

Selbstdestruktivität des Sündenbocks in deutschsprachigen dramatischen Werken nach dem zweiten Weltkrieg am Beispiel von: Friedrich Dürrenmatts "Besuch der alten Dame", Wolfgang Borcherts "Drauben ..."

Zubović, Ivan

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:141257>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT RIJEKA
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

**Selbstdestruktivität des Sündenbocks in deutschsprachigen
dramatischen Werken nach dem Zweiten Weltkrieg am**

Beispiel von:

Friedrich Dürrenmatts „Besuch der alten Dame“, Wolfgang
Borcherts „ Draußen vor der Tür“ und Max Frischs „Andorra“

Bachelor-Arbeit

Verfasst von:
Ivan Zubović

Betreut von:
dr. sc. Boris Dudaš

Rijeka, September 2016

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Bachelor - Arbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, den _____ Unterschrift _____

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung	1
2 Die Sündenbocktheorie.....	2
3 Über die Selbstdestruktivität	6
4 Friederich Dürrenmatt: Besuch der alten Dame	8
4.1 Finanzielle Krise als Frustrationsgrund.....	8
4.2 Der Sündenbockmechanismus im Fall Gullen	11
4.3 Die Selbstdestruktivität Alfred Ills	18
5 Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür.....	22
5.1 Der Krieg und seine Folgen als Frustrationsgrund.....	22
5.2 Der Sündenbockmechanismus im Fall „Draußen vor der Tür“.....	24
5.3 Die Selbstdestruktivität Beckmanns	28
6 Max Frisch: Andorra.....	31
6.1 Die Kriegsangst als Frustrationsgrund	31
6.2 Der Sündenbockmechanismus im Fall Andorra	32
6.3. Die Selbstdestruktivität Andris	36
7 Zusammenfassung	38
8 Literaturverzeichnis	39

1 Einführung

Wann immer gesellschaftliche Krisen aller Art, egal ob es sich um große Ereignisse wie die Pest, Kriege, wirtschaftliche Krisen oder um Ereignisse kleinerer Dimensionen handelte, kulminierten diese in Gewalt, die hauptsächlich gegen Menschen, die man gerechter- oder ungerechterweise für schuldig hielt. Soziologen, Psychologen und andere, die sich mit diesem Phänomen befassen, nennen diese Opfer der Gewalt Sündenböcke. Die Sündenbocktheorie versucht in ihren verschiedenen Interpretationen die Mechanismen, die zu diesen Gewaltausbrüchen im weitesten Sinne führen, zu erklären. Diese Gewalt ist aber eine Büchse der Pandora, aus welcher zahlreiches Unheil entkommen kann. Eines davon ist ihr psychologischer Effekt auf ihre Opfer in Form von Selbstdestruktivität. Das wird das zweite Phänomen sein, das uns von Interesse sein wird. Scapegoating, das durch die Sündenbocktheorie erklärt wurde, spielt dabei die kausale Rolle, den Auslöser des zweiten Phänomens, der menschlichen Selbstdestruktivität. Da Schriftsteller die Realität als Basis für die Schöpfung ihrer fiktiven Welten benutzen, wundert es nicht, dass gerade diese Phänomene zu Themen zahlreicher literarischer Werke wurden. (vgl. Girard 1977: 9-10) Da der Zweite Weltkrieg durch zahlreiche Verfolgungen gekennzeichnet war, überrascht es nicht, dass dieser eine Tiefe Spur in der Literatur der danach folgenden Zeit hinterlassen hat.

Im Fokus dieser Bachelorarbeit steht die Analyse des Erscheinungsmusters der oben erwähnten Phänomene in deutschen dramatischen Werken nach dem Zweiten Weltkrieg. Als erstens werde ich eine Einführung in die Sündenbocktheorie von Rene Girard geben und dann den Begriff der Selbstdestruktivität näher bestimmen. Danach werde ich versuchen zu erkennen, wie sich die Symptomatik der Theorie in den fiktiven Welten widerspiegelt und wie dabei das eine Phänomen als das Antezedens des anderen vom jeweiligen Autor dargestellt wird. Die Dramen werden in der folgenden Reihenfolge bearbeitet: Friedrich Dürrenmatts „Besuch der alten Dame“ am Beispiel des Sündenbocks Alfred Ill, Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“ am Beispiel des Unteroffiziers Beckmann und zuletzt Max Frischs „Andorra“ am Beispiel von Andri. Das ganze wird mit einer Zusammenfassung der Arbeit beendet, wo ich in Kürze die bearbeitete Problematik rekapitulieren werde.

2 Die Sündenbocktheorie

Beachten wir nun die von Rene Girard entwickelte Theorie, die uns den Sündenbockmechanismus zu erklären versucht. Girard (Girard 1977: 2) zufolge verursacht der Gewaltdrang im Menschen gewisse physische Änderungen, die ihn für den Kampf bereit machen. Auch nachdem diese Änderungen vollzogen sind, lässt dieser Drang nach Gewalt nicht so leicht nach, da er sogar nach der Beseitigung des ursprünglichen Objekts, gegen welchen er gerichtet ist, nicht verschwindet. Der Mensch hat aber auch ein Bedürfnis, seine Gewalt zu rationalisieren. Die Begründung der Gewalt kann jedoch nicht ernst genommen werden. Wenn das ursprüngliche Objekt, gegen welches die Gewalt gerichtet ist, aus irgendeinem Grund unerreichbar ist, wird die Gewalt auf ein anderes Opfer umgeleitet, was eine Änderung ihrer Begründung verlangt. Gerade dieser Mechanismus ist von äußerster Wichtigkeit für die Sündenbocktheorie. Ziehen wir jetzt den ursprünglichen Gebrauch des Wortes Sündenbock in Betrachtung, so verstehen wir leicht ihre Relation zur Theorie, denn das antike Ritual der Sündenbockopferung und das gesellschaftliche Phänomen basieren auf dem gleichen Mechanismus. Der Sündenbock war ein Substitut für die anderen Mitglieder der Gesellschaft, deren „Schulden“ auf das Tier übertragen wurden. Dies führt Girard zum folgenden Schluss: „*Violence is not to be denied, but it can be diverted to another object, something it can sink its teeth into.*“ (Girard 1977: 4) Diese Substitution impliziert einen gewissen Grad von Missverständnis. (vgl. Girard 1977: 5) Indem auf diese Weise die Schuld auf einen Außenseiter übertragen und er zum Opfer gemacht wird, beschützt man die Gesellschaft vor ihrer eigenen Wut. Der Zweck dieser Institution ist nicht notwendigerweise, sich vor der Wut eines Gottes oder sich vor anderen zu beschützen, sondern die Harmonie wiederherzustellen und die Beziehungen innerhalb der Gruppe zu stärken. (vgl. ebd.: 9)

Für das Bedürfnis nach einem Sündenbock muss ein Frustrationsgrund existieren. Dahinter können Krisen aller Art stecken, wie Epidemien, Dürren, Fluten oder Hungersnot und interne Ursachen wie politische Wirrungen, religiöse Konflikte oder Wirtschaftskrisen. Unabhängig von ihrer Ursache, die großen kollektiven Verfolgungen haben eines gemeinsam: den Verlust von sozialer Ordnung und die Auflösung der Regeln, die die kulturellen Aufteilungen definieren. Ereignisse dieser Art wurden zum Thema zahlreicher literarischer Werke. (vgl. Girard 1986: 12) Der Institutionelle

Zusammenbruch vernichtet die hierarchischen und funktionellen Unterschiede innerhalb der betroffenen Gesellschaft, sodass alles innerhalb dieser einförmig wird. Die Zeitsequenzen während des Zusammenbruchs werden kürzer, sodass das Tempo, in dem sich der positive Austausch, wie zum Beispiel der Austausch von Waren, als auch der negative Austausch, wie zum Beispiel der Austausch von Vergeltungen, Beleidigungen und neurotischen Symptomen, ereignen, beschleunigt wird. Obwohl diese negative Reziprozität die Menschen in Opposition zueinander bringt, macht sie ihr Verhalten uniform und gleichmäßig. (vgl. ebd.: 13) Gerade diese neuentstandene bihevioreale Gleichheit, die die alte Diversität ersetzt hat, bringt Verwirrung in die Gesellschaft. Das ist zugleich das erste Merkmal der Verfolgung. Die Kultur wird dadurch auf eine Weise in den Schatten gestellt und der Mensch, konfrontiert mit der neuen Ordnung, fühlt sich hilflos, denn er ist beunruhigt durch die Immensität der Krise und fokussiert sich dabei überhaupt nicht auf ihre wahren Ursachen, zum Beispiel die Dürre, schlechte finanzielle Entscheidungen und so weiter.

Da dies vor allem eine soziale Krise ist, besteht eine starke Tendenz, sie im Rahmen von sozialen oder moralischen Ursachen zu erklären, denn dabei kommt es zur Auflösung bestehender sozialer Relationen, und da die Subjekte dieser Relationen Menschen sind, müssen sie eine bestimmte Schuld tragen. Die Menschen geben sich selbst aber selten die Schuld und übertragen diese entweder auf die Gesellschaft allgemein oder auf jemanden, der als schädlich empfunden wird. (vgl. Girard 1986: 14) Diesen werden so meistens bestimmte Beschuldigungen vorgeworfen. Die angeblichen Verbrecher sollten meistens gegen bestimmte Zielgruppen oder Individuen entsprechende Verbrechenarten verübt haben. Als Beispiel können Gewaltverbrechen genannt werden, die meistens gegen diejenigen gerichtet gewesen sein sollen, gegen welche es das größte Tabu ist, Gewalt anzuwenden- gegen Könige, Väter, Personen, die eine Bestimmte Autorität besitzen, und gegen die Schwächsten und Wehrlosen – Kinder. Die Verfolger glauben oft, dass eine kleine Anzahl von Menschen oder sogar nur ein einziges Individuum der ganzen Gesellschaft Schaden anrichten kann. Dabei liefern sie durch Beschuldigungen die Rechtfertigung ihres Glaubens. (vgl. ebd.: 15) Diese Beschuldigungen können viele Formen bekommen und können relativ rational sein, müssen es aber nicht sein, wichtig ist nur, dass das angebliche Verbrechen einen Einfluss auf die ganze Gesellschaft haben kann. (vgl. ebd.: 17)

Man mag sich aber die Frage stellen, ob die Verfolgten auch wirklich immer frei von Schuld sind. Die Schuld spielt hier aber keine Rolle, denn die Beschuldigten können durchaus für ihre Verbrechen verantwortlich sein, am wichtigsten ist, dass die Beschuldigten Teil einer Gruppe sind, die normalerweise beschuldigt wird. Die rituellen Gesellschaften wie die jüdische oder griechische des klassischen Zeitalters opferten meistens Tiere, es gibt aber auch Beispiele, wo Menschen zum Objekt der Linderung gesellschaftlich interner Gewalt wurden. Zum Menschenopfer konnten Personen aus den verschiedensten gesellschaftlichen Klassen werden, von den griechischen Pharmaka bis zu Königen, unabhängig von ihrem Geschlecht oder Alter. (Girard 1977: 9-10) Dasselbe gilt auch für Scapegoating, Menschen, die zum Opfer bei großen sozialen Wirrungen werden können, gehören zu den verschiedensten Gruppen, und doch kann man eine dahinter liegende Konstante feststellen. Es gibt Klassen von Menschen, die normalerweise anfällig für Verfolgungen sind. Zur ersten Gruppe gehören die vielleicht bekanntesten Fälle- ethnische und religiösen Minderheiten, die polarisiert werden. Zur zweiten Gruppe gehören Menschen, die bestimmte physische Kriterien erfüllen- wie Krankheiten, physische und psychische sowie genetische Deformationen, Verletzungen und Behinderungen. Behinderungen im weitesten Sinne gehören zu einer großen Gruppe von Zeichen, die man bei Opfern finden kann. Zu dieser Gruppe gehören auch Menschen, die Schwierigkeiten mit der Anpassung haben, wie Weisenkinder, Fremde, Einzelkinder, Arme oder Neuankömmlinge. Der Sündenbock muss aber nicht wirklich eine der eben erwähnten Eigenschaften haben. Oftmals schreiben die Verfolger einer normalerweise zum Opfer gemachten Gruppe bestimmte Eigenschaften zu, entweder mit der Absicht, sie zu beleidigen, oder weil sie wirklich glauben, dass diese Gruppe diese Eigenschaften tatsächlich aufweist, um sie weiter zu polarisieren. (vgl. Girard 1986: 17-19) So können wir von Vorurteilen sprechen.

