutzung. Buchhalter Hofer schätzt nicht nur die Realitätsentsprechung von Mordgeschichten falsch ein, er glaubt auch aufs Wort, was in den Klatschspalten über deren Verfasser berichtet wird. Wenn DER AUTOR in der Vorrede das Bild eines brutalen und versoffenen Erfolgsautors skizziert, so gibt er nur wieder, was „von der Filmwochenschau, von den Illustrierten“ und von „gewissen Zeitungen“ kolportiert wird. Zur Auswahl stehen ausschließlich Medienformate und Presseerzeugnisse, die die Wirklichkeit unter Verwendung narrativer Muster systematisch verfälschen bzw. Informationen fiktionalisieren, um sich inhaltlich den voyeuristischen Bedürfnissen der Konsumenten optimal anzupassen. Den Täuschungsmechanismen medialer Inszenierung ist Hofer wehrlos ausgesetzt. In totaler Verkennung des Realitätsanspruchs skandalös aufbereiteter Stories nimmt Hofer für wahr,

was berühmten Namen angedichtet wird. Eine Fiktion im Kopf, sucht er die leibhaftige Begegnung mit der Person. DER AUTOR arrangiert einen Termin und richtet sich im Übrigen ganz nach den Vorstellungen seines Besuchers, d.h. er tritt seinem Verehrer exakt so entgegen, wie dieser ihn aus den von ihm bevorzugten Medienformaten zu kennen glaubt.

Als Korbes legt er sogar ein falsches Geständnis ab, aber nur um Hofer danach aufzuklären über den Grad seiner Verblendung, die ihn das Leben kosten wird. Er belehrt den Buchhalter, dass *die /Wa:re/ Literatur* (gedruckt: „die wahre Literatur“), Hofers Untersuchungsgegenstand, sich nicht mit Literatur beschäftigt, sondern die Wunschträume der bürgerlichen Masse befriedigt, also nur *das Gewünschte liefert* (192), jenes prall erfüllte Leben nämlich, das in der Maschinen- und Buchhalterwelt nicht mehr zu haben ist. Hofer konsumiert den Stoff, aus dem seine eigenen Träume sind. Wie andere vor ihm muss er einsehen, dass jener zügellose Skandalschriftsteller, wie er in seiner Phantasie existiert, vor kein Gericht geschleppt werden kann, „noch jeder machte sich lächerlich, der es versuchte“ (193). Vollends zum Alptraum wird die Begegnung mit Korbes, als dieser den Spieß umdreht und Hofers Fiktion logisch und konsequent in Realität übersetzt. Korbes stellt die ihm nachgesagte Bosheit unter Beweis, indem er nun seinerseits den Buchhalter beim Wort nimmt und die Tat folgen lässt. Hofer, im Leben nie auf Rosen gebettet, liegt nach dem Sturz vom Balkon „zerschmettert in den Rosen“ (195). Ein Akt poetischer Gerechtigkeit. Wer Fiktion für bare Münze nimmt, um dann den Autor zur Kasse zu bitten, hat sich ein lächerliches Ende verdient. Der Buchhalter ist nicht das Opfer von Korbes' Schlechtigkeit, sondern das Opfer seiner eigenen Dummheit. Nicht der Mörder, sondern der Ermordete ist schuldig.

Aggression ist die Antwort der Kunst, wenn sie sich als Ware auf dem Markt anbieten muss. *Romane wie Polizeiberichte* (179) zu lesen ist ebenso unverzeihlich, wie Schmuck als Ware zu verwenden. Darauf steht, E. Th. A. Hoffmann hat den Tarif festgelegt, Höchststrafe. Korbes sieht das nicht anders: „Für die Beschäftigung mit Literatur gibt es keine Gnade.“ (194)

Dürrenmatts Hörspiel im Unterricht: *Man mache sich keine Illusionen!*

Die Verfahren, mit denen Dürrenmatt im Hörspiel *Abendstunde im Spätherbst* das Thema der Fiktionalität literarischer Texte entfaltet, sind bekannt und scheinbar bewährt. Zweifel sind jedoch angebracht, ob ihre Funktion vom Hörer genügend reflektiert wird, gerade in diesem Fall, wo es um weit mehr geht als den Hinweis, Personen und Handlung seien frei erfunden.

