

Dorota Tomczuk
John Paul II Catholic University of Lublin,
Poland

**Babylon als Sinnbild für die Großstadt aller Zeiten: Die
Raumkonzeption in *Ein Engel kommt nach Babylon*
von Friedrich Dürrenmatt**

Die Handlung eines Werkes spielt immer in einer Zeit und an einem Ort, ehemals und irgendwo, und eben diese durch entsprechende Mittel ausgedrückten Kategorien der Zeit und des Raums bilden den gesamten geschichtlichen, geographischen und gesellschaftlichen Hintergrund jedes literarischen Werkes. In der Epik kann der Hintergrund als ein autonomer, selbständiger Bestandteil vorkommen, und im Drama, wo reine Beschreibung unzulässig ist, muß er in die ganzheitliche Struktur eingebaut werden.¹ Im folgenden möchte ich die Raumstruktur in einem Drama Friedrich Dürrenmatts besprechen, das in der mythischen Großstadt Babylon spielt. Die Untersuchung erfolgt hier in drei Schritten: Zuerst werde ich mich bemühen, die Funktion des Schauplatzes in der dramatischen Gattung zu erklären; der zweite Schritt besteht in einem Vergleich, inwieweit die geschichtlichen Überlieferungen bezüglich Babylons mit dem von Dürrenmatt dargestellten Bild dieser Stadt übereinstimmen; und

¹ Julian Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław 1984, S. 242-244.

schließlich werde ich die Rolle der gesamten Raumkonzeption in diesem Drama analysieren.

Der Raum und die Zeit stellen zusammen mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar. Bei Dürrenmatt stellen sowohl das grotesk eingerichtete Bühnenbild als auch das Verhalten der Figuren ihre Zugehörigkeit zur Realität der Bühne heraus: „Dem Rezipienten wird nicht nur eine fiktive Welt mit ihrer fiktiven raumzeitlichen Deixis präsentiert, sondern gleichzeitig die Mittel und der Prozeß dieser Präsentation selbst; die dramatische Präsentation wird anti-illusionistisch ‘verfremdet’“.² Als Mittel der Desillusionisierung verwendet Dürrenmatt die groteske Nebeneinanderstellung vom morgenländischen Babylon und den Wolkenkratzern, Straßenbahnen und Gaslaternen, mit denen er diese altertümliche Weltmetropole ausstaffiert hat. Die Raumkonzeption wird aber nicht nur außersprachlich durch das im Nebentext erläuterte Bühnenbild realisiert, sondern auch durch Aussagen und Aktivitäten der Figuren: Die Tatsache, daß die Figuren sich am Euphratufer befinden, kann man den Worten und dem Benehmen des Engels entnehmen: „Die breite Masse, die an uns vorbeifließt, ist der Euphrat. Er geht die Ufermauer hinunter und steckt den Finger in die Wellen, worauf er ihn zum Munde führt.“³

Die Funktion des Raumes in dramatischen, aber auch in narrativen Texten besteht in der Notwendigkeit eines Schauplatzes für eine Geschichte und in der Funktion eines Aktionsraums für die agierenden Figuren.⁴ Für das Drama gilt dies in einer besonderen Weise, denn hier wird der Raum nicht nur verbal vermittelt, sondern auch durch das Bühnenbild konkret präsentiert. Im Falle von *Ein Engel kommt nach Babylon* ist die Relation zwischen dem Schauplatz und dem Geschehen auf eine interessante Weise durch deutliche semantische

² Vgl. dazu: Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1994, S. 328.

³ Friedrich Dürrenmatt, *Ein Engel kommt nach Babylon. Fragmentarische Komödie*. Zürich 1985, S. 14.

⁴ Siehe dazu: Manfred Pfister, *Das Drama*, S. 338.

Korrespondenzen bestimmt, indem sich ein deutlicher Einklang zwischen der inneren Gestimmtheit, dem Tun der Figuren und dem äußeren räumlichen Rahmen bemerken läßt.