Die Abnormalität kann aber auch bibehavioral oder existentiell sein. Bei einer solchen sozialen Abnormalität definiert der gesellschaftliche Durchschnitt den Grad der Abweichung des Einzelfalls. Dabei gilt die proportionale Relation zwischen dem Abneigungsgrad und der potentiellen Gefahr, denn je weiter man abweicht von dem, was als normal empfunden wird, desto größer wird die Gefahr für den Abweichler. Nimmt man diese Formel in Betracht, so kann man leicht die starken Kontraste zwischen den Verfolgten besser verstehen. Egal auf welchem Extrem von welcher Skala

man ist, König oder Sklave, jung oder alt, schön oder hässlich- einmal die bestehenden sozialen Aufteilungen verschwinden, können diese leicht zum Nachteil werden.

3 Über die Selbstdestruktivität

Gehen wir jetzt auf die Folgen des Sündenbockmechanismus über. Die Aussonderung und Gewalt im weitesten Sinne des Wortes üben einen enormen Druck auf die Psyche des verfolgten Individuums. Die Folgen davon können sich in einer Reihe verschiedener Reaktionen manifestieren, wie zum Beispiel als nach außen gerichtete Aggression, das heißt, als Gewalt gegen andere. Doch diese Aggression kann auch nach innen gerichtet werden. Ich werde mich auf die letztere Reaktion fokussieren: auf die Selbstdestruktivität.

Das Definieren dieses Begriffs erweist sich jedoch als etwas problematisch. Der Begriff Selbstdestruktivität ist vage und das Phänomen, das er designieren sollte, noch unzureichend systematisiert. Das Problem gilt sowohl im Deutschen, wo Autoaggression, Automutilation, und Selbstschädigung synonym verwendet werden, als auch im Englischen, wo neben self-injurious behavior auch self-destructive behavior, self-harming behavior und self-aggression verwendet wird. (vgl. Petermann 2005: 21) Peterman schafft jedoch etwas Klarheit und bringt uns näher zu unserem Problem:

„[...] [Nach] Hänslı [wird] im deutschsprachigen Raum häufig der Ausdruck ‚Autoaggression‘ als Oberbegriff für alle Formen selbstschädigenden Verhaltens verwendet, wobei der Begriff ‚Aggression‘ eher im deskriptiven Sinne verstanden werden und keine Erklärung etwa im Sinne der bekannten Aggressionstheorien implizieren soll. Autoaggression umfasst auch suizidales und parasuizidales Verhalten.“ (Peterman 2005: 21)

Die Selbstdestruktivität, die in den in dieser Arbeit behandelten Werken erscheint, steht dem suizidalen Verhalten sehr nahe und kann mit ihm identifiziert werden. Um suizidales vom selbstverletzenden Verhalten zu unterscheiden, müssen wir die dahinter stehende Motivation unterscheiden und beachten:

„Als Motiv wird beim Suizid die endgültige Beseitigung eines unerträglichen psychischen Schmerzes durch den eigenen Tod angenommen, wohingegen mit dem selbstverletzenden Verhalten ein unangenehmer Affektzustand reduziert werden soll (Muehlenkamp, 2005;

Walsh, 2006). Somit kann beides als Strategie zur Emotionsbewältigung angesehen werden, wobei sich beide Typen wohl in den Emotionen, die bewältigt werden sollen, unterscheiden. Bewältigung von negativen Affekten wie Wut, Frustration oder Angst führt eher zu selbstverletzendem Verhalten, während suizidales eher durch anhaltende, weniger erregende negative Emotionen wie Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit, Angst und Gefühle der Leere hervorgerufen wird (Klonsky, 2009; Goldston, 2006). (...) Zu den Motiven für Suizid (Todeswunsch) gehören Selbstbestrafung, Abbau von emotionalen Belastungen oder Entlastung anderer (Nitkowski 2010).“ (Bretzel-Tettngang 2014: 17, 19)

Nimmt man die Verhaltensmuster der tragischen Figuren der Sündenböcke in den zu bearbeitenden Dramen in Betracht, so stellen wir leicht fest, dass die bei ihnen auftretende Selbstdestruktivität in einer Form von Suizidalität vorkommt, obwohl sich, wie wir sehen werden, nur eine der Figuren, der Unteroffizier Beckmann in „Draußen vor der Tür“ aktiv aber erfolglos das Leben zu nehmen versucht. Die anderen zwei tragischen Helden, Alfred Ill und Andri, werden zum Schluss ermordet, was aber, wie ich es erklären werde, doch als Suizid betrachtet werden kann.

4 Friederich Dürrenmatt: Besuch der alten Dame

Der erste Fall der gestellten Problematik wird anhand der tragischen Komödie „Der Besuch der alten Dame“ des schweizer Schriftstellers Friedrich Dürrenmatt behandelt. Dieses 1956 in Zürich uraufgeführtes Drama ist in drei Akte aufgeteilt und entspricht somit dem Dreischritt der dramatischen Handlung. (vgl. Breuer 219) Die Handlung dieses Dramas versetzt Dürrenmatt in das fiktive Städtchen Gullen. Nachdem ein Großteil der Unternehmen des Städtchens aus scheinbar unerklärlichen Gründen unterging, kommt es zu einer großen finanziellen Krise, durch welche die Gullener katastrophal verarmten. Als das Licht am Ende des Tunnels erscheint dann die Milliarderin Claire Zuchanassian, eine geborene Gullnerin, welche die Stadt mit ihrer Unmenge von Geld retten könnte. Doch die Dinge gehen schon vom Anfang an nicht wie geplant und Claire Zuchanassian gibt ein unmoralisches Angebot: *„Eine Milliarde für Gullen, wenn jemand Alfred Ill tötet.“* (Dürrenmatt 1980: 35). Was danach folgt, ist eine Reihe grotesker Ereignisse, mit denen alles außer Kontrolle gerät, und das Drama endet mit der Aussonderung und dem darauffolgenden Mord Ills. Die Gullener sind als Repräsentanten der einzelnen Gesellschaftsschichten zu verstehen, während Ill der vom Schicksal erfasste „kleine Mann“ ist. Das Drama ist als Modell der gegenwärtigen Welt zu verstehen, indem sie die Schuldfrage stellt, wie viele andere Stücke der Nachkriegszeit. (vgl. Syberberg 1965: 63) Die hierbei ausgelöste Frustration in der Gesellschaft entlädt sich in Form von Aggression gegenüber dem auserwählten Sündenbock, Alfred Ill. In den nächsten zwei Unterkapiteln werde ich detailliert zeigen wie, es dazu kommt, dass Alfred Ill zum Sündenbock wird und wie sich das auf seine Person in Form von Selbstdestruktivität auswirkt, da er diese Rolle freiwillig gegen Ende des Stücks übernimmt.

4.1 Finanzielle Krise als Frustrationsgrund

Dürrenmatt bringt den Leser nach Gullen durch den Ort, den man zuerst sieht, wenn man in eine Stadt kommt- den Bahnhof. (vgl. Mayer 1992: 18) Uns wird schon durch den ersten Eindruck klar, was in diesem Fall der Frustrationsgrund, der die Gesellschaft

zu zerstören droht, ist. Durch den Glockenton geweckt, enthüllt der Vorhang Güllen und die traurige Lage, in der es sich befindet:

„(...) Güllen. Offenbar der Name der kleinen Stadt, die im Hintergrund angedeutet ist, ruiniert, zerfallen. Auch das Bahnhofgebäude verwahrlost, je nach Land mit oder ohne Absperrung, ein halbzerrissener Fahrplan an der Mauer, ein verrostetes Stellwerk, eine Türe mit der Aufschrift: Eintritt verboten.“ (Dürrenmatt 1980: 13)

Das Städtchen ist politisch, finanziell und kulturell ruiniert. Die verschiedenen Unternehmen, die einst vielen Einwohnern Arbeit gaben, sind geschlossen worden, das Leben geht nur dank der Arbeitslosenunterstützung und der Suppenanstalt weiter (vgl. Dürrenmatt 1980: 14). Auch das Aussehen der Güllener entspricht dem der Stadt, denn selbst der Bürgermeister, Lehrer, Pfarrer und Ill, Personen von etwas höherem Stande, laufen in alter abgetragener Kleidung herum: *„Vom Städtchen her der Bürgermeister, der Lehrer, der Pfarrer und Ill, ein Mann von fast fünfundsiebzehn Jahren, alle schäbig gekleidet.“* (Dürrenmatt 1980: 16) Als ob das nicht genug wäre, kommt der Pfändungsbeamte, die Stadt zu pfänden, worauf sich der Bürgermeister beschwert, dass es nichts mehr zu pfänden gibt, denn die Kassen der Stadt sind leer, da keiner mehr Steuern zahlt. (vgl. Dürrenmatt 1980: 14-16) Es verwundert uns nicht, dass wir die Güllener hier, auf dem Bahnhof, den vorbeirasenden Zügen, die einst hier anhielten und die Stadt mit der Welt verbanden, nachschauend und über bessere Zeiten reflektierend, treffen:

„DER DRITTE Das einzige Vergnügen, das wir noch haben: Zügen nachschauen.

DER VIERTE Vor fünf Jahren hielten (...) in Güllen. (...) alles Expreszüge von Bedeutung.

DER ERSTE Von Weltbedeutung.“ (Dürrenmatt 1980: 14)

Da sie der Stadt den Rücken gekehrt haben und jetzt hier, am symbolischen Fenster zur Welt stehen, zeugt davon, dass sie Hoffnung von innen nicht mehr erwarten und dass der einzige Lebensimpuls nur noch von außen zu erwarten ist. Was sie jedoch nicht wissen, ist, dass sie ihre Lage einer Verschwörung zu verdanken haben. Aus Rache für

die Misshandlung, die sie in der Vergangenheit erlebt hat, will sich Claire Zachanassian an ihnen rächen. (vgl. Dürrenmatt 1980: 90) So, ganz analog zum obskuren Opferungsritual, schlüpft Claire in die Rolle einer rachedurstigen Gottheit. Wie es später klar wird, unterscheidet sie sich auf groteske Weise schon vom Aussehen her von den anderen- sie ist fast gänzlich aus Prothesen zusammengesetzt (vgl. Dürrenmatt 1980: 40). Schon dadurch bewegt sie sich „*außerhalb der menschlichen Ordnung*“. (vgl. Mayer 1992: 13) Dieses vom Autor stammendes Kommentar hilft uns, Claire mit einem mythischen Wesen zu vergleichen. Dabei verlasse ich mich auf Mayer (vgl. Mayer 1992: 39-40), der eine inhaltliche Deutung der Alten Dame im Sinne des Ödipusdramas gibt. Er glaubt, dass Claire die Rolle der Sphinx und eines unerforschlichen Gottes übernimmt, der in einer für die Gegenwart angepassten Interpretation „*die Gesetze der Natur aufhebt*“. (Dürrenmatt 1980: 21) Diese Dürrenmattsche Sphinx hat einen entmannenden Einfluss auf die Ödipusfigur des Dramas, Ill, den sie zum Sündenbock macht, aber auch auf die Welt, die zu ihrer Marionette wird. Sogar im Text wird sie sogar mehrere Male mit einer Göttin verglichen, so zum Beispiel vergleicht sie der Lehrer mit „*einer griechischen Schicksalsgöttin*“ (Dürrenmatt 1980: 34). Sie stellt jedoch eine moderne Göttin dar, denn ihre Macht wird ihr durch das Geld verliehen. Es ist eben dieses Mittel, das ihr die Fähigkeit gibt, die „*Lebensfäden*“ der Menschen zu spinnen und so über Leben und Tod zu entscheiden. Der traditionelle christliche Gott hat seine Macht in der modernen Welt verloren, denn „*der zahlt nicht*“, und die Güllener gestehen: „*Meine Herren, die Milliardärin ist unsere einzige Hoffnung*“. (Dürrenmatt 1980: 18) Um den Segen ihrer Göttin zu bekommen, versuchen sie ihr ein „Opfer“ zu bringen in Form des schmeichelnden Willkommensfestes. Die Verwirrung, die durch die verfrühte Ankunft ihrer Retterin erzeugt wird, führt jedoch zum Scheitern des Festes. (vgl. Dürrenmatt 1980: 25-27) Diese Verwirrung aber kann nur als ein Vorspiel auf die bevorstehende Verwirrung angesehen werden. Das Geräusch des davon rasenden Zuges verschlingt das Begrüßungslied, ein Zeichen dafür, dass die ganze Zeremonie auch völlig unwichtig ist. (vgl. Breuer 1964: 221) Was sie will, ist Gerechtigkeit, und die will sie durch den Tod Ills erlangen: „*Ich will die Bedingung nennen. Ich gebe euch eine Milliarde und kaufe mir dafür die Gerechtigkeit. (...) Ich kann sie mir leisten. Eine Milliarde für Güllen, wenn jemand Alfred Ill tötet.*“ (Dürrenmatt 1980: 45-49) Dadurch stellt sie die alte Ordnung auf den Kopf und bringt eine neue herbei: „*Wer nicht blechen kann, muß hinhalten, will er mittanzen. Ihr wollt mittanzen. Anständig ist nur, wer zahlt, und ich zahle. Güllen für einen Mord, Konjunktur für eine Leiche.*“ (Dürrenmatt

1980: 88) Für Claire gibt es nicht eine einzige Weltordnung, durch die Verwendung des unbestimmten Artikels lässt sie uns schließen, dass es sich um eine beliebige Weltordnung handelt. (vgl. Breuer 1964: 231) Ja, sogar eine Weltordnung, in der jede alte Sitte abgeworfen wird und in der sogar die Tötung eines Menschen erlaubt ist. Der Sinneswandel der Güllener zeigt sich im sich ändernden Aussehen sowohl der Güllener als auch der Stadt. Das hilft uns eine wichtige Gleichung zu formulieren: der Wohlstand steht in einer invers proportionellen Relation zur Krise, denn je reicher die Güllener scheinen, desto größer wird ihr Kredit, und der kann nur mit Ills Blut zurückgezahlt werden. (vgl. Dürrenmatt 1980: 54-60)

4.2 Der Sündenbockmechanismus im Fall Güllen

Die Armut, die sie erleiden müssen, und der Defätismus, schuf eine moderige Atmosphäre, die sie, wie Breuer (vgl. Breuer 1964: 220) bemerkt, für die bevorstehende Versuchung reif gemacht hat. In der Erläuterung zur Sündenbocktheorie haben wir erklärt, dass es wegen der Überwältigung des Menschen durch die Krise unter anderem zu zwei distinktiven Phänomenen kommt. Zum einen wird die bestehende gesellschaftliche Ordnung aufgelöst, und zum zweiten kommt es zur Isolierung des Sündenbocks zum Zweck der Rechtfertigung des Gewalteinsatzes.