Die geradezu lehrbuchhaft eingesetzten klassischen Fiktionssignale haben in diesem letzten Hörspiel Dürrenmatts eine viel umfassendere Orientierungsfunktion: Sie schaffen den „künstlichen Horizont“, an dem sich ablesen lässt, wie stark die in der Dialogszene bezogenen Positionen abweichen von den Informationen des im Rahmen mitgelieferten Messinstruments. Mit andern Worten: Die Buchhalter-These, literarische Werke seien wie Tatsachenberichte zu lesen, wird durch die Form des Hörspiels widerlegt, die mehrfache Fiktionalisierung verweist darauf, dass alles Erzählte frei erfunden ist. Diese in der Form verankerte Binsenwahrheit bleibt allem übergeordnet, was in der Dialogszene über Literatur gesagt wird. Neben viel Buchhalter-Unsinn findet sich da auch viel Schräges und Abwegiges aus Schriftstellermund, deshalb eben, weil Korbes den Buchhalter mit teuflischer Häme ins Messer seiner eigenen Logik treibt. Vor allem damit ist nicht so leicht klarzukommen, neigen wir doch dazu, hinter jeder Schriftsteller-Figur ein alter ego des Autors zu sehen, ein Kurzschluss, dem erliegt, wer Hierarchien in der narrativen Struktur ignoriert bzw. nicht unterscheidet zwischen Erzähler-Stimme (DER AUTOR) und Spielfigur (Korbes).

Reaktionen auf das Hörspiel zeigen, dass Schüler die zahlreichen Schrägheiten und Paradoxien im Dialog zwar mit Amusement quittieren, darüber hinaus aber wenig Anlass sehen sich zu fragen, „was das Ganze soll“. Mag sie doch falsch sein, Hofers Gleichsetzung von Literatur und Wirklichkeit, seine Ermordung gibt ihm am Ende doch Recht. Ein

Hörspiel-Krimi halt, zur Abwechslung im literarischen Milieu, das Literarische wohl mehr zur Garnitur. Wozu hinterfragen, was nicht ernst gemeint ist?

An Argumenten für eine alle Widersprüche einebnende Lesart ist kein Mangel. Leichterding's übersehen wird dabei die Komik des dramaturgischen Entwurfs, die darin besteht, dass in der Figur und in den Reden von Korbes sämtliche Vorstellungen von Hofer über Literatur persifliert werden. Es lassen sich zahlreiche Gründe dafür nennen, warum der Sinn für die Situations- und Charakterkomik nicht so leicht wach zu halten ist. Zum Fiktionsvertrag gehört ja gerade „the willing suspension of disbelief“, d.h. wir akzeptieren in der Fiktion vieles, was wir in der Realität als unwahrscheinlich ablehnen würden. Auch die Werkkategorie „Hörspiel“ gibt keinen Hinweis darauf, ob eine ernste oder komische Behandlung des Sujets vorliegt. Ein Vergleich von Fernseh- und Hörspiel zeigt, dass das Komödiantische sich visuell viel direkter vermittelt als über eine Hörfassung. Ein vergleichbar klares Signal erhält der Hörer nur dann, wenn er in der Rolle Hofers die Stimme eines Spezialisten des komischen Fachs wiedererkennt. Kommt dazu, dass man Positionen nicht mehr allzu kritisch unter die Lupe nimmt, wenn sie mit saftigen Pointen gewürzt sind. Wer möchte denn bei so guter Unterhaltung noch Fragen stellen bezüglich Glaubwürdigkeit von Figur und Rede? Und schließlich: Es lässt sich, und sogar allen Ernstes, noch weit Haarsträubenderes zu einer monströsen Schriftsteller-Vita kombinieren als dies in *Abendstunde im Spätherbst* geschieht. Bewiesen hat dies Amélie Nothomb in *Hygiène de l'assassin* (1992), einem durchaus nicht komödiantischen Text, der Figurenkonstellation und Dramaturgie von Dürrenmatts Hörspiel plagiiert, dabei fatalerweise verzichtet auf jene Fiktionalisierung im Rahmen, die bei Dürrenmatt das ganze Aussagengefüge des Textes ironisch bricht. Es gibt sie also, diese zwischen Inzest, Alkohol und Mord hin und her getriebenen Schriftsteller-Monster...

Skepsis ist deshalb angebracht, ob die alleinige Beschäftigung mit Genre-Konventionen und Fiktionsignalen schon dazu führt, dass die Auswirkungen der dramaturgischen Logik auf die Aussage sichtbar werden. Bei der Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der im Hörspiel eingesetzten Fiktionalisierungs-Verfahren empfiehlt sich deshalb eine Kombination textimmanenter und textüberschreitender Ansätze.