Die Raumkonzeption wird von Dürrenmatt optisch und sprachlich realisiert. Zuerst haben wir hier eine deutliche außersprachliche Lokalisierung des Raumes durch das Bühnenbild (im ganzen Stück werden insgesamt 3 Bühnenbilder aufgebaut, die unterschiedliche Bereiche des Lebens in Babylon zeigen), aber auch durch Aktivitäten der Figuren. Dürrenmatt bedient sich jedoch auch sprachlicher Lokalisierungstechniken: Er gibt genaue Inszenierungsanweisungen im Neben- und Haupttext, indem er Instruktionen zum Bühnenbild, zur Beleuchtung und zur Thematisierung des räumlichen Kontexts unmittelbar in den Repliken der Figuren beinhaltet.

Aus den geschichtlichen Überlieferungen kennen wir Babylon als altentümliche Stadt, die in Mesopotamien an Euphrat gelegen hat. Sie war die Hauptstadt von Babylonien — einem semitischen, seit dem Anfang des 19. Jh. v. Chr. bis zu 539 v. Chr. bestehenden Staat. Die noch vor dem 2. Weltkrieg ausgegrabenen Ruinen Babylons stammen aus den neubabylonischen Zeiten, aus der Zeit der Regierung Nebukadnezars II., der die in den Kriegen mit Assyrien zerstörte Stadt wiederaufgebaut hat. Nach den militärischen und politischen Erfolgen, die riesige Gewinne gebracht haben, hat Nebukadnezar unter anderem einen gründlichen Umbau Babylons in Angriff genommen. Er hat massige Befestigungen, Gemäuer und Tore aufgestellt, außerdem einen Prozessionsweg mit dem monumentalen Tor Ishtar, einen riesigen heiligen Turm (den biblischen Turm Babel), sowie einen prächtigen Palast mit den berühmten „hängenden Gärten“ erbaut. Die materiellen Reste, mit der Beschreibung vom Augenzeugen Herodot verbunden, veranschaulichen die Größe der Stadt, die zum Hauptimperium des Ostens wurde. Die räuberische Politik ihrer Herrscher hat Mittel für die großen Arbeiten und für aufwendige Gastmähler geliefert.⁵

⁵ Siehe dazu: Józef Wolski, *Historia powszechna. Starożytność*. Warszawa 1994, S. 92 ff.

Nun stellt sich die Frage, welche geschichtlichen Tatsachen Dürrenmatt in seinem Drama dargestellt hat. Vor allem hat es sowohl die Städte Babylon und Ninive als auch die von Nebukadnezar erwähnten Siedlungen: Ur, Uruk, Aleppo und Susa im Orient tatsächlich gegeben, obwohl Babylon natürlich anders als in diesem Drama ausgesehen hat. Auch hier liegt er aber an Euphrat und wird von Nebukadnezar regiert. Als dieser Herrscher auf der Bühne erscheint, spricht er zuerst von seinen zahlreichen Eroberungen: „Indem meine Heere im Norden den Libanon erreicht haben, im Süden das Meer, im Westen eine Wüste und im Osten ein Gebirge, das so hoch ist, daß es nicht mehr aufhört, ist die Welt von mir erobert worden.“⁶ Die Selbstdarstellung Nebukadnezars deckt sich mit den Überlieferungen, die ihn als Heerführer und Eroberer darstellen, gleichzeitig aber kommt hier ein grotesk ausgeprägtes Selbstbewußtsein dieser Gestalt zum Vorschein, als er mit Mißtrauen zur Kenntnis nimmt, daß die Welt nicht beim Libanon aufhört: Zuerst läßt er den Hofgeographen hängen, und dann befiehlt, „(. . .) diese lächerlichen Dörfer, Sparthen, Mosking, Karthagau und Paka, oder wie sie auch alle heißen“⁷, sofort zu erobern. Dies, daß der Engel in einem Atemzug aufeinander solche Städte wie Athen, Sparta, Karthago, Moskau und Peking aufzählt, und sie dabei als „Dörfer“ bezeichnet, weist zugleich auf eine Universalität des besprochenen Themas hin, das sich auf alle Zeiten bezieht. Dürrenmatt erklärt diesen Zusammenhang auf folgende Weise: „Es geht um eine Welt, die am Ende tragisch verunglückt, ins Gigantische rennt, versteint, durchaus aus eigener Schuld, um eine Welt, die wir hier zwar auf der Bühne bauen (. . .) , die aber nicht viel anders war als alle andern menschlichen Welten und Reiche, die ihre Könige, ihre Minister, ihre Theologen, ihre Bankiers, ihre Arbeiter, ihre Dichter und Bettler aufwies und schließlich doch etwas Unsinniges, Auswegloses wurde.“⁸ Die die zeitlose Universalität betonenden Motive tragen

⁶ *Ein Engel kommt nach Babylon*, S. 17.