Zuerst müssen die Verfolger jedoch die Einigkeit der eigenen Gruppe stärken, indem sie sich von der Schuld an der Krise und am Gewalteinsatz gegen den Sündenbock distanzieren. Um das zu erreichen, berufen sich die Güllener, in der ersten Phase der Handlung, auf ihre „glorreiche Vergangenheit“, welche als Beweis ihrer Leistungskraft dienen soll. Interessant zu bemerken ist jedoch, dass in diesen Reflexionen die Wichtigkeit des kleinen Städtchens hyperbolisiert wird. Güllen soll „eine Kulturstadt“ gewesen sein, „eine der ersten im Lande“, ja sogar „in Europa“. Die Gründe dafür klingen lustig, denn Goethe soll „im Gasthof zum Goldenen Apostel übernachtet“, Brahms ein Quartett komponiert, und „Berthold Schwarz das Pulver erfunden“ haben. (Dürrenmatt 1980: 16)

Damit die Gesetze der Kausalität nicht verletzt werden, kommen wir zum zweiten Schritt, in dem die Rolle des Verursachers auf andere übertragen wird. Hier haben wir die Schuldübertragung, und da die Krise des kleinen Städtchens aus fast unerklärlichen Gründen geschah, finden wir auch die Beschuldigung von stereotypischen Gruppen: die Freimaurer, die Juden, die Hochfinanz, der internationale Kommunismus sollen für die Krise verantwortlich sein. (vgl. Dürrenmatt 1980: 17) Die oben erwähnten Gruppen machen aber keine gute Sündenböcke aus, da sie außerhalb der Reichweite der Bewohner eines kleinen Städtchens liegen. Der Gewalttrieb kann sie nicht erreichen und muss auf ein schwächeres Opfer umgeleitet werden. Das bildet zugleich noch ein Merkmal des Scapegoating, denn die Rationalisierung der Gewalt kann sich schnell ändern, damit sie auf neue Opfer umgeleitet werden kann. Die psychologischen Mechanismen der Verfolger werden so vom Autor durch die Oberflächlichkeit ihrer Argumente offenbart. (vgl. Breuer 1964: 220)

Um Ill zum Sündenbock zu machen, ist deshalb äußerst wichtig, auch den Gewalteinsatz gegen ihn zu rechtfertigen. Den Grund dafür liefert Claire. Sie beschuldigt ihn, vor Gericht gelogen zu haben, um der Verantwortlichkeit für ihre Schwangerschaft entgehen zu können. Als direkte Folge dessen und der Ausweisung Claires aus dem Städtchen starb ihr Kind und sie wurde zu einer Dirne. Die Verleumdung vor Gericht bezahlte Ill mit „zwei Liter Schnaps“. (vgl. Dürrenmatt 1980: 46-48). Am Ende steht Alfred als Schwurbrecher da, der eines der größten Tabus begangen hat- sich an einer schwangeren Frau zu vergreifen. Wie wir später sehen werden, werden diese Gründe eine äußerst wichtige Rolle spielen. Aus Rache setzt sie jetzt eine Milliarde Kopfgeld auf Ill, eine Summe, die die Güllener aus ihrer Not befreien würde. Doch die erste Reaktion der Güllener ist klare Abweisung, sie wollen kein Blut auf ihren Händen. Immerhin sagen sie: „(...) *noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden*“. (Dürrenmatt 1980: 50)

Obwohl der zweite Akt augenscheinlich die resolute Abweisung von Claires Angebot durch das Handeln der Güllener bestätigt, beginnen sich die Dinge langsam zu ändern. (vgl. Dürrenmatt 1980: 52-57) Die Oberfläche betrachtend können wir die Loyalität der Güllener bezeugen, doch versuchen wir in die Tiefe des Dialogs zu greifen so sehen wir, dass die Situation anders ist. (vgl. Syberberg 1965: 16-20) Das Auffällige bemerken wir im Narrativ zwischen Ill und seinen Kunden, und zwar daran, wie betont die

Unterstützung Ills ist. Dieser allmähliche Sinneswandel offenbart sich hier in der Sprache:

„DER ERSTE: Wir stehen eben zu Ihnen. Zu unserem Ill. Felsenfest.

DIE FRAUEN: Schokolade essend: Felsenfest, Herr Ill, felsenfest.

DER ZWEITE: Du bist schließlich die beliebteste Persönlichkeit.

DER ERSTE: Die Wichtigste.“ (Dürrenmatt 1980: 57)

Zuerst lässt die alberne Wiederholung des Wortes „felsenfest“ den Leser glauben, dass sie sich selber von der Wahrheit ihrer Aussage überzeugen wollen. Zweitens passt das Schokoladeessen einfach nicht zum Ernst des Gesprächs, das geführt wird. Zusätzlich ist die Abwandlung, die der Erste dem Zweiten gibt, wichtig: Er verändert die „beliebteste“ zur „wichtigsten Persönlichkeit“. Seine Sprache verrät hier die bereits im Unterbewusstsein vollzogene Wandlung. Alfred Ill wird bald nicht mehr die „beliebteste Persönlichkeit“, aber durchaus die „wichtigste“ sein, denn er wird zum Mittel ihrer Erlösung werden. (vgl. Breuer 1964: 227) Man kann sagen, dass wir uns jetzt auf dem von Claires Deklaration ausgelösten Scheidepunkt der Handlung befinden. Jetzt beginnt der Prozess der Isolierung Ills und der Übertragung der Schuld auf ihn zum Zweck der Rechtfertigung des Gewalteinsatzes. Davon zeugt auch die Szene am Ende des zweiten Aktes, wo Ill aus Güllen zu fliehen versucht. Aus dieser Flucht wird aber nichts, immer mehr Güllener erscheinen und umgeben ihn. Was folgt, ist eine eigenartige, groteske Szene voller Widersprüche. Der Widerspruch liegt wieder im Kontrast zwischen der Haltung und den Worten der Güllener. Obwohl sie sich um Ill scharren und ihn nicht auf den Zug aufsteigen lassen, fordern sie ihn auf: „*Eine gute Reise, eine gute Reise!*“ „*Ein schönes weiteres Leben!*“, „*Steigen Sie doch ein!*“ - „*Besteigen Sie endlich den Zug guter Mann*“ (Dürrenmatt 1980: 83-84) Den Grund dafür sieht Breuer (vgl. Breuer 1964: 230) in der inneren Gespaltenheit dieser Menschen- sie fürchten sich vor dem Mord und möchten sich stoppen, aber zugleich wünschen sie auch den Mord, der sie erlösen würde.

Dieser Prozess wird sich immer offener manifestieren und im dritten Akt kommt es bereits zur totalen Inversion ihrer Stellung gegenüber Ill und Claire. Die einst „beliebteste Persönlichkeit“ Güllens ist jetzt zum „Schuft“, der „es Schlimm“ mit „der armen Frau Zachanassian getrieben“ hat, geworden. (Dürrenmatt 1980: 93, 101) Von der verabscheuungswürdigen Claire, deren Vorschlag zurückgewiesen wurde, ist jetzt

Frau Zahanassian und Klara geworden. Sie erlauben sich jetzt noch einen Schritt weiterzugehen:

„DER ERSTE Wenn er Klara bloßstellen will, Lügen erzählen, sie hätte was auf seinen Tod geboten oder so, was doch nur ein Ausdruck des namenlosen Leids gewesen ist, müssen wir einschreiten.

DER ZWEITE Nicht wegen der Milliarde.

DER ERSTE Aus Volkszorn. Die brave Frau Zahanassian hat, weiß Gott, genug seinetwegen durchgemacht. (...)“ (Dürrenmatt 1980: 93)

Ihre Positionsänderung gegenüber Ill und Claire spiegelt sich jetzt in ihrer Stellung zu Claires Vorschlag. Sie Isolieren Claire von der Gleichung und meinen jetzt, dass sie moralisch dazu verantwortlich sind, Ill vor die Gerechtigkeit zu stellen.

Damit das Kollektiv frei Gewalt einsetzen kann, muss neben der Rationalisierung noch eine weitere Voraussetzung erfüllt werden. Normalerweise gibt es viele gesellschaftliche Institutionen, die den freien Einsatz von Gewalt der Masse verhindern. Doch wenn die Frustration in der Gesellschaft genügend gewachsen ist und sie sich vor sich selbst schützen muss, kommt es zum Fall dieser Sicherungsmechanismen. Betrachten wir, wie sich die alte Ordnung im „Besuch der alten Dame“ auflöst.

Ill flieht in seiner Angst im zweiten Akt zuerst zur Wachstation. Der Polizist lehnt aber Ills Antrag, Claire zu verhaften, ab, mit der Begründung, dass Claires Vorschlag nicht ernst zu nehmen sei, gerade wegen der ungeheueren Geldsumme, die sie angeboten hatte. (vgl. Dürrenmatt 1980: 62-63) Doch dass der Polizist den Sinneswandel wenigstens unbewusst vollzogen hat, verrät die Diskrepanz zwischen seinen Worten und seinem Handeln. Obwohl er Ill versichert, dass sein Leben nicht in Gefahr steht: *„Zeigen Sie mir einen wirklichen Versuch, diesen Vorschlag auszuführen, etwa einen Mann, der ein Gewehr auf Sie richtet (...)“*, zeigen seine Taten etwas ganz anderes, denn Ill sieht, *„daß der Lauf des Gewehres auf ihn gerichtet ist“*. (Dürrenmatt 1980: 64) Das verräterische Blinzeln des neuen Goldzahns und die wiederauftretenden gelben Schuhe heben jeden Zweifel, mit dem Polizisten kann Ill nicht mehr rechnen. (vgl. ebd.: 64-65) Diese Passage ist uns aber auch aus anderen Gründen wichtig. Die Polizei ist eine Institution, die an die *„Gesetze gebunden“* sein sollte und deren Aufgabe es ist, *„für Ordnung zu sorgen und den Bürger zu schützen“*. (Dürrenmatt 1980: 62, 65) Die

Vernachlässigung der polizeilichen Pflichten wird somit das erste klare Zeichen der sich auflösenden Ordnung. Dadurch gleicht sich die Polizei der Masse an und zwischen den beiden Entitäten bestehen keine Unterschiede mehr.