Die Aufmerksamkeit der Schülerinnen und Schüler kann auf ganz unterschiedliche Art auf Fiktions-signale und ihre Bedeutung gelenkt werden:

1. Untersuchung von Vor- und Abspann des Hörspiels: Überführung der Wirklichkeit in Fiktion und Stoff
2. Der Vorspann im Hörspiel und im Fernsehspiel: Vergleich der Mittel und Wirkungen
3. Konfrontation der Thesen Hofers zum Verhältnis von Fiktion und Realität mit Aussagen Dürrenmatts und anderer Autoren. Autorenauskünfte können dazu beitragen, das Bewusstsein für Fiktions-signale und deren Brisanz zu schärfen, sie können als Referenz herangezogen werden, um Aussagen in der Dialogszene auf ihre Plausibilität hin zu überprüfen (Materialien 1-3)
4. Die Feder als Waffe: Dürrenmatts Karikaturen zum Thema „*Künstler und Kritiker*“.

vgl. Materialien 1 - 3 Fiktion oder Realität? – AutorInnen antworten (Friedrich Dürrenmatt, Ingrid Noll und Arnold Stadler über das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit)

Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig

Wenn es darum geht, die tödlichen Begegnung zwischen Korbes und Hofer einzuordnen und zu beurteilen, kann das Grimm-Märchen entscheidende Orientierungshilfe bieten, eine sorgfältige Betrachtung und Deutung allerdings vorausgesetzt (Material 4). In den Mittelpunkt wird dabei die Frage rücken, zu welcher Lesart das Motto auffordert, ob man Dürrenmatts Korbes ebenfalls als unschuldiges Opfer verleumderischer Nachrede in Schutz nehmen müsse. Anhaltspunkte liefert der Hörspieltext, indem er das Thema der öffentlichen Herstellung von Bildern ausführlich entfaltet. Heftiger Widerspruch wird aber nicht ausbleiben: Korbes verübt am Ende *«tatsächlich»* einen Mord, *«vor unseren Augen»* sozusagen, Hofers schlimmste Vermutungen bestätigen sich also. Hier einzuwerfen, dass nur Buchhalter so argumentieren, wäre eine didaktische Todsünde. Der Mord, der sich im Spiel ereignet, wird gegen Korbes sprechen, solange man darin nicht eine dramaturgische Konsequenz sieht: Hofer ist das Opfer seiner eigenen Projektion. Eine solche Einsicht lässt sich nicht diktieren.

vgl. Material 4: Brüder Grimm, *Herr Korbes*

Zerrspiegel Skandalpresse

Die Beschäftigung mit dem Phänomen der medialen Inszenierung von Wirklichkeit (Material 5) und der Vermarktung von (Trivial-) Literatur (Material 6) liefert einen weiteren Standort, von dem aus sich einordnen lässt, wie die Rollen der Spielfiguren aufeinander bezogen sind und was zwischen Korbes und Hofer verhandelt wird.

Die Reden, in denen sich Korbes als Mörder und Ungeheuer outet, sind in der Hörspielfassung so einsinnig angelegt, dass ihn für einen Mörder halten muss, wer ihm zuhört, ohne die dramaturgische Ironie in Rechnung zu stellen. Den Spielraum für Missverständnisse hat Dürrenmatt in der oft redundanten Bühnenfassung (*«Dichterdämmerung»*) verkleinert, indem er die Reden von Korbes um doppelsinnige Formulierungen erweiterte, die keinen Zweifel daran lassen, dass *«Old Mord und Totschlag»* nur von Schreibtisch-Taten spricht. Ein Vergleich mit (Auszügen aus) dieser entschärften Fassung verschafft direkt Einblick in den Verzerrungsmechanismus, dem der monströse Hörspiel-Korbes seine Existenz verdankt (Material 7).

vgl. Materialien 5 - 7:

5. «Skandal als Lebensform» (Peter Sloterdijk)
6. «Die Leser mögen es möglichst blutig» (Reportage über Maj Sjöwall)
7. «Ich morde mich zu Tode, um literarisch im Fenster zu bleiben.» (Auszug aus *«Dichterdämmerung»*)

Literaturhinweise:

Die im vorliegenden Unterrichtsmodell in den Vordergrund gestellten Aspekte zeigen, dass für die Beschäftigung mit Konstruktion und Inhalt des Hörspiels ganz unterschiedliche Ausgangspunkte gewählt werden können. Einsichten in die dramaturgische Logik, die Komik des Rollenspiels und die Bedeutung der Fiktionssignale lassen sich auf jedem der vorgezeichneten Wege gewinnen. Unverzichtbar scheint mir der Beizug von Materialien allein schon deshalb, weil im Schulunterricht (im Gegensatz zum Literatur-Seminar) eine plausible Lesart nicht über Fiktionssignale allein wird sich herstellen und begründen lassen.