⁷ Ebd., S. 49.

⁸ Friedrich Dürrenmatt, *Anmerkung zu 'Ein Engel kommt nach Babylon'*, S.127

gleichzeitig zur grotesken Wirkung des entstehenden Bildes bei: Babylonische Arbeiter gehen in eine Ziegelbrennerei, ein Eselmilchverkäufer stellt die Milchflaschen vor die Türen der Häuser u. ä. Dürrenmatt stellt der altbabylonischen Atmosphäre die Gegenstände durchaus gegenwärtiger Natur gegenüber: Er erwähnt sowohl „das Rattern altbabylonischer Straßenbahnen“ und „babylonische Fahrräder und Autopneus“ als auch „ein Relief eines Gilgameschkopfes“⁹. Die Gestalt Gilgamesch – eines Halbottes–Halbmenschen – stammt aus der sumerischen Mythologie, und im Stück wird sie zweimal erwähnt: Der gesamte zweite Akt spielt unter dem Bogen der Gilgameschbrücke, und im dritten Akt äußert sich der Erzminister: „Der Thron von Babylon, diese erhabene Einrichtung, stammend aus grauer Vorzeit, [wurde] (. . .) von Gilgamesch, unserem Nationalhelden, (. . .) [gegründet].“¹⁰ Neben Gilgamesch ist noch von der Liebesgöttin Ishtar die Rede: Im ersten Akt bietet Tabtum Nebukadnezar, für sie vor dem Tempel der großen Ishtar zu beten¹¹. Diese Göttin wurde in Babylon tatsächlich geehrt: Während der Ausgrabungsarbeiten wurde ein von Nebukadnezar erbauter, mit Festungsmauern umgebener Weg gefunden, auf dem eine Prozession zu Ehren dieser Göttin gegangen war.¹²

Indem Dürrenmatt die echt altertümlichen, auf Grund von Überlieferung als wahr erwiesenen Elemente (zu denen noch die vom Polizist im zweiten Akt erwähnten¹³ hängenden Gärten, und vor allem der Turmbau von Babel gehören) einführt, betont er, daß der eigentliche Schauplatz der Handlung, trotz aller gegenwärtigen Elemente, immer Babylon bleibt. Er weist aber dadurch darauf hin, daß diese Geschichte überall und zu jeder Zeit passieren könnte, denn die Menschheit hat sich kaum geändert. Dürrenmatt erklärt sein Vorhaben folgendermaßen: „Meine Komödie versucht den Grund anzugeben, weshalb es in Babylon zum Turmbau kam, der Sage nach zu einem der gran-

⁹ *Ein Engel kommt nach Babylon*, S. 50.

¹⁰ Ebda, S. 97.

¹¹ Ebda, S. 30.

¹² Vgl. Wolski, *Historia powszechna*, S. 92 f.

¹³ *Ein Engel kommt nach Babylon*, S. 60.

diosesten, wenn auch unsinnigsten Unternehmen der Menschheit; um so wichtiger, da wir uns heute in ähnliche Unternehmen verstrickt sehen.”¹⁴