Als nächstes sucht Ill Hilfe beim Bürgermeister. Auch er ist wie der Polizist auf der Jagd nach dem schwarzen Panther und auch hier finden wir sorgenerregende Signale: der Bürgermeister raucht eine teure Tabaksorte, trägt eine seidene Krawatte und die goldgelben Schuhe. (vgl. Dürrenmatt 1980: 68-69) Die Berufung auf die humanistische Tradition der Stadt klingt dieses Mal noch weniger versichernd als das letzte Mal, als sie für die klare Zurückweisung von Claires skrupellosem Vorschlag stand. Ganz im Gegenteil, jetzt sehen wir die langsame Abwendung von Ill. Ihm wird jetzt vorgeworfen, dass er „*ein Mädchen ins nackte Elend gestoßen*“ hat, ja sogar dass er „*zwei Burschen zu Meineid angestiftet hat*“, weswegen er jetzt nicht mehr „*das moralische Recht [hätte] die Verhaftung der Dame zu verlangen*“ habe, sowie dass „*das Vorgehen der Dame ist weiß Gott nicht ganz so unverständlich*“ sei. (Dürrenmatt 1980: 70) Es sei selbstverständlich, dass er als Bürgermeister nicht mehr in Frage komme. (vgl. Dürrenmatt 1980: 70) (vgl. Breuer 1964: 228) Auch auf dieser Etappe des Wegs, Ill zum Sündenbock zu machen, sehen wir, wie der ganze Prozess äußert rational fortschreitet. Es gibt noch keine emotionalen Gewaltausbrüche, diese müssen erst rechtfertigt werden. Um das zu erreichen, muss aus der beliebtesten Persönlichkeit und dem Bürgermeisterkandidaten zuerst eine verabscheuungswerte Person werden. Doch die Abwendung des Bürgermeisters ist gravierender, als sie auf den ersten Blick scheint. Als Politiker vertritt er den Staat. Seine Verurteilung Ills wirft einen Schatten auf die Institution des Staates und seine Worte, dass sie „*schließlich in einem Rechtsstaat*“ leben, klingen jetzt unglaubwürdig. (vgl. Dürrenmatt 1980: 69) Die Auflösung der Ordnung läuft weiter im vollem Gange.

Ill sucht seine letzte Hoffnung beim Pfarrer. Den Mann, der für die Seelen der Gläubigen verantwortlich sein sollte, finden wir auch bewaffnet auf der Jagd nach dem Panther. (Dürrenmatt 1980: 73) Die schablonenhaften Phrasen des Pfarrers zeigen, dass er von Ills Leiden nicht gerührt wird. Das äußert sich auch in seiner Reaktion auf Ills Angstschrei: „*...ich krepriere vor Entsetzen*“, denn er antwortet mit „*Positiv nur positiv...*“. (Dürrenmatt 1980: 74) Neben seinen leeren Worten deuten auch die jetzt schon standardmäßigen Bemerkungen über die neu angeschafften Sachen auf die

Verdorbenheit des Pfarrers. Wie es sich später herausstellt, erfüllt der Pfarrer zwar die eine Seite seiner Pflicht, denn wie Breuer (Breuer 1964: 229) bemerkt, führt er *„Ill auf seinem Weg zur inneren Läuterung (...), versäumt“* aber die andere Seite der Pflicht: *„die Menschen [die Güllener] vor der Sünde zu bewahren“*. Erst der Ton der neuen Glocke scheint das Gewissen des Pfarrers zu wecken und er warnt Ill: *„Flieh! Wir sind schwach, Christen und Heiden. Flieh, die Glocke dröhnt in Güllen, die Glocke des Verrats. Flieh, führe uns nicht in Versuchung, indem du bleibst.“* (Dürrenmatt 1980: 76) Die Szene in der Abtei bringt uns auch zur nächsten Etappe der Auflösung der Ordnung und Ausschließung des Sündenbocks. Hier sehen wir die Vereinigung der Religion mit der Masse. Der Priester verletzt seine priesterliche Aufgabe, alle Menschen gleich zu behandeln, denn auch er schiebt die ganze Schuld auf Ill und versucht diese von den Güllenern wegzuschieben, indem er den Grund für Ills Angst dessen unreinem Gewissen zuschreibt: *„Die Hölle liegt in Ihnen. (...) Weil Sie ein Mädchen um Geld verraten haben, einst vor vielen Jahren, glauben Sie, auch die Menschen würden Sie nun um Geld verraten.“* (ebd.: 74). Seine Worte gewinnen an Wichtigkeit nehmen wir in Betracht, dass der Pfarrer als ein irdischer Vertreter Gottes auch eine religiöse Autorität ist. Als solcher hat er die Macht, den Menschen in ihren Entscheidungen die Billigung Gottes zu geben und so ihr Gewissen zu beruhigen. Es ist leicht vorstellbar, wie die oben zitierten Worte des Pfarrers in den Ohren der Güllener geklungen haben müssen. Somit hat auch die dritte Institution ihren Teil an der Ausschließung des Sündenbocks. Die Verfolger haben neben der irdischen Unterstützung, die vom Staat und dessen Instrument, der Polizei, kommt, auch die himmlische, die der Religion, auf ihrer Seite.

Im dritten Akt kommt es sogar zum Fall der ältesten und einfachsten Institution- der Familie. Ills Frau versucht sich von ihm zu distanzieren und schließt sich den Güllenern in ihrer Kritik an, um nicht mit Ill identifiziert zu werden, denn sie könnte auch leicht zum Opfer der Verfolgung werden. Sie versucht mit den wiederholten Beschwerden: *„Ich leide auch darunter“*, *„Ich habe es schwer Herr Hofbauer.“* (Dürrenmatt 1980: 92-93), das Mitleid der Menge zu gewinnen. Außerdem lässt sie bereitwillig zu, dass sich die Güllener in ihrem Laden verschulden. (vgl. ebd.: 93-94) Aber auch die neue Ladeneinrichtung, das Auto, der Pelzmantel und die Einrichtungspläne zeugen davon, dass sich Ills Familienangehörige dem Kollektiv angeschlossen haben. (vgl. ebd.: 103-104) Frau Ill sagt den Presseleuten, dass sie und Ill aus Liebe geheiratet haben, um die Wahrheit zu verstecken.

Die Verschuldung der Güllener ist in der Zwischenzeit so groß geworden, dass sie sich in einer ausweglosen Situation befinden. Als letzte Maßnahme versuchen der Lehrer und Bürgermeister an Claires Gewissen zu appellieren und ihre Göttin von der sturen alttestamentarischen Gerechtigkeit, in der die Sünde das ganze Volk betrifft und Gott Sühneopfer vom ganzen Volk verlangt, abzubringen. (vgl. Mayer 1992: 40) Da aber die Verhandlungen mit Claire scheitern, versucht der Bürgermeister vergeblich zum Kompromiss mit der anderen Seite zu kommen. Damit das Städtchen der grausamen Tat verschont bleibt, fordert er Ill auf, sich aus Gemeinschaftsgefühl selbst zu opfern, was Ill aber ablehnt. (vgl. Dürrenmatt 1980: 108) Da jetzt alle anderen Optionen verbraucht sind, die Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung und Isolierung des Sündenbocks vollbracht wurde, kann die letzte Phase der Verfolgung beginnen- die Opferung des Sündenbocks. Das spiegelt sich in der Beschreibungsweise der Landschaft. Der Autor versetzt uns jetzt in „*ein schönes Land, überschwemmt vom Abendlicht*“ mit „*Wolkenübenungetümen am Himmel (...) wie im Sommer*“, wo der herbstliche „*Laub am Boden (...) wie Haufen von Gold*“ erscheint und man das „*schöne Läuten der Glocken*“ hört. (Dürrenmatt 1980: 111-112) Diese Beschreibung steht im starken Kontrast zum Bild Güllens, das wir am Anfang des Dramas zu sehen bekamen. Die Idylle ist aber äußerst grotesk, denn wenden wir die früher erwähnte Formel, die konstatiert, dass mit dem Wohlstand die Krise wächst, so bestätigt das unsere Behauptung. Unter dem Segen der Göttin wird das Land fruchtbar, wie es sich schon bald zeigen wird, ist es aber mit Blut bewässert.

Im Theatersaal des „*Goldenen Apostel*“ kommen wir zum Höhepunkt des Dramas. Nochmals sehen wir die fallende Weltordnung, die sich in Form der Sprache widerspiegelt, das Gesagte stimmt wieder nicht mit der Realität überein. Die Selbsttäuschung und die totale Ignoranz der Presse sind noch ein Element, das dazu beiträgt, zum „*Missverständnis*“ zu führen, ohne welchen die Schuld nicht auf den Sündenbock übertragen werden könnte. Gerade deshalb sind die Formalität und die Selbstsicherheit, mit der die Rede des Lehrers vorgetragen wird, wichtig:

„Es geht nicht um Geld, - Riesenbeifall - es geht nicht um Wohlstand und Wohlleben, nicht um Luxus, es geht darum, ob wir Gerechtigkeit verwirklichen wollen, und nicht nur sie, sondern auch all die Ideale, für die

unsere Altvordern gelebt und gestritten hatten und für die sie gestorben sind, die den Wert unseres Abendlandes ausmachen!“ (Dürrenmatt 1980: 121)

Er muss gerade die Werte für heilig erklären und die Leute auffordern, sie zu schützen, weil sie sie jetzt brechen werden: die Freiheit, Nächstenliebe, Ehe und das Gebot, die Schwachen zu schützen. Wie Breuer (Breuer 1964: 236) bemerkt, hat der tosende Beifall der Güllener *„nicht nur [eine] Rolle im Spiel, er gilt auch ehrlich dem Redner, der ihnen hier überzeugend die Gründe vorträgt, hinter denen sie ihre Untat vor sich selbst verbergen können.“* Nach der leidenschaftlichen Rede gibt es sogar eine offizielle und demokratische Abstimmung, denen ein Schwur folgt. Damit ihr Gewissen völlig rein sein kann, gibt Ill seine Zustimmung und wiederholt sogar zweimal den Schwur. Da die Ausscheidung Ills aus der Gesellschaft vollzogen ist und die Gewalt vollkommen rationalisiert wurde, sind die Güllener jetzt bereit, sie auch einzusetzen. Das Drama erreicht seinen Höhepunkt mit der Opferung des Sündenbocks und der Erlösung der Güllener.

4.3 Die Selbstdestruktivität Alfred Ills

Wenden wir uns jetzt Ill zu. Er entwickelt sich im Laufe der Handlung in drei Phasen. In der ersten Phase ist er noch ein fester Teil des Kollektivs. Mit der Deklaration Claires beginnt die zweite Phase, die Transitionsphase genannt werden kann, in der sich die Stellung der Güllener Ill gegenüber ändert und er von der Angst beherrscht wird. In der dritten und letzten Phase wird Ill zum mutigen Menschen, aber dadurch auch zum selbstdestruktiven Sündenbock.

Beginnen wir mit der ersten Phase. Da Ill als ehemaliger Geliebter Claires die größten Chancen hat, Claire zu überzeugen, die langerhofften Investitionen nach Güllen zu bringen, genießt er bestimmte Privilegien. Der Bürgermeister fordert die Güllener auf: *„Vor allem wollen wir auf unseren guten Ill anstoßen, der sich jede nur erdenkliche Mühe gibt, unser Los zu bessern.(...)“* (Dürrenmatt 1980: 35) Er wird zum beliebtesten Bürger der Stadt und als Nachfolger des Bürgermeisters angesehen (vgl. Dürrenmatt 1980: 35-20) Hier unterscheidet er sich noch nicht von den anderen, er ist immer noch

Teil des Kollektivs. Das zeigt sich auch an der Heuchelei, mit der er Claire verführen will. Seine Unverschämtheit sehen wir auch, wenn ihn Claire mit seinem Verrat konfrontiert, denn er heiratete Mathilde Blumhard aus seinem eigenem Interesse und verriet die junge Claire. (vgl. ebd.: 37) Er antwortet ihr mit Aussreden und versucht ihr zu erklären, dass sie nie reich geworden wäre, hätte er sie nicht losgelassen. (vgl. ebd.: 37-38) Dabei setzt er ihr diese Tatsachen entgegen, nur ihre Oberfläche betrachtend, denn er sieht sie als Milliarderin, der nichts im Leben fehlt.