Mit einem geschärfteren Blick für Fiktionssignale gehen die Schüler an das Hörspiel heran, wenn seiner Behandlung eine Trainingseinheit vorgeschaltet wird mit kurzen Texten, die – in unterschiedlichsten Varianten – Übergänge zwischen Fiktion und Realität inszenieren. Die folgenden Kurzgeschichten spielen an der gefährlichen Grenze zwischen Fiktion und Realität:

- Rolf Schneider, *«Imagination»*: Ein pensionierter Kolonialoffizier verirrt sich auf literarisches Terrain, und imaginiert eine Vorgesetzten-Figur, die ihn, den Versager, vernichtet. Die Erfindung tötet den Erfinder.
- Jakov Lind, *«Der Menschenfresser»*: Existenzangst und Depression drohen einen Zugreisenden zu verschlingen.
- Julio Cortázar. *«Park ohne Ende»*: Ein Mann liest die dramatische Schilderung der letzten Vorbereitungen zu einem Mord aus Eifersucht. Synchron zur Beschreibung im Buch betritt der Rivale das Zimmer und nähert sich von hinten dem in die Lektüre vertieften Opfer.

ANHANG: MATERIALIEN

Materialien 1-3:

Fiktion oder Realität? – AutorInnen antworten

1. Friedrich Dürrenmatt

„Wie aber formt der Schriftsteller die Welt, wie gibt er ihr ein Gesicht? ... indem er die Welt als Materie verwendet. Sie ist der Steinbruch, aus dem der Schriftsteller die Blöcke zu seinem Gebäude schneiden soll. Was der Schriftsteller treibt, ist nicht ein Abbilden der Welt, sondern ein Neuschöpfen, ein Aufstellen von Eigenwelten, die dadurch, dass die Materialien zu ihrem Bau in der Gegenwart liegen, ein Bild der Welt geben. Was ist nun eine Eigenwelt? Das extremste Beispiel: *Gullivers Reisen*. Alles in diesen ist erfunden, es ist gleichsam eine Welt neuer Dimension erstellt worden. Doch durch die innere, immanente Logik wird alles wieder zu einem Bilde unserer Welt.“ (Dürrenmatt, Werkausgabe Bd. 26, *Literatur und Kunst*, S. 67 f.)

„Viele wissen immer noch nicht, dass die Dramatik wie die übrige Kunst einen bestimmten Weg eingeschlagen hat: Den Weg der Fiktion. Ein Theaterstück kann heute eine Eigenwelt darstellen, eine in sich geschlossene Fiktion, deren Sinn nur im Ganzen liegt. Wer das nicht weiß, kann auch keine Partitur lesen. Die Aussagen – um ein Wort zu gebrauchen, das mehr als ein anderes im Theater Unheil angerichtet hat – die Aussagen des Dramatikers sind nicht Sätze, nicht Moral oder Tiefsinn, der Dramatiker sagt Stücke aus, sagt etwas aus, was nicht anders gesagt werden kann als durch ein Stück.“ (a.a.O., S. 95)

„Sie [die Bühne] ist nicht die Welt, nicht einmal deren Abbild, sondern eine vom Menschen in seiner Freiheit erstellte, erdichtete, erfabulierte Welt, in der die Leiden und Leidenschaften gespielt sind und nicht erduldet werden müssen und in welcher der Tod selbst nicht etwas Schreckliches, sondern nur einen dramaturgischen Kniff darstellt. Sterben ist auf der Bühne immer noch einer der besten aller denkbaren Abgänge“. (a.a.O., S. 111)