Die ausgegrabenen Reste des Turms zu Babel zeigen, daß dieser Turm stufenförmig erbaut wurde, er war also eine Zikkurat, deren einzelne Stufen ein schrittweise verlaufendes Aufsteigen des Menschen zum Himmel symbolisieren sollen.¹⁵ Die Zikkurats wurden bei zahlreichen Tempeln erbaut, in Babylonien herrschte ja Polytheismus. Als reine Grotteske klingt deswegen die Äußerung des Obertheologen Utnapischtims: „Die Köpfe der Babylonier sind voll Aberglaubens an vielarmige Gespenster und geflügelte Götter, mit Mühe nur gewinnt meine Theologie Oberhand, e i n e n Gott lehrend.”¹⁶ Die tatsächliche Bestimmung des Turms zu Babel konnte also nicht den biblischen Überlieferungen entsprechen (die doch von den an einen Gott glaubenden Juden geschrieben worden sind, und in Babylon – im Zusammenhang mit der babylonischen Gefangenschaft – eine Antithese des himmlischen Jerusalems sahen), nach denen dieses Bauwerk eine von Nebukadnezar unternommene Probe des Gleichkommens dem Gott sein sollte. In diesen Überlieferungen wurzelt die allgemeingültige Symbolik des Turms zu Babel als Sinnbildes einer hochmütigen, nie maßhaltenden Menschheit, die jedoch außerstande ist, die vom Schöpfer festgelegten Grenzen zu überschreiten.¹⁷ Bei Dürrenmatt macht Nebukadnezar einen Versuch des Baus aus Haß gegen Gott und mit Willen einer Rache für seine Ungerechtigkeit: „Ist der Himmel so hoch, daß meine Flüche ihn nicht erreichen? Ist er so weit, daß ich ihn nicht hassen kann? (. . .) Ich will die Menschheit in einen Pferch zusammentreiben und in ihrer Mitte einen Turm errichten, der die Wolken durchfährt, durchmessend die Unendlichkeit, mitten in das Herz meines Feindes. Ich will der Schöpfung aus dem Nichts die Schöpfung aus dem Geist des

¹⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Anmerkung zu 'Ein Engel kommt nach Babylon'*, S.127.

¹⁵ Marianne Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*. Warszawa 1992, S. 176.

¹⁶ *Ein Engel kommt nach Babylon*, S. 111.

¹⁷ Siehe dazu: Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, S. 13.

Menschen entgegenstellen und sehen, was besser ist: meine Gerechtigkeit oder die Ungerechtigkeit Gottes.“¹⁸ Dabei muß man nach Kesting betonen, daß Dürrenmatt die ursprünglich religiöse Themenstellung Gnade, Glaube, Macht und Gerechtigkeit in gesellschaftliche Fragen umbricht und ihre Pervertierung in der modernen zivilisatorisch-sozialen Situation exemplifiziert: „Grundsätzlich werden im Theater Dürrenmatts biblische und historische Stoffe (. . .) enthistorisiert, sie dienen als bewußt theaterhafte Exempel für die moderne Situation, d.h. sie wollen selbst am historischen Beispiel nicht erörtern, wie es damals war, sondern wie es heute ist (. . .).“¹⁹ Es geht nämlich in dem Stück nicht nur um ein unsinniges Unternehmen der Menschheit aus den vergangenen Zeiten, sondern um Mißhandlungen, die jeder Mensch täglich zu begehen fähig ist.

Babylon wird von Dürrenmatt als Sinnbild für die Großstadt aller Zeiten gezeigt, die er in drei Aufzügen präsentiert, indem er drei Bühnebilder vor die Augen des Zuschauers stellt. Jedes Bühnebild präsentiert ein anderes Milieu und ist sehr aussagekräftig.

In dem ersten Bühnenbild wird die Rolle des Himmels betont, der als „unermesslich“ und „bedrohlich nah“ bezeichnet wird. Dürrenmatt erklärt aber gleich am Anfang, daß der Himmel keinen Schauplatz abgibt, sondern einen wichtigen Hintergrund dieser Komödie ausmacht. Deswegen soll er „fast die Hälfte des Bühnenhintergrundes“ füllen. Neben diesem Element erfüllen in der Raumstruktur diejenigen Elemente eine wichtige Rolle, die als Hinweise für die Großstadt dienen: „In der Mitte des kleinen Platzes brennt eine altbabylonische Gaslaterne (. . .) . Weiter hinten an Hauswänden und Plakatsäulen Plakate (. . .) . Im Hintergrund ahnt man die Straßenschluchten der Riesenstadt, ein Gewirr von Palästen, Hochhäusern und Hütten (...).“²⁰ Bereits hier läßt sich der Drang nach

¹⁸ *Ein Engel kommt nach Babylon*, S. 121.