Die zweite Phase erfolgt, nachdem auf Ill Kopfgeld gesetzt wurde und seine Sünden aus der Vergangenheit ans Licht kamen. Die Sicherheit, die er nach der Entscheidung des Bürgermeisters, Claire Vorschlag abzulehnen, die vom „riesigem Beifall“ der Güllener begleitet wurde, fühlte, verwandelt sich schnell zur Furcht. Wie sich das Benehmen der Güllener zu ändern beginnt und ihr Sinneswandel immer offensichtlicher wird, entwickeln sich auch Ills Reaktionen entsprechend. Er bekommt Angst und schreit vor Entsetzen: „*Womit wollt ihr zahlen?*“ (Dürrenmatt 1980: 65) Diese Stelle bildet den ersten Umbruch bei Ill. Da er feststellen muss, dass sein Leben in Gefahr ist, wird er von der Angst überwältigt. In den gegebenen Umständen zeigt Ill eine normale Reaktion eines Menschen, der spürt, dass sein Leben in Gefahr schwebt. Sein Instinkt zu flüchten zeugt von einem starken Lebenswillen. Seine Flucht bringt den Sündenbock zum Pfarrer, der ihn auf seine Sünden aufmerksam macht. Der Pfarrer betont, dass er sich nicht um sein irdisches Leben, das vergänglich ist, sorgen sollte, sondern um das Leben im Jenseits, um das ewige Leben. Er sagt ihm außerdem: „*Der Grund unserer Furcht liegt in unserem Herzen, liegt in unserer Sünde. Wenn Sie dies erkennen, besiegen Sie, was Sie quält, erhalten Waffen, dies zu vermögen.*“ (ebd.: 74) Auf seinem Weg von der Abtei, gepeinigt von seiner Angst und von den Worten des Pfarrers, stößt Ill auf Claire. Seine Frustration bekämpfend versucht er seine Aggression nach außen zu richten. In seiner Verzweiflung erkennt er, dass er zu allem „fähig“ ist und richtet das Gewehr auf Claire. (vgl. Dürrenmatt 1980: 78-79) In seinem letzten Widerstand gegen sein Schicksal versucht er die Quelle der Gefahr zu vernichten, schafft es aber nicht. Geplagt von seinem schlechten Gewissen bekennt er nach seinem Gespräch mit Claire seine Schuld. Getrieben von der Warnung des Pfarrers und seiner Angst versucht Ill aus Güllen zu flüchten. In dieser letzten Szene sehen wir noch den letzten Trieb des Sündenbocks, zu leben. Wenn er aber zusammengebrochen zur Erkenntnis der

Auswegslosigkeit seiner Situation kommt, wird sein Geist gebrochen und er gibt auf: „*Ich bin verloren!*“ (Dürrenmatt 1980: 85)

Nach seiner gescheiterten Flucht beginnt die letzte Phase von Ills Entwicklung- seine Selbstdestruktivität. Diese erkennen wir zum ersten Mal, wenn er den gutmeinenden Lehrer davon abhält, der Presse die Wahrheit zu erzählen und ihn so zu retten. (vgl. Dürrenmatt 1980: 99) Damit uns klar wird, was Ill dazu gebracht hat, sich gegen sich selbst zu stellen, erinnern wir uns, was bisher passiert ist. Er wurde mit der Tatsache konfrontiert, dass er Schuld am tragischen Leben seiner ehemaligen Geliebten Klara und am Tod ihres gemeinsamen Kindes trägt. Aus Rache hetzte diese die Menschen auf ihn, indem sie einen enormen materiellen Wert auf sein Leben setzte, reduzierte aber zugleich seinen moralischen Wert und machte ihn so zum perfekten Sündenbock. So erlebte er in kürzester Zeit den Fall vom beliebtesten zum meist verabscheuten Bürger der Stadt. Von Todesangst und Ausweglosigkeit getrieben macht er eine Wandlung durch. Mayer macht (vgl. Mayer 1992: 40) uns hier auf die Analogie zu Jesus aufmerksam, denn Ill zieht sich nach Ende des zweiten Aktes in seine Version der Gethsemane zurück. Dort wird er zum „mutigen Menschen“. Über diesen sagt Dürrenmatt:

"Auch der [mutige Mensch] nimmt Distanz, auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu entgehen. (...) Der Blinde, Romulus, Übelohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff.“ (Mayer 1992: 57)

Wie wir sehen konnten, führte die überwältigende Krise zur totalen Auflösung aller Unterschiede der Gesellschaft, zur Aufhebung aller Ordnung. Da aber Ill es geschafft hat, sich mit der davon ausgelösten Angst auseinanderzusetzen und diese zu überwinden, wird er zum Mutigen Menschen. In seiner Brust wird so die „verlorene Weltordnung“ wieder hergestellt. Dieser neugefundene Mut hilft ihm, dem ethischen Chaos Widerstand zu leisten. Ill findet so den Mut, ein neuer Mensch zu werden, der bereit ist, die eigene Schuld und die der Anderen auf sich zu nehmen, da er darin die „Gerechtigkeit“ sieht. (vgl. Mayer 1992: 40) Das bringt ihn dazu, die Aufforderung des

Lehrers, um sein Leben zu kämpfen, mit „*Ich kämpfe nicht mehr*“ zu kontern, schließlich ist er der Anschuldigungen schuldig. (Dürrenmatt 1980: 102) Ill ist entschlossen, sein Leben als Sühne für seine Schuld zu geben. Hier finden wir eine weitere Parallele zum anderen selbstzerstörerischen Sündenbock- Jesus Christus. Ills Betrug an Claire entspricht dem Sündenfall Adams und so finden wir in Ill die Einigung des „alten“ und des „neuen“ Adam, den Christus darstellt. (vgl. Mayer 1992: 40) Erschreckend ist jedoch, dass ihm die Wiederherstellung der Weltordnung, die es ihm erlaubt, sich an die moralischen Werte zu halten, letztendlich zum Verhängnis wird. Da es in seiner Situation Schuld nur noch als persönliche Leistung gibt, führt ihn zum folgenden Entschluss:

„Sein Entschluß, nicht mehr zu kämpfen, weil er kein Recht mehr habe, beruht letzten Endes auf einer übertriebenen Einschätzung seiner Schuld, ohne juristische oder moralische Verbindlichkeit, die in dieser Form auf alle Güllener anwendbar wäre: ‚Ich habe Klara zu dem gemacht, was sie ist, und mich zu dem, was ich bin, ein verschmierter windiger Krämer. (...) Alles ist meine Tat (...) Ich kann mir nicht mehr helfen und auch euch nicht mehr.‘“
(Mayer 1992: 58)

Von seiner wiederentdeckten Moralität motiviert gibt er sein Leben in die Hände der Masse und stirbt.

5 Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür

Unser zweiter Fall wird das „Drama Draußen vor der Tür“ sein. Der deutsche Schriftsteller Wolfgang Borchert hat es innerhalb von nur einer Woche im Januar 1947 geschrieben. Dieses Werk leitete ein, was später als „Heimkehrerliteratur“ bekannt wurde, in welcher man nach den Katastrophen des Krieges eine Neuorientierung der inneren und äußeren Welt, eine Bilanz der Umsturzjahre und eine Bestandsaufnahme der bleibenden Werte versuchte. Im Zentrum dieser Literatur standen Kriegsheimkehrer, die sich mit dem, was sie im vom Krieg verwüsteten Deutschland vorfanden, auseinandersetzen mussten. (vgl. Freund 2008: 5) In der Rolle von Borcherts leidender Hauptfigur, dem Unteroffizier Beckmann, konnten sich viele der Kriegsgeneration gehörenden Menschen und alle, die vom Krieg betroffen wurden, wiederfinden. (Freund 2008: 7) Was uns aber interessiert, sind die Auswirkungen dieser, dem Krieg folgenden, menschlichen Katastrophe. Diese nachkriegszeitlichen Wirrungen waren ein Nährboden für das Auftauchen des Sündenbockphänomens und der daraus resultierenden selbstzerstörerischen Triebe der Opfer. Unter diesen Opfern befanden sich auch diejenigen, die sich in der neuen Zeit nicht zurechtfinden konnten. Eben dies ist auch der Fall in Borcherts Werk.

5.1 Der Krieg und seine Folgen als Frustrationsgrund

Borchert gibt sich Mühe, bereits im Vorspiel, dem Leser das Leid und Elend der Nachkriegszeit darzustellen. Dies tut er, indem er, wie Goethe im „Faust“, wo im „Prolog im Himmel“ sich Gott und Teufel gegenüberstehen, Gott dem Tod entgegensetzt. Allerdings sind die Machtverhältnisse dieser Figuren in den beiden Dramen umgekehrt. Während bei Goethe Gott und somit die Hoffnung dominiert und der Teufel der Unterlegene ist, scheint Borcherts Gott völlig impotent und der Tod dominant zu sein. Diese Machtverhältnisse spiegeln sich auch im Aussehen der beiden Figuren. Den Tod setzt Borchert in die Gestalt des fetten, rülpsenden Beerdigungsunternehmers, während Gott in Form eines dünnen, knochigen alten Mannes erscheint. Somit parodiert der Autor den Optimismus der klassischen Tragödie. (vgl. Freund 1996: 6-7) Als zwei metaphysische Größen sollten diese den wahren Stand der

Welt repräsentieren. Bedenkt man den Inhalt des Dialogs, gibt uns der Mangel an emotionaler Darstellung der Geschehnisse einen Vorgeschmack auf die Schwere der Krise der im Drama dargestellten Zeit. Dazu bemerkt Freund (Freund 2008: 9): *„Die Konflikthandlung des Dramas verweist auf die Alltäglichkeit dessen, was zunächst wie in ‚einem totem Film‘ erlebt wird, sich aber als alltägliche Wahrheit im zerstörten Nachkriegsdeutschland entpuppt.“* Seine Impotenz, angesichts der tödlichen Geschichte des 20. Jahrhunderts, *„[...] wo ein Krieg den anderem die Hand [gab]“*, gesteht Gott, wenn er nach dem Grund seines Weinens gefragt wird: *„Weil ich es nicht ändern kann, oh, weil ich es nicht ändern kann.“* (Borchert 1956: 10) Der Tod hingegen hat sich *„überfressen“*, an den *„hunderttausenden von Toten“*. Er ist der modere Gott, den die Menschen anbeten: *„Du bist der neue Gott. (...) Dich lieben sie. Dich fürchten sie. Du bist unumstößlich. Dich kann keiner leugnen!“* (ebd.: 10) In der Tat, der Tod hatte im 20. Jahrhundert, in dem *„[die Toten] wie die Fliegen an den Wänden [...] kleben“*, seine Potenz bewiesen (ebd.: 10). Es verwundert uns nicht, dass es deswegen solche gibt, *„die nicht mehr weiter wollen oder nicht mehr mögen.“* (ebd.: 11) Diese Szene gibt uns den Hintergrund der Problematik des Dramas.

In eine solche Lage kehrt der Unteroffizier Beckmann nach drei Jahren aus Sibirien zurück. Um überhaupt überleben zu können, mussten die Soldaten mit der persistenten Angst, mit der sie auf dem Schlachtfeld zu kämpfen hatten, fertig werden. Dies erforderte von ihnen die Akzeptanz ihrer Lage und der Möglichkeit, dass sie nie nach Hause zurückkehren und dass ihr Leben jetzt der Krieg war. Wie Mittelmayer (vgl. Mittelmayer 2014: 38-39) erläutert, bedeutete das nicht notwendigerweise, dass sie ihr Zuhause verloren haben, wohl aber die Fähigkeit, heimzukehren. So sehen wir Beckmann mehrere Male, den Ausweg im Krieg zu suchen. Zurück kommt ein anderer Mann: *„Ein Mann kommt nach Deutschland. Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als er wegging.“* (Borchert 1956: 8) Doch die Türen blieben den Heimkehrern geschlossen, nicht nur weil ihr Geist durch die Indoktrination und Akzeptanz ihrer Lage es ihnen nicht erlaubte, vom Krieg zurückzukehren, sondern auch weil diejenigen, die auf der anderen Seite der Türe standen, den Krieg nicht hereinlassen wollten. Die Soldaten waren keine gefeierten Helden, sondern Symbole des verlorenen, unrühmlichen Krieges und seiner brutalen Folgen. (vgl. Mittelmayer 2014: 37) So wundert es nicht, dass die Türen, für diese *„Leichen“* und *„Gespenster aus dem Krieg“* nicht offen standen. (Borchert 1956: 15-17)

5.2 Der Sündenbockmechanismus im Fall „Draußen vor der Tür“

Der oben erwähnte Zustand bildete die Grundlagen für die Entwicklung des Sündenbockmechanismus. Dementsprechend trifft Beckmann im Laufe des Dramas auf Vertreter der Liebe, der Geschichte, der Kunst und der Gesellschaft, die ihm, um ihr eigenes Wohl zu beschützen, nicht erlauben, wieder Teil der Gesellschaft zu werden. (vgl. Freund 2008: 22)