„Wirklich bei einem Drama, einem Film, einem Roman sind nur die Materien, deren sie sich ‚bedienen‘. Wirklich ist der Mann, der den Clown spielt, nicht der Clown, wirklich ist der Schauspieler, der den Hamlet darstellt, nicht Hamlet, wirklich ist die Bühne, die das Schloss in Dänemark andeutet, nicht das Schloss in Dänemark, wirklich die Filmleinwand, nicht die Schicksale, die auf ihr abrollen, wirklich das Buch, nicht der Inhalt eines Romans. Ein Drama, ein Film, ein Roman sind Fiktionen, die Fiktionen bleiben, auch wenn sie „verwirklicht“ werden. „Wirklich“ können diese Fiktionen nie werden. Wer erwartet schon, Hamlet, Gulliver, Mephistopheles in der Wirklichkeit zu begegnen, etwa an der nächsten Straßenecke? Die erzählenden Künste, worunter ich hier Prosa, Drama und Film verstehe (um der Einfachheit halber die anderen Künste auszuklammern), sind zur Fiktion und damit zur Illusion verdammt. Dadurch sind sie jedoch frei. Sie sind vom Diktat der Wirklichkeit erlöst.

Man wird mir vorwerfen, ... meine Feststellung, erzählende Kunst sei immer Fiktion – auch wenn sie sich dokumentarisch gebe –, sei eine Selbstverständlichkeit. Doch wird leider gerade diese Selbstverständlichkeit am meisten übersehen, deshalb bin ich in diesem Punkte so pedantisch. Wie ein Schauspieler ohne den komödiantischen Spieltrieb, Menschen darzustellen, weder Tragödien noch Komödien spielen könnte, so vermöchte ein Schriftsteller nicht zu schreiben, ohne die komödiantische Lust in sich zu spüren, Fiktionen aufzustellen, Geschichten zu erfinden oder mitzuteilen, zu erzählen.“ (a.a.O., S. 129f.)

2. Ingrid Noll

Kalt ist der Abendhauch lautet der Titel des 1996 erschienenen, vierten Kriminalromans von Ingrid Noll (*1935). Wochenlang hielt sich der Titel an der Spitze der Spiegel-Bestsellerliste.

Aus einem Interview mit Ingrid Noll (das von Karin Oehmigen geführte Interview erschien am 8. Dez. 1996 in der Sonntagszeitung des Tagesanzeiger-Verlags Zürich):

Wenn eine Autorin gut zu erzählen versteht, dann vermutet jeder, ihr Buch sei autobiographisch. Bei Ihnen und all den Leichen, die Sie produziert haben, ist diese Vermutung natürlich besonders vielversprechend.

Ingrid Noll: Bei mir ist natürlich gar nichts autobiographisch, ausser einigen Kleinigkeiten, die ich aus meinem Leben übernehme, damit die Geschichten lebendig und die Menschen, die darin vorkommen, farbig werden.

Zum Beispiel?

Ingrid Noll: Zum Beispiel, dass ich früher bunte Blumensträuße mochte und heute weiße liebe. Das hat die Charlotte in meinem neuen Buch von mir geerbt. Solche Kleinigkeiten sind autobiographisch, aber die Story, der Plot, ist frei erfunden.

Sind Sie eigentlich eine sehr disziplinierte Schreiberin, die täglich von acht bis drei am Schreibtisch sitzt, oder schreiben Sie nur, wenn Sie Lust dazu haben?

Ingrid Noll: Auf jeden Fall schreibe ich nicht nachts bei Vollmond und Wolfsgeheul, wie das viele von einer Kriminalautorin erwarten. Aber so wie Thomas Mann, genau von zehn bis zwölf, schreibe ich auch nicht. Ich will mich nicht quälen und nicht zwingen, aber ich bin auch kein undisziplinierter Mensch, der bis in die Puppen im Bett herumliegt oder saufen geht bis spät in die Nacht. Ich habe mein Leben im Griff und kann mich organisieren.

Bekommen Sie manchmal böse Briefe von der Polizei, weil Ihre Täter immer ohne Strafe ausgehen?

Ingrid Noll: Nein, gar nicht. Die Polizisten können zum Glück sehr gut unterscheiden zwischen Fiktion und Realität.

Bei Ihnen kann man mit gutem Gewissen sagen, dass Sie vom Morden leben. Leben Sie gut vom Morden?

Ingrid Noll: Ja, ich verdiene ganz gut daran. Aber ich glaube, ich könnte auch ohne Mord leben. Vielleicht höre ich auch mal damit auf.