¹⁹ Marianne Kesting, *Frisch und Dürrenmatt*. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980, S. 453.

²⁰ *Ein Engel kommt nach Babylon*, S. 13.

der Groteske in dem Bühnensbild erkennen, der beim Aufbauen des zweiten Bühnensbildes fortgesetzt wird.

Der zweite Akt spielt unter einer der Euphratbrücken, was man der Beschreibung im Nebentext entnehmen kann: „Den zweiten Akt lassen wir unter einer der Euphratbrücken spielen, im Herzen Babylons, Hochhäuser und Paläste schieben sich vor den unsichtbaren Himmel.“²¹ An diesem Ort soll Akkis Wohnung eingerichtet werden, wozu Dürrenmatt sehr genau Hinweise angibt: „Akkis Wohnung ist ein wildes Durcheinander der verschiedensten Gegenstände aller Zeiten. (. . .) Über diesem Wirrwarr, in der Mitte des aufstrebenden Brückenbogens, das Relief eines Gilgameschkopfes. (. . .) Der Boden roter Sand, bedeckt mit Konservenbüchsen, Dichtermanuskripten. (. . .) Die Personen scheinen sich auf einem riesenhaften Abfallhaufen zu bewegen.“²² Interessant ist dabei, daß der Strom des Flußes durch das Orchester dargestellt werden soll, die optischen Eindrücke werden also durch die akustischen Reize bereichert. In diesem Bühnensbild ist das Streben nach der Groteske am meisten sichtbar, nicht nur durch eine Anhäufung von unpassenden Gegenständen, sondern auch durch ihre Benutzungsweise: In Sarkophagen wird beispielweise geschlafen. Diese Tatsache erweckt ein unheimliches Gefühl, daß die ganze Weltordnung nicht mehr stimmt, somit wird also die Aufgabe der ganzen grotesken Weltendarstellung erfüllt.

Als Schauplatz des dritten Aktes wählt Dürrenmatt den Thronsaal. Auch hier werden im Nebentext alle Gegenstände aufgezählt, die sich auf der Bühne befinden sollen: „Die blutverschmierten Feldzeichen der königlichen Eroberungsheere“, „der Thron“, „eine Türe im Gitter, durch die man in den Hintergrund gelangt“²³ u. a. . Die Ausstattung der Bühne spielt nicht nur eine Schlüsselrolle beim Bilden der szenischen Stimmung (Der Thronsaal: „Sein Luxus, sein Raffinement, seine Abgeschlossenheit versteht sich von selbst, aber auch seine

²¹ Ebda, S. 50.

²² Ebda, S. 50.

²³ Ebda, S. 87.

bestialische Grausamkeit“²⁴), sondern sind die einzelnen Elemente des Bühnenbildes zum Handeln der Figuren unersetzlich: Das betrifft beispielweise den Thron, auf dem sich Nebukadnezar und Nimrod ständig durchzwängen. Die Veränderungen im Bühnenbild sollten den Zuschauer auch auf zukünftige wichtige Ereignisse vorbereiten, wie z.B. auf den letzten Monolog Akkis, der für die Aussage des ganzen Dramas von der Bedeutung ist: „Finsternis. Die Kulissen fahren in die Höhe. Unbestimmt ist eine unermeßliche Wüste zu ahnen, eine gewaltige Weite, durch die Akki und Kurrubi fliehen.“²⁵ So entsteht eine fast grauenerregende Stimmung, die eine Ahnung hervorruft, daß jetzt etwas Wichtiges kommt, man muß sich also auf jedes auf der Bühne fallende Wort konzentrieren.