In der ersten Szene begegnen wir den ersten Vertretern des Kollektivs, denen der Liebe. In Beckmanns Reminiszenz erfahren wir von seiner Frau. Wenngleich wir von ihr nicht viel zu wissen bekommen, kann man doch recht vieles aus dem Stück Dialog, in dem sie erwähnt wird, herauslesen. Sie ist eine von denen, die es trotz des schweren Lebens in der Nachkriegszeit doch vollbracht haben, den Weg zurück zur Normalität zu finden. Um diese fragile Stabilität zu beschützen, musste sie weiter mit dem Leben gehen, schließlich rechtfertigte sie ihre Entscheidungen vor Beckmann: „(...) *drei Jahre sind viel*“. (Borchert 1956: 13) Um Trost zu finden, suchte sie ihr Glück in den Armen eines anderen. Ob sie vom Schicksal ihres Mannes wusste oder nicht, lässt uns der Autor nicht wissen. Es fällt jedoch leicht, uns auch sie in derselben Rolle wie das Mädchen in der zweiten Szene vorzustellen, wie sie ihrem „Fisch“ mit Bitternis vom ungewissen Schicksal ihres Mannes erzählt: „*Verhungert, erfroren, liegen geblieben – was weiß ich?*“ (Borchert 1956: 17) Ihre Entscheidung rechtfertigte sie bereits mit dem langen Warten, doch dass sie ihr Gewissen beruhigt hat, sehen wir in ihrer Einstellung gegenüber Beckmann. Um ihre neue Welt zu beschützen, konfrontiert sie ihren Mann mit einer trüben Realität ohne Menschlichkeit und Wärme. Der Mangel davon zeigt sich auch im Kontakt zwischen den beiden. Da sie für ihn in ihrem Leben keinen Platz mehr hat, behandelt sie ihn wie ein Ding: „*Beckmann sagte sie, wie man zu einem Tisch Tisch sagt. Möbelstück Beckmann.*“ (vgl. Burgess 1984: 60)

In der dritten Szene finden wir Beckmann vor den Türen des Oberst, der als Vertreter der Geschichte Deutschlands angesehen werden kann. Auch hier kommt die Spannung zwischen dem wohlstehendem Kollektiv und Beckmann. Als ein Störenfried unterbricht er den normalen Tagesablauf der Familie des Oberst, die zu Abend isst. Dadurch wird durch ihn der nachkriegszeitliche Frieden der zur normalen Routine Zurückgekehrten als eine Scheinlösung entlarvt. (vgl. Freund 2008: 13-14) Der Anblick der

gespenstischen Gasmaskenbrille weckt in ihnen die ins Unterbewusstsein verdrängte Erinnerung an die Wahrheit, was sich in Form ihrer Ruhelosigkeit äußert: „*Vater, sag ihm doch, er soll die Brille abnehmen. Mich friert, wenn ich das sehe.*“ (Borchert 1956: 21) Da sie das feindliche Objekt erkannt haben, versuchen sie es auch los zu werden. Deswegen fragt ihn der Oberst: „*Warum werfen Sie den Zimt nicht weg? Der Krieg ist aus.*“ (Borchert 1956: 21) Doch Beckmann kann die Brille nicht einfach so wegwerfen, denn der Krieg ist für ihn noch nicht aus. Er tobt in Form seiner Schuld in ihm weiter, einer Schuld, die er jetzt zurückgeben will. Doch was ihm die Brille zu sehen gibt, ist nicht, was er sehen will. Beckmann bemerkt: „*Ich sehe was sie auf dem Tisch haben.*“ (ebd.: 21) Im voll bedeckten Tisch sieht er die Ungerechtigkeit, der er bereits einmal zeugen durfte: „*Drei Jahre haben wir gekriegt, alle hunderttausend Mann. Und unser Häuptling zog sich zivil an und aß Kaviar.*“ (ebd.: 21) Als ob seine Existenz nicht genug wäre, will Beckmann den Oberst direkt mit der Wahrheit konfrontieren. Er entblößt die „*gute deutsche Wahrheit*“ als eine Lüge. (ebd.: 21) Die Wahrheit ist, dass sie in einer verkehrten Welt leben, in der die wenigen Verführer ein menschliches Leben führen dürfen, während die vielen Verführten an all den schlimmen Folgen der Entscheidungen ihrer Verführer leiden müssen. (vgl. Freund 2008: 14). Angesichts der Wahrheit werden die Abwehrmechanismen des Menschen in Gang gesetzt, um ihn vor der Frustration zu schützen. So sehen wir die typische Zuschreibung von negativen Eigenschaften, mit welchen sie die Zuverlässigkeit des Widersachers verkleinern. Die Familie des Obersts denunziert Beckmann als einen Arroganten, einen mit dem kleinen Knax, den Betunkenen und dessen Stimme zu leise war. (vgl. Borchert 1956: 22) Ein hervorragendes Beispiel des Sündenbockmechanismus, denn der Sündenbock muss der Abnormale sein, der an seinen Problemen selber schuld ist. Nicht einmal der makabre Traum, der den Horror des Krieges evozieren sollte, bewegt den Oberst weder zu Mitleid mit dem geplagten Mann noch Grauen, den der Krieg bringt, zu gestehen. Noch einmal verdrückt er sich vor der bedrückenden Gegenwart und verharmlost sie, indem er Beckmanns tragische Botschaft ins Komische hinüberspielt und die Realität zur Farce macht. (vgl. Freud 1996: 15) Die Rolle, die er im Krieg gespielt hat, wird der Oberst nicht anerkennen und will die Verantwortung nicht zurücknehmen.

In der vierte Szene kommen wir zur Auseinandersetzung mit dem nächsten Vertreter des Kunst- dem Kabarettedirektor. Der Kabarettedirektor gibt eine durchaus lobenswerte Stellungnahme:

„Sehen Sie, gerade in der Kunst brauchen wir wieder eine Jugend, die zu allen Problemen aktiv Stellung nimmt. (...) Eine unromantische, wirklichkeitsnahe und handfeste Jugend die den dunklen Seiten des Lebens gefaßt ins Auge sieht, unsentimental, objektiv, überlegen.“ (Borchert 1956: 28-29)

Die Vision des Kabarettregisseurs sieht vielversprechend aus: endlich jemand, der den Mut hat, die Wahrheit nackt und ungeschminkt zu zeigen, jemand, der nach den bisherigen Erfahrungen Beckmann endlich akzeptieren könnte. Doch diese Einsicht kommt von einem Ort des Scheins und der Illusion. Das Theater spiegelte das Bewusstsein des Menschen nach 1945, die der Entlastung durch Fiktion vor Auseinandersetzung mit den wirklichen Zuständen Vorzug gaben. (vgl. Freund 1996: 17) Der Leser erkennt aber die Worte des Regisseurs als Ironie, denn sein Gewissen wird von der Gasmaskenbrille geregt. Obwohl der Regisseur recht behält, wenn er sagt, dass „*der Krieg schon lange vorbei*“ ist und sie „*längst wieder das dickste Zivilleben haben*“, erkennt er richtig, dass die Brille immer noch hilft „*den Feind [zu] erkennen und schlagen*“. (Borchert 1956: 29) Was er nicht weiß, ist, dass er derjenige ist, den die Brille als „Feind“ entpuppt. Seine Reaktion auf die Brille sowie auf den Auftritt Beckmanns zeugt von der Erregung der tief im Unterbewussten vergrabenen Schuld. Zwar distanziert sich der Regisseur von seiner Schuld, schließlich hatte er „*(...) keinen nach Sibirien geschickt*“, verkennt dabei aber die Tatsache, dass seine Schuld tiefer geht, als er es begreift. (Borchert 1956: 31) Indem er durch die Kunst den Menschen erlaubte, ihre Köpfe über den Wolken zu tragen, weit entfernt von der Misere der „großen grauen Zahl“ derer, die nicht mehr weiter können. Die einleitenden Worte des Regisseurs werden so als bloße Phrasen eines Bildungsbürgers erkennbar, der in einer Welt der Worte lebt. Anstatt die Leute auf die wahren Probleme der Gesellschaft aufmerksam zu machen, reagiert er mit der Verschleierung der realen Misere, denn immerhin „*[will] das Publikum [...] gekizelt werden, nicht gekniffen*“. (vgl. Freund 1996: 19) Dadurch ist er an der Isolierung der Heimkehrer und anderer schwer Betroffenen aktiv beteiligt, die als Opfer für den „Wohl“ der Gesellschaft marginalisiert werden. Als solcher kann er sich nicht in die Stelle Beckmanns versetzen und kann die Verzweiflung in den Worten des jungen Mannes nicht verstehen: „*(...) das Leben ist wie Blei: zäh, grau und wertlos*“. (Borchert 1956: 30)

Am Anfang der langen fünften Szene steht Beckmann vor seiner letzten Tür, der seiner Eltern. Nach kurzem Reminiszieren von einer schöneren Zeit wird er von Frau Kramers, die die Tür öffnet, gleichgültigen, grauenvollen, glatten Stimme, in die Gegenwart zurückgebracht und muss erfahren, dass seine Eltern tot sind. (vgl. Borchert 1956: 35) Der Krieg erschöpfte die Menschen und trieb die Liebe und das Gemeinschaftsgefühl aus. Die einstige Gemeinschaft wurde aufgelöst und jeder musste für sich selber sorgen. Ausgesetzt der lang andauernden Aggression wurde der Mensch dem Menschen fremd, und so wurde vom hilfsbedürftigen Mitmenschen der Feind, zumindest von dem, der in den eigenen Überlebensbereich eindringt. Als der Vertreterin der Gesellschaft können wir genau diese misstrauische Einstellung gegenüber dem Fremden bei Frau Kramer beobachten. (vgl. Freund 2008: 23-24) Sie tritt auf mit einer defensiven, misstrauischen Einstellung: „*Das ist meine Wohnung. Geboren können sie hier ja meinentwegen sein, das ist mir egal.*“ (Borchert 1956: 36) Zuerst betont sie, dass dies jetzt ihre Wohnung ist. In einer Welt, wo die Ressourcen knapp sind und der Mensch sich alles erkämpfen muss, gibt es nicht viel Platz für Philantrophie und sie kann sich nicht um die Bedürfnisse anderer kümmern. In diesem Geiste kommentiert sie den Selbstmord von Beckmanns Eltern: „*So was Dummes, sagt mein Alter, von dem Gas hätten wir einen ganzen Monat kochen können.*“ (Borchert 1956: 38) Die ehemaligen moralischen Werte bleiben dem Menschen im Gewissen eingepägt und man ist sich weiterhin seiner eigenen Mängel bewusst. Um ihr Gewissen zu stillen, muss auch sie wie die anderen ihr als Recht empfundenenes Unrecht vor allem vor sich selbst rechtfertigen. Dies tut sie durch die bereits etablierten Mechanismen. So macht sie Beckmann Vorwürfe, was er für ein Sohn sei, der vom Tod seiner Eltern nicht Bescheid weiß. Erst als sie von den „*tausend Tage Sibirien*“ erfährt, kann sie es als Ausrede akzeptieren, schließlich soll das „*auch kein Spaß*“ sein. (Borchert 1956: 37) Dadurch fand sich Beckmann zum letzten Mal draußen vor der Tür, ohne Hoffnung auf eine bessere Zukunft in dieser kalten Welt.

5.3 Die Selbstdestruktivität Beckmanns

In der Traumszene bekommt einer der „*großen grauen Zahl [...] [die] nicht mehr weiter können oder wollen*“ Charakter. (Borchert 1956: 9) Beckmann finden wir nach seinem Selbstmordversuch in der Traumszene mit der Personifikation der Elbe argumentierend. Die allegorische Elbe ist ein Produkt von Beckmanns Unterbewusstsein, ein Ausdruck seines Lebenswillens. Diese Naturkraft wird als das zähe Lebensprinzip dem durch die Hoffnungslosigkeit zur verführerischen Lösung gemachtem Tod entgegengesetzt. (vgl. Freund 1996: 7) Die Elbe schafft es, den armen Soldaten dazu zu bringen, nicht aufzugeben. Von ihr motiviert, nimmt er eine Neubewertung seiner persönlichen Position sowie seiner Einstellung gegenüber seinen Mitmenschen. Der allegorische Lebenswille zwingt ihn, am Leben zu bleiben, und warnt ihn, sich nicht wie die anderen vor der Realität zu verstecken: „(...) *Auch wenn du sechs Jahre Soldat warst. Alle waren das. Und sie hinken alle irgendwo (...) Du bist mir zu wenig, mein Junge (...)*“. (Borchert 1956: 12) In seinem Selbstmitleid wäre er fast denselben Weg gegangen wie das Kollektiv, das ihn ausstoßen will. Anders als die anderen, deren symbolische „Elbe“ stark genug war, sie in eine Art der Verleugnung der Realität zu bringen, äußerte sich Beckmanns Selbstmitleid in Form seines selbstdestruktiven Triebes, der ihn fast in den Tod führte. Er erkannte aber, von der Elbe ermahnt, dass sein Schicksal kaum etwas besonderes ist. Anstatt sich nur mit sich selbst zu beschäftigen, sollte er an das Gute in den Menschen und an seine Rolle in der Gesellschaft denken. (Burgess 1984: 61) Neben der Elbe haben wir die Figur des Anderen, der die gleiche Funktion hat wie sie. (vgl. Burgess 1984: 62) Dieser verkörperte Lebenswille erscheint immer, wenn das Leben schwer wird, er „*ist der von Früher, (...) der Andere von der Schulbank, (...) von der Eisenbahn, (...) vom Treppenhaus (...) der aus dem Schneesturm bei Smolensk und der aus dem Bunker bei Gorodok*“. (Borchert 1956: 12-13) Die Kraft hatte er auch während der drei Jahre Gefangenschaft in Rußland, als er in das kriegszerstörte Hamburg zurückkehrte und als er erfuhr, dass sein einjähriger Sohn irgendwo unter dem Schuttacker liegt, nötig. (vgl. Borchert 1956: 14) Diese Funktion behält der Andere im Laufe des ganzen Dramas und taucht auf, wann immer Beckmann, vom Kollektiv abgewiesen, von einem suizidalen Trieb ergriffen wird.