3. Arnold Stadler

Anlässlich der Veröffentlichung einer Taschenbuchausgabe des Romans *Ich war einmal* sah sich A. Stadler genötigt, Änderungen am Text vorzunehmen und dies in einer Nachbemerkung zu begründen:

„*Ich war einmal* erschien erstmals 1989 im Residenz Verlag. Seitdem sind zehn Jahre vergangen. Die vorliegende Taschenbuchausgabe weicht geringfügig von der Originalausgabe ab, indem der Verfasser auf jene Namen, die – zu seinem Schmerz – als Anspielungen auf Menschen und Namen in der Welt von Messkirch gedeutet wurden, verzichtet.“

Aus einem Interview mit Arnold Stadler (das im Tagesanzeiger Zürich erschienene Interview wurde geführt von Pia Reinacher):

Inwiefern ist Ihnen die eigene Biographie Material?

Arnold Stadler: Vor zehn Jahren hätte ich noch gesagt, das ist so autobiografisch wie jeder Roman, also gar nicht. Ich nehme das Leben nur als Ausgangspunkt und das Ich ist ein stellvertretendes Ich für die beschriebene Welt. Aber beim Wiederlesen für die Taschenbuchausgabe habe ich gemerkt, dass es ein sehr autobiografisches Buch ist, im eigentlichen Sinne des Wortes, also auch im genauen Festhalten von Erinnerungen aus einem Leben, so klein und unbedeutend es auch sein mag. Andererseits ist der Stellvertretercharakter doch sehr stark. Denn ich gehe von der konkreten Erfahrung aus, entferne mich und bin am Ende in einer kleinen Welt angekommen, die untergegangen ist.

Aber Sie haben doch für die Taschenbuchausgabe Namen und Anspielungen auf die Welt in Ihrem Geburtsort Messkirch verändert oder entfernt. Warum?

Arnold Stadler: Dieses Buch wurde 3000-mal verkauft und 500 Exemplare gingen nach Messkirch. Der Ort hat 4000 Einwohner. Die meisten sind ungeübte Leser. Weil sie glaubten, dass sie darin vorkommen – es kam auch in der Presse, dass Messkirch im Buch aufscheine – haben sie geglaubt, es handle sich um sie. Es gibt dort eine Buchhandlung, die haben vier Bücher, die sie verkaufen: die Heilige Schrift, das Gesangbuch der Erzdiözese Freiburg, Heidegger und mein Buch, und das wird gelesen als Bericht. So musste ich gewisse Namen ändern, weil das Missverständnis nahe liegt.

Material 4

Brüder Grimm

Herr Korbes

Es war einmal ein Hühnchen und ein Hähnchen, die wollten zusammen eine Reise machen. Da baute das Hähnchen einen schönen Wagen, der vier rote Räder hatte, und spannte vier Mäuschen davor. Das Hühnchen setzte sich mit dem Hähnchen auf, und sie fuhren miteinander fort. Nicht lange, so begegnete ihnen eine Katze, die sprach: «wo wollt ihr hin?»

Hähnchen antwortete:

„als hinaus

nach des Herrn Korbes seinem Haus.“

„Nehmt mich mit“, sprach die Katze. Hähnchen antwortete: „recht gerne, setz dich hinten auf, dass du vornen nicht herabfällst.

Nehmt euch wohl in acht

dass ihr meine roten Räderchen nicht schmutzig macht.

Ihr Räderchen, schweift,

ihr Mäuschen pfeift,

als hinaus

nach des Herrn Korbes seinem Haus.“

Danach kam ein Mühlstein, dann ein Ei, dann eine Ente, dann eine Stecknadel und zuletzt eine Nähnadel, die setzten sich auch alle auf den Wagen und fuhren mit. Wie sie aber zu des Herrn Korbes Haus kamen, so war der Herr Korbes nicht da. Die Mäuschen fuhren den Wagen in die Scheune, das Hühnchen flog mit dem Hähnchen auf eine Stange, die Katze setzte sich ins Kamin, die Ente in die Bornstange, das Ei wickelte sich ins Handtuch, die Stecknadel steckte sich ins Stuhlkissen, die Nähnadel sprang aufs Bett mitten ins Kopfkissen, und der Mühlstein legte sich über die Türe. Da kam der Herr Korbes nach Haus, ging ans Kamin und wollte Feuer anmachen: da warf ihm die Katze das Gesicht voll Asche. Er lief geschwind in die Küche und wollte sich abwaschen: da spritzte ihm die Ente Wasser ins Gesicht. Er wollte sich an dem Handtuch abtrocknen, aber das Ei rollte ihm entgegen, zerbrach und klebte ihm die Augen zu. Er wollte sich ruhen und setzte sich auf

den Stuhl: da stach ihn die Stecknadel. Er geriet in Zorn und warf sich aufs Bett, wie er aber den Kopf aufs Kissen niederlegte, stach ihn die Nähnadel, so dass er aufschrie und ganz wütend in die weite Welt laufen wollte. Wie er aber an die Haustür kam, sprach der Mühlstein herunter und schlug ihn tot. Der Herr Korbes muss ein recht böser Mann gewesen sein.