Der letzte Monolog Akkis läßt sich nämlich als Hauptaussage des Dramas und zugleich als Weltanschauung Dürrenmatts selbst interpretieren, indem darin das Gefühl der Kleinheit und Ohnmacht des Menschen vor einer chaotischen, nicht zu bewältigenden Welt ausgedrückt wird. Mit Jenny gesprochen lehrt Dürrenmatt jedoch: „(. . .) keine Moral und nimmt nicht moralisierende Stellung zu seinen Figuren, er ist nicht Richter und fällt nicht durch ihr Schicksal ein Urteil über die Welt. (. . .) Ein Drama soll (. . .) den Zuschauer aufstören, soll in ihm Fragen provozieren, aber nicht Fragen an das Stück, sondern an ihn selbst, an seine eigene Moral.“²⁶ Dürrenmatts Theater birgt in sich ein zeitkritisches Element: Die Welt ist unveränderbar, sie ist ein Chaos, aber man muß sie so nehmen, wie sie ist. Die Welt akzeptieren, ohne sie zu verändern ist die einzige Möglichkeit für den Menschen, um in dieser Welt bestehen zu können.

Für Dürrenmatt ist es aber typisch, daß er die moralische Analyse in seinen Dramen immer mit Ironie verbindet, um sich dadurch einen gewissen Abstand für die Darstellung von Zeitproblemen und menschlicher Ohnmacht zu sichern. Auch in *Ein Engel kommt nach*

²⁴ Ebda

²⁵ Ebda, S. 122.

²⁶ Urs Jenny, *Dürrenmatt*. Velber 1973, S. 15-16.

Babylon haben wir eine groteske Handlung mit witzigen Dialogen und fast kabarettistischen Einfällen, denn nur so läßt sich nach Dürrenmatt die Heillosigkeit der Zeit aufzeigen. Diesem Gedanken entspricht auch die groteske Raumkonzeption in diesem Drama, denn eben die Groteske sei die einzige mögliche Gestalt einer ungestalteten Welt. Bei Wirth lesen wir dazu, daß Dürrenmatts humanistische Orientierung in einer ständigen Tendenz zum Entlarven des „Skandals“ der Epoche zum Ausdruck kommt. Er betreibt keine Gesellschaftskritik in der allgemeingültigen Bedeutung dieses Wortes, sondern verleiht dieser Kritik einen höheren, zeitlosen, existentiellen Ausmaß.²⁷ Er bedient sich dabei der Groteske, die nach Fischers Definition eine Kombination von eigentlich Unkombinierbarem ist, von Elementen, die in einem geordneten Weltbild neben- oder gegeneinander existieren. Der Ort des Grotesken befindet sich nämlich in einem fragischen Gleichgewicht zwischen Grauen und Komik: „Das Lachen, das im Halse stecken bleibt, das verlegene Grinsen neben der Leiche – dies beschreibt die Wirkung des Grotesken. (. . .) Das Lachen angesichts des Grotesken dient wohl, psychoanalytisch gesprochen, als Verlockungsprämie, die das Grauen aushaltbarer und verkraftbarer macht.“²⁸

Die Wirklichkeit hält Dürrenmatt für unveränderbar, er provoziert aber zu einer Fragestellung, welchen Standort der Mensch einnehmen kann, um in dieser Welt als Mensch zu bestehen. Dürrenmatt baut seine Komödienkonzeption auf einem Bild der heutigen Welt auf, das die verwaltete Gesellschaft und technisierte Umwelt darstellt, in der es nicht mehr auf Moral, Ideale und Willen des Einzelnen ankommt, sondern lediglich auf die Machtstruktur. In diesem Sinne enden alle Versuche von Dürrenmatts Helden, der Wirklichkeit andere morale Werte entgegenzustellen, erfolglos. In der Geschichtsauffassung Dürrenmatts steht der Mensch Bewegungen und Mächten gegenüber,

²⁷ Andrzej Wirth, *Uwagi o teatrze w Niemczech*. In: „Dialog“, T. 3: Nr 12, 1957, S. 123.

²⁸ Jens Malte Fischer, *Groteske*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer / Viktor Žmegac. Frankfurt a. M. 1987, S. 171.

die sich seiner Beherrschung entziehen, aus dieser Geschichtsauffassung wird auch ein eingleisiger Fatalismus Dürrenmatts, sogar eine Geringschätzung der menschlichen Vernunft abgeleitet.²⁹

²⁹ Vgl. dazu: Elsbeth Pulver, *Literaturtheorie und Politik. Zur Dramaturgie Friedrich Dürrenmatts*. In: „Text und Kritik“. Heft 50/51, 1980, S. 75.