Wie es Beckmann aus dem Gespräch mit der Elbe und dem Anderen klar wird, war sein erster Selbstmordversuch durch ein egozentrisches Selbstmitleid geprägt. In der letzten

Szene des Dramas ist das aber nicht mehr der Fall. Durch ihre Auftritte haben der Oberst, der Kabarettregisseur, Frau Kramer und Beckmanns Frau Beckmann zu einer Art spiritueller Wandlung verholfen, die ihm half, die Welt so zu sehen, wie sie ist. Das Kollektiv opfert den Heimkehrer auf dem Altar seines egoistischen Wohlstands, indem es sich von all dem, wofür Beckmann steht, dem Leiden des Krieges, abwendet. Durch diesen Zusammenstoß mit dem Kollektiv, versichert uns Burgess (vgl. Burgess 1984: 64), dass Beckmanns neugefundener Pessimismus auf der Erfahrung der Unmenschlichkeit auf breiter gesellschaftlicher Basis begründet ist. Jetzt kann er das ständige Mantra des Anderen „*die Menschen sind gut*“ mit Zynismus und Ironie widerlegen: „*Oh sie sind gut. Und in aller Güte haben sie mich umgebracht. Totgelacht. Vor die Tür gesetzt. Davongejagt. In aller Menschengüte.*“ (Borchert 1956: 45) Die Argumente des Anderen scheinen nicht gerechtfertigt und die lebensbejahende Macht des Gottes scheint schwach zu sein. Gott scheint nur ein jämmerlicher Theologe zu sein, ein Gott der Zufriedenen. Auf der anderen Seite haben wir den Tod, dessen Macht viel potenter erscheint und somit der Tod selbst als Erlösung: Immerhin sind es seine Türen, die immer offenstehen. (vgl. Freund 1996: 21)

Die einzige Figur, die Beckmann noch sucht, ist das Mädchen. Da er jetzt aber nicht im Selbstmitleid steckengeblieben ist und sein altes Selbst transzendiert, kann er nicht mit ihr gehen. Der Motiv der Gasmaskenbrille kann uns helfen, das zu verstehen. Die Brille ermöglicht es Beckmann, nicht nur „klar“ im regelrechten Sinne zu sehen, sondern auch die Wirklichkeit so, wie sie ist. Sie ermöglicht ihm, die Nachkriegszeit aus der Perspektive des jüngsten Krieges zu betrachten, denn wie Freund (Freund 1996: 10) bemerkt: „*eine tragfähige Gegenwart erscheint nur begründbar auf der schonungslosen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.*“ Als ihm die Brille vom Mädchen abgenommen wird, verwandelt er sich zu einem „normalen“ Menschen, einem Teil des Kollektivs, der sich von der Realität abwendet und den Illusionen hingibt. Aus diesem Grund bemerkt das Mädchen: „*Jetzt sehen Sie ganz anders aus.*“ (Borchert 1956: 17) Doch ein Mensch, der die Wahrheit gesehen hat, kann sich nicht mit einer Illusion zufrieden geben: „*Jetzt sehe ich alles nur noch ganz verschwommen. Geben Sie sie wieder raus. Ich sehe ja nichts mehr. Sie selbst sind mit einmal ganz weit weg. Ganz undeutlich.*“ (Borchert 1956: 17) Da er aber die Welt so sieht, wie sie ist, erkennt er sich selbst als ein Wesen, das aktiv die Welt beeinflusst. Sein eigenes Gewissen forciert ihn aus zwei Gründen, das Mädchen aufzuhalten, ehe sie die Tür verschließt. Als erstens

erkennt Beckmann im Schicksal des Einbeinigen sein eigenes: *„Aber einige kommen auch wieder. Und die ziehen dann das Zeug an von denen, die nicht wiederkommen.“* (Borchert 1956: 17) Hätte er den Platz des Riesen eingenommen, wäre er vielleicht wie der andere Heimkehrer geworden, der seinen Platz bei seiner Frau annahm und der ihn angegrinst hatte. Seine Schuldgefühle werden nur noch größer als er erfährt, dass er an der Verstümmelung des einbeinigen Riesen schuld ist. So reißen ihn aus dem ehemaligen Selbstmitleid Schuldgefühle in Selbstanklage um. Sein Opfer tritt als ein Riese auf, eine Verkörperung der riesenhaften Schuld, die er tragen muss. (vgl. Freund 1996: 12)

Als Einzelperson steht Beckmann alleine da, ohne Hoffnung auf Unterstützung von seinen Mitmenschen, da die *„Einheit individueller und kollektiver Kräfte zerbrochen [ist] im Gefolge einer Geschichte, die dem Menschen Gewalt angetan und seinem Glauben an eine menschliche Zukunft den Boden entzogen hat.“* (Freund 2008: 19) Am Ende steht Beckmann da, mit der Erkenntnis, dass die Realität furchtbar ist, ohne Bindungen mit der Welt und die Last der eigenen Schuld tragend. Der Andere, die Stimme seines Lebenswillens, verschwindet.

6 Max Frisch: Andorra

Das Drama „Andorra“ wurde am 2. November 1961 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt. Es ist aus Frischs Tagebuch 1946-1949 hervorgegangen, wo es zuerst in Form der Kurzgeschichte „Der andorranische Jude“ erschien. Frisch erklärte in einem Kommentar, was ihn interessierte: *„das Phänomen [der Vorurteile] allgemein: dass jede Gruppe, jede Gesellschaft Sündenböcke schafft. Das erlebt man schon in der Schulklasse. Wie kommt es zum Vorurteil, wozu dient der Sündenbock, wie fängt die Hexenjagt an?“* (Kutzmutz 2004: 7) Dadurch inspiriert bemühte sich der Autor, eben dieses Phänomen in seinem Werk in fürs Theater geeigneter Form darzustellen und so dem Leser oder Zuschauer näherzubringen. Obwohl Frisch im Werk das Beispiel des Antisemitismus wählte und die Handlung nach Andorra, einen realen Ort, versetzte, hat der Kleinstaat nichts mit dem Drama zu tun. Frisch schuf vielmehr ein Modell, das für alle Zeit geltend sein sollte. (vgl. Gockel 1989: 88)

Wie auch in den vorigen zwei Werken haben wir auch hier eine Krise, die die Ordnung der Gesellschaft aufzulösen droht. Mit der Verschärfung der Krise wächst die Not, die dadurch verursachte Frustration los zu werden. Um dies zu ermöglichen, ohne die Gewalt gegen sich selbst zu richten, wählen die Andorraner einen Sündenbock aus. Den Sündenbock finden sie in Andri, einen für einen Juden gehaltenen Andorraner, an dem sich die in der Sündenbocktheorie beschriebenen Mechanismen entfalten. Der Junge wird zum Opfer von Vorurteilen, deren ins Unbewusste verdrängtes Ziel es ist, ihn auszusondern und so den Gewaltgebrauch an ihm vor sich selbst zu rechtfertigen.

6.1 Die Kriegsangst als Frustrationsgrund

Die Krise, mit der sich die Andorraner auseinandersetzen müssen, ist ein potentieller Krieg. Am Anfang des Dramas gibt uns Frisch durch Gerüchte zu wissen, dass Andorra von den antisemitischen Schwarzen bedroht wird. So befürchtet Barblin *„Sie werden uns überfallen, die Schwarzen da drüben (...)“* (Frisch 1995: 527) Wie überwältigend die bevorstehende Katastrophe für die Andorraner sein könnte, zeigt sich durch den Machtvergleich zwischen den beiden Seiten. Die Schwarzen erscheinen in Gerüchten wie eine alttestamentische, schicksalhafte Plage. Von ihnen wird gesagt, dass sie *„wie*

graue Heuschrecken vom Himmel herab“ kommen werden. Später, als sie im Drama selbst auftreten, werden ihnen nur stumme, namenlose Rollen, ohne menschliche Züge verliehen. (Frisch 1995: 527) Diese völlige Dehumanisierung hilft dem Leser sich den Schrecken, den sie hervorrufen, vorzustellen. (vgl. Kutzmutz 2004: 23-24) Obwohl der Pater Barblin versichern will, dass derjenige der *„(ihren) Roggen will“* ihn sich *„mit der Sichel holen“* muss, gesteht er zugleich die Wahrheit, denn Andorra ist *„ein armes Land“*, *„ein schwaches Land“* und im Vergleich zu den *„tausend schwarzen Panzern“* stehen die Andorraner, nimmt man die Worte des Paters ernst, nur mit ihrer Frömmigkeit dagegen. (Frisch 1995: 537)

Da die Machtverhältnisse so beeindruckend disproportional sind, entgeht das ursprüngliche Objekt der Gewalt der Andorraner. Da aber die entstandene Aggression irgendwie entladen werden muss, besteht das Bedürfnis nach einem Substitut. Die Randgruppe, die im Fall Andorra zum Sündenbock gemacht wird, sind die Juden. Den Einzelfall stellt Andri, der Sohn des Lehrers und der Segnora. Aus Angst vor Vorurteilen gibt ihn der Lehrer als seinen jüdischen Pflegesohn aus. (vgl. Popendieck 2010: 121) Der Mensch, erfasst von der Angst, erweist sich so als trügerisch, denn es kommt zur totalen Inversion der Einstellung gegenüber den Juden: *„(...) im Anfang haben sie dich gestreichelt, denn es schmeichelte ihnen, dass sie nicht sind wie diese da drüben.“* (Frisch 1995: 596)

6.2 Der Sündenbockmechanismus im Fall Andorra

Einer der ersten Schritte, die auch die Andorraner unternehmen, um ihre Frustration zu bewältigen, ist, die Einigkeit der eigenen Gruppe zu stärken. Dies geschieht unter anderem durch die Verherrlichung der eigenen Gruppe. Um das zu erreichen, werden dieser positive Eigenschaften zugeschrieben, was auch einen Grad der Selbsttäuschung mit umfasst. Konkret sehen wir das in den Worten des Soldaten und des Arztes. Um seine Angst zu verbergen, behauptet Paider: *„Ein Andorraner ist nicht feig.“* (Frisch 1995: 537) Er schreibt positive Eigenschaften dem Kollektiv zu, um sich als ein Teil dessen in ihm verstecken zu können. Auch der Arzt brüstet sich mit seinem eigenen Volk in patriotischen Reden: *„(...) Ich bin weit in der Welt herumgekommen. Eins könnt ihr mir glauben: In der ganzen Welt gibt es kein Volk, das in der ganzen Welt so beliebt ist wie wir. Das ist eine Tatsache.“* (Frisch 1995: 573-4) Zwar entlarvt Can Ferrer als

einen Betrüger, der auf fragwürdige Weise seinen Titel erwarb, aber die anderen Andorraner wissen das nicht oder verschweigen es. Dadurch klingen seine Worte als einer gelehrten Person, einem Akademiker viel überzeugender, da er als solcher mit mehr Autorität sprechen kann.

Die Stärkung der Einigkeit der eigenen Gruppe ist nicht der einzige Prozess der, in Krisenzeiten verläuft. Ein parallel verlaufender Prozess ist der negative Austausch zwischen den entgegengesetzten Gruppen. Das Ziel dieses Austausches ist, die andere Gruppe zu polarisieren. Wenn die Polarisierung in ein fortgeschrittenes Stadium gekommen ist, fällt es der Verfolgergruppe leichter, Gewalt gegen die Sündenbockgruppe einzusetzen. In „Andorra“ äußert Frisch diesen Austausch in Form von Vorurteilen, Beleidigungen und schließlich Gewalt. So wird Andri von den Andorraner nie als ein Individuum betrachtet, sondern wird mit dem von vorherein fixem Bildnis seiner vermeintlichen Rasse verglichen. (vgl. Popeniek 2010: 121) Dadurch verhindern sie seine Eingliederung in die Gesellschaft und deuten jede seiner Handlungen so um, dass sie von ihrem Vorurteil bestätigt fühlt.