Materialien 5-7

5. Skandal als Lebensform

„Ein gut Teil der Presse bedient nichts anderes als den Hunger nach Schlimmem, welches das moralische Vitamin unserer Gesellschaft ist. Der Gebrauchswert von Nachrichten bemisst sich zu einem großen Teil an ihrem Reizwert, der offenbar durch die Aufmachung erheblich gesteigert werden kann. Ganz ohne Aufmacherei wird kaum ein Journalismus gedeihen, und insoweit darunter nur die Kunst der eingängigen Darbietung gemeint wäre, dürfte man sie positiv werten als Erbe einer rhetorischen Tradition, für die es niemals gleichgültig war, wie eine Sache an den Mann gebracht wird. Doch die Aufmacherei des gängigen zynischen Typs beruht auf einer doppelten Unaufrichtigkeit: sie dramatisiert mit literarisch-ästhetischen Mitteln die zahllosen kleinen und großen Weltereignisse und überträgt sie – ohne den Übergang kenntlich zu machen – mit einem mehr oder weniger klaren Täuschungsbewusstsein in die Fiktion, der Form wie auch dem Inhalt nach; und zweitens lügt die Aufmacherei mit ihrem Sensationsstil dadurch, dass sie immer wieder einen längst überholten primitivmoralischen Rahmen restauriert, um die Sensationen als etwas darbieten zu können, was aus diesem Rahmen fällt. Nur eine hoch bezahlte korrupte Mentalität lässt sich für solches Spiel lange benutzen. Der moderne Primitivkonservatismus verdankt außerordentlich viel einem entsprechenden Primitivjournalismus, der... jeden Tag so tut, als könne jeder Tag seine eigene Sensation haben und als sei nicht, gerade durch seine Berichterstattung, in unseren Köpfen längst eine Bewusstseinsform entstanden, die den Skandal als Lebensform und die Katastrophe als Hintergrundgeräusch hinzunehmen gelernt hat.“

[Aus: Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 2. Band, S. 561 f.]

6. Die Leser mögen es möglichst blutig

Schweden ist Spitzenreiter, was die Produktion von Krimis betrifft, 50 bis 60 Autoren werfen jährlich ihre Bücher auf den Markt. Auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage, warum in Schweden so viele Krimis geschrieben werden, reiste der Reporter Gerhard Fischer nach Stockholm und traf sich dort mit Maj Sjöwall, der legendären Krimi-Autorin und Miterfinderin des Kommissars Beck. Zusammen mit ihrem Mann Per Wahlöö schrieb sie zwischen 1965 und 1975 zehn Krimis. Der folgende Bericht über diese Begegnung erschien am 17. Aug. 2002 im Tagesanzeiger unter dem Titel *Die Leser mögen es möglichst blutig*. Hier eine gekürzte Wiedergabe:

«Maj Sjöwall sieht abgekämpft aus. Mit 66 Jahren arbeitet sie noch als Übersetzerin. Die Verleger wünschen, dass sie Kriminalromane übersetzt. „Sie denken, die Krimis verkaufen sich besser, wenn mein Name im Buch steht“, sagt Maj Sjöwall. Sie seufzt. Es passt ihr nicht, dass es immer nur um Geld geht und dass man sich verkaufen muss.

Es ist ein großes Geschäft geworden. Sjöwall und [ihr Mann] Wahlöö haben die Leser infiziert, und Henning Mankell hat das Krimiefieber später neu entfacht. Nicht nur in Schweden. „Der Markt in Deutschland ist sehr, sehr wichtig“, sagt Maj Sjöwall. Die Deutschen greifen fast hysterisch zu, wenn sie Mankell oder Marklund hören – oder einen beliebigen Namen mit dem schwedischen „son“ am Ende. Angebot und Nachfrage schaukeln sich hoch, und die Verleger, Autoren und alle, die mit Literatur und ihrer Vermarktung zu tun haben, beuten die Goldgrube aus.

Aber viele Verfasser verderben die Qualität. Ulf Örnklo ist Krimiexperte beim schwedischen Rundfunk. Er meint, dass „die meisten Krimis nicht herausgegeben werden

sollten“. Von den 50 bis 60, die jährlich publiziert werden, seien „20 bis 25 lesbar und nur zwölf sehr gut“. Das ist mäßig, aber die Verleger drucken eben, was gekauft wird – etwa 60 Prozent der Bücher, die auf den Markt kommen, sind Krimis. Und meistens sind die Verbrechen ganz schrecklich. Bei Mankell werden die Leute skalpiert, man schlägt ihnen eine Axt ins Kreuz, man zieht ihnen die Haut vom Gesicht. Das kommt in Schweden in der Realität eher selten vor, gottlob.

Man muss sich das so vorstellen: Maj Sjöwall und Per Wahlöö sitzen sich an einem Tisch gegenüber und schreiben mit Bleistiften ihre kriminellen Gedanken nieder. ... Natürlich ging dem Schreiben eine Monate dauernde Recherche voraus. Zwar war Wahlöö Kriminalreporter, aber das reichte nicht aus, um das Innenleben der Polizeistellen anschaulich zu machen. Manchmal griffen die Autoren zu den Mitteln der Romanfiguren, um an Informationen zu kommen. „Wir gingen auf die Polizeistation, und wenn die Polizisten im Kaffeeraum waren, haben wir schnell die Betriebszeitung oder andere Info-Papiere gestohlen.“ Maj Sjöwall lächelt. „Wir wussten also viele Interna, und die Polizisten haben später immer gesagt, dass sie erstaunt waren, wie realistisch wir ihre Arbeit beschrieben haben.“»

[Aus: Gerhard Fischer, *Die Leser mögen es möglichst blutig*; erschienen in: Tages Anzeiger, Sa, 17. Aug. 2002]

7. „Ich morde mich zu Tode, um literarisch im Fenster zu bleiben“

DER AUTOR Glauben Sie, ich hätte den Nobelpreis für die Novelle „Der Mörder und das Kind“ erhalten, wenn ich nicht selber dieser Mörder wäre? Sie sehen diese Briefe. Sie liegen haufenweise in meinem Zimmer herum. Damen der höchsten Gesellschaft, Bürgersfrauen, Dienstmädchen bieten sich in ihnen an, sich von mir ermorden zu lassen.

DER BESUCHER Ich träume.

DER AUTOR So erwachen Sie endlich. [...]

Wissen Sie, warum ich Ihnen das erzähle, mein Bester?

DER BESUCHER Ich bin Ihnen ja so dankbar.

DER AUTOR Um mich in Wut zu reden. Wozu, wird Ihnen schon noch aufgehen. Ich leugne nicht, dass es ... eine Literatur gibt, die sich entweder mit dem Denken und der Einbildungskraft oder mit dem Erleben beschäftigt, statt der Literatur. Von der Literatur des Denkens und der Einbildungskraft verstehe ich wenig, und wird sie bekannt, beruht dies entweder auf einem Gerücht – was sind die großen Denker mehr als das – oder auf einem Missverständnis – der ganze Shakespeare ist eines. Beruht die Literatur jedoch auf Erleben, dann kommt es darauf an, was für ein Kerl da erlebt, aber auch, was für Kerle die Gesellschaft erleben sehen will. Verdammt, ihr Anspruch wächst: Die Gesellschaft will mehr und mehr das Erlebnis von Ungeheuern; ein Erleben, das – will es dem Publikum genügen – immer größere Ungeheuer erfordert. Einst war Goethe für die bürgerliche Moral ein Ungeheuer, weil er in Sesenheim vor der langweiligen Friederike davonlief; und Generationen zerbrachen sich den Kopf, ob er mit Frau von Stein geschlafen hatte oder nicht. Aber heute? Wer interessiert sich denn für Eheprobleme; und der Koitus ist literarisch passé. Die Erlebnisliteratur ist in eine Sackgasse geraten. Die Gesellschaft verlangt von ihr bald Kannibalismus, geht das so weiter. Ich morde mich zu Tode, um literarisch im Fenster zu bleiben. Menschenskind, die Existenz, die ich dabei führen muss, setzt einem – besonders wenn man ein gewisses Alter erreicht hat – höllenmäßig zu. Das können Sie mir glauben.

[Aus: Friedrich Dürrenmatt, *Dichterdämmerung*, S. 131ff.]