Wie wirklichkeitsfern die Zuschreibung von Vorurteilen sein kann, sehen wir vielleicht am besten am Beispiel des Tischlers Prader. Um nicht mit einem Juden arbeiten zu müssen, überschätzt er Andris Tischlerlehre, um Can dadurch abzuschrecken, für sie zu bezahlen. Sein ganzes Vorgehen begründet er mit dem Vorurteil, dass Andri trotz seines offensichtlichen Talents im Handwerk als Jude besser Makler werden oder an der Börse arbeiten soll, denn Tischler kann er nicht werden, *„wenn's (er) nicht im Blut hat“*. (Frisch 1995: 529) (vgl. Kutzmutz 2004: 22) Um seine Wahnideen zu unterstützen, macht er Andri für den handwerklich schlecht gefertigten Stuhl verantwortlich und reagiert nur mit einer unangemessenen Bemerkung auf die Klagen des Jungen: *„Erstens ist hier keine Klagemauer.“* (Frisch 1995: 548) Zuletzt gibt er Andri eine für ihn „geeignete“ Stelle, er zeigt ihm, wie man Bestellungen schreibt. Dies wird vom bissigen Kommentar begleitet: *„Du kannst Geld verdienen, Andri, Geld, viel Geld...“* (Frisch 1995: 529)

Vorurteile hat auch der Wirt, bei welchem Can um Hilfe sucht: *„Die Andorraner sind gemütliche Leut, aber wenn es ums Geld geht, das hab ich immer gesagt, dann sind sie wie der Jud.“* (Frisch 1995: 531) Um die Geldgier der Andorraner zu veranschaulichen, vergleicht er sie mit den Juden. Was er dabei zu übersehen scheint, ist die eigene

Geldgier die ihn dazu bringt, Can zu erpressen. (vgl. Kutzmutz 2004: 21) Von der Schuld distanziert er sich, indem er sich hinter dem Kollektiv versteckt, und rechtfertigt sich indem er uns daran erinnert, dass er Andri zum Küchenjungen genommen hatte. (vgl. Frisch 1995: 539) Zudem ist der Wirt einer von denen, die nicht einmal vor Mord zurückschrecken. Als ihm vorgeworfen wurde der Segnora Unterkunft gegeben zu haben, wodurch impliziert wurde, dass er ihr Komplize sei, lehnt er die Beschuldigungen panisch ab:

„Ich bin kein Verräter. (...) Ich wäre der erste, der einen Stein wirft. Jawohl! Noch gibt's ein Gastrecht in Andorra, ein altes und heiliges Gastrecht. Nicht wahr, Professor, nicht wahr? Ein Wirt kann nicht Nein sagen, und wenn die Lage noch so gespannt ist, und schon gar nicht, wenn es eine Dame ist.“
(Frisch 1995: 575)

Das reicht jedoch nicht und er ermordet die Segnora. Somit wurde sie zu seinem Sündenbock, auf den er seine Frustration ablädt. Am Ende beschuldigt er sogar schamlos Andri des Mordes, um auf ihn die Schuld zu übertragen.

Die Beziehung zwischen Andri und dem Soldaten ist von Anfang an besonders antagonistisch, was Paider auch an der Zeugenschanke gesteht. Neben der Eifersucht ist der Druck, den die Krise auf ihn als Soldaten ausübt, am größten. Er erkennt, dass sein Leben in Gefahr ist, denn gegen die überwältigende Macht der Schwarzen hat das andorranische Militär keine Chance. Damit ist der Drang, seine Frustration zu entladen, am höchsten. Er projiziert seine eigenen Unsicherheiten auf Andri und versichert sich selbst, dass er mutig ist. (vgl. Kutzmutz 2004: 21) Das sieht man auch an seinem Humor, so macht er eine zotenhafte Bemerkung über die Segnora: „ - *ob sie vielleicht nach Andorra kommt, weil's drüben keine Männer gibt.*“ (Frisch 1995: 578) Sein durch Eifersucht gestärkter Hass kommt durch seine Vorurteile, Provokationen und später sogar durch offene physische Gewalt zum Vorschein. Er schlägt Andi das Geld aus der Hand und verlacht ihn klischeehaft: „*So'n Jud denkt alle weil nur ans Geld.*“ (Frisch 1995: 536) Zudem beschuldigt er ihn der Feigheit und begründet dies mit seinem Judensein. Zwischen den beiden kommt es sogar zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung. (vgl. Frisch 1995: 579) Der Höhepunkt wird erreicht, als der

Soldat zusammen mit anderen Andri verhaftet und ihn zur Hinrichtung bringt.

Der Doktor zeigt durch seine antisemitischen Ausfälle, dass er sein Scheitern in der Welt einer jüdischen Weltverschwörung zuschreibt: „*Ich kenne den Jud. Wo man hinkommt, da hockt er schon, der alles besser weiß, und du, ein schlichter Andorraner kannst einpacken.(...) In allen Ländern der Welt hocken sie auf allen Lehrstühlen (...).*“ (Frisch 1995: 552) (vgl. Kutzmutz 2004: 22) Nicht wissend, dass Andri Jude ist, erzählt er ihm bei einer Untersuchung seine Verschwörungstheorie. Andri, gereizt von den Worten des Doktors, läuft aus Protest davon, ohne seine Pillen zu nehmen. Die Reaktion des Doktors zeugt von seiner Abgestumpftheit und Ignoranz: „*Ich muss schon sagen, einfach rechtsumgekehrt und davon, ich habe ihn ärztlich behandelt, sogar geplaudert mit ihm (...)*“ (Frisch 1995: 553). Obwohl er konstant mit der Unschuld und Progressivität Andorras protzt, macht er kontradiktorische Kommentare: „*Ich hab nichts wider dieses Volk, aber ich fühle mich nicht wohl, wenn ich einen von ihnen sehe. (...) Sie wollen, dass man ihnen ein Unrecht tut. Sie warten nur darauf...*“ (Frisch 1995: 581) Als eine Autorität liefert er so die Rechtfertigung für den Gewalteinsatz.

Selbst der Geselle, der sich für Andris Freund gibt, hat ähnliche Einstellung wie die anderen Figuren. So bittet er Andri: „*Aber reib nicht immer die Hände, sonst lacht die ganze Tribüne.*“ (Frisch 1995: 544) In einer ganz gewöhnlichen Geste sieht er etwas peinliches, da es dem Vorurteil entspricht. Wie der Soldat fällt auch Fedri besonders durch sein feiges Benehmen auf. Er isoliert sich verräterisch von Andri, als er ungerecht vom Tischler beschuldigt wird, geraucht zu haben, und unternimmt nichts, als sein mangelhafter Stuhl als Andris inspiziert wird. Später schließt er sich den anderen an, um Andri zu schikanieren und zu verprügeln. (vgl. Frisch 1995: 579) Fern von den Augen der Segnora und in Gesellschaft Gleichgesinnter tritt er gegen ihre Koffer. (vgl. ebd.: 577) (vgl. Kutzmutz 2004: 22)

Selbst der Pater, der als Vertreter Gottes alle mit gleicher Liebe behandeln sollte, verhält sich ähnlich wie die anderen. (vgl. Kutzmutz 2004: 20) Er scheint ziemlich formal seine christliche Pflichten zu erfüllen, denn er sagt: „*Ich habe dir gesagt, Andri, als Christ, dass ich dich liebe*“. (Frisch 1995: 570) Als ob seine kalte Pflichtliebe nicht genug wäre, stempelt er Andri noch im gleichen Satz mit dem Klischee des Juden ab: „*aber eine Unart (...) habt ihr alle: Was immer euch widerfährt in diesem Leben, alles und jedes*

bezieht ihr nur darauf, dass ihr Jud seid. Ihr macht es einem wirklich nicht leicht mit eurer Überempfindlichkeit.“ (ebd.: 570) Zudem isoliert er Andri, indem er ihm seinen deterministischen Glauben aufdrängt: *„Kein Mensch, Andri, kann aus seiner Haut heraus, kein Jud und kein Christ. Niemand. Gott will, dass wir sind, wie er uns geschaffen hat.“* (Frisch 1995: 571)

Der Höhepunkt der Krise ist, wenn im zehnten Bild die Schwarzen kommen. Die bisher beschriebene Ausgrenzung Andris aus ihrem Alltag, die tagtägliche psychische und physische Misshandlung, die er erleiden musste, machten ihn zum Außenseiter, zum Fremden. (vgl. Poppendiek-Awad 2010: 122) So diente er dem andorranischen Kollektiv nicht nur als Sündenbock im Sinne eines Boxsackes, an dem sie ihre Frustrationen wegschlagen konnten, um die Kohärenz der eigenen Gruppe zu schützen. Andri soll sie auch vor der externen Gewalt beschützen, da er als Isolation zwischen ihnen und den Schwarzen diente. So kann der Arzt den anderen versichern: *„Kein Andorraner hat etwas zu fürchten, das haben wir schwarz auf weiß. Ich bleibe Amtsarzt, und der Wirt bleibt Wirt Andorra bleibt andorranisch.“* (Frisch 1995: 606) Am Ende genügen so die Beschuldigungen und gelegentliche Aggressionsausbrüche in Form von Beleidigungen nicht mehr. Andri, der jetzt seine Transformation zum Juden durchgemacht hat, wird von den Soldaten zur Judenschau gebracht und daraufhin hingerichtet.

6.3. Die Selbstdestruktivität Andris

Anders als bei Beckmann finden wir beim jungen Andri am Anfang des Dramas noch keine selbstdestruktiven Intentionen, im Gegenteil, wir finden einen glücklichen Jungen, der Zukunftspläne hat, denn er will eine Tischlerlehre machen und seine geliebte Barblin heiraten. Trotz der konstanten Belästigung versucht sich Andri der Aufdrängung des fremden Bildnisses zu widersetzen und sich in die Gemeinschaft einzugliedern. Deswegen möchte er Mitglied der Fußballmannschaft werden und den typisch andorranischen Beruf des Tischlers erlernen. (vgl. Poppendiek-Awad 2010: 123) So beschwert er sich dem Pater: *„Ich bin nicht anders. Ich will nicht anders sein.“* (Frisch 1995: 569) Erst im zweiten Bild können wir einen langsamen Sinneswandel bei Andri entdecken. Im Gespräch zwischen Andri und Barblin zeigt sich, dass der

schädliche Einfluss der Gesellschaft einen negativen Effekt auf ihn hat. Er beginnt langsam, sich mit dem aufgedrängten Bild zu identifizieren. Um dieses Phänomen zu verstehen, beachten wir Petersens Kommentar über den Einfluss von Stereotypen: „(...) *die Aktivierung von Stereotypen in sozialen Interaktionen [kann] dazu führen, dass sich Mitglieder einer Gruppe den stereotypen Erwartungen ihrer Interaktionspartner anpassen. Dieses Phänomen nennt man ‚Sich-selbst-erfüllende Prophezeiungen‘.*“ (Petersen 2011: 238) Andri beginnt sich deshalb zu fragen, ob er als Jude wirklich gefühllos, feige, geil und gemütlos wäre. (vgl. Frisch 1995: 540-541) Minderwertigkeitsgefühle und Selbsthass beginnen ihn zu plagen: „*Ich versteh schon, dass niemand mich mag. Ich mag mich selbst nicht, wenn ich an mich selbst denke.*“ (Frisch 1995: 568) Wie Poppendiek (vgl. Poppendiek-Awad 2010: 123) erläutert, wird der zweite Schritt in seiner Identitätssuche vom Pater angeregt. Er ignoriert Andris freie Entfaltung als Mensch, sondern will, dass Andri seinen Vorstellungen von Juden entspricht: „*Kein Mensch, Andri, kann aus seiner Haut heraus, kein Jud und kein Christ (...) Du bist nicht feig, Andri, wenn du es annimmst, ein Jud zu sein.. (...) Du bist nun einmal anders als wir.*“ (Frisch 1995: 571) Durch die Wiederholung des Klischees wird Andri so wirklich zum Anderen. Da er die Gemeinheit der Andorraner spürt und fühlt, dass er langsam in Gefahr gerät, beginnt er die Andorraner zu hassen. Sein Lebenswillen bleibt aber weiterhin stark, wovon die Pläne mit Barblin, aus Andorra zu fliehen, zeugen: „*Hass macht listig. (...) Eines Tages werde ich's ihnen zeigen. Seit ich sie hasse, manchmal möchte ich pfeifen und singen, aber ich tu's nicht. Hass macht geduldig. Und hart. Ich hasse ihr Land, das wir verlassen werden, und ihre Gesichter alle.*“ (Frisch 1995: 651-652) Doch das wird nicht lange so bleiben. Bewegt von der feindseligen Umgebung und vom augenscheinlichen Betrug Barblins, wird er jetzt gegen alle misstrauisch. Das Geständnis der Segnora, seiner Mutter, kommt zu spät und bringt ihn nur noch mehr in Verwirrung. Da Andri keine Unterstützung mehr von der Außenwelt erwartet, löst er sich von dieser und steht jetzt völlig autonom von ihr. In seiner Erschöpfung bekennt er: „*Meine Augen sind groß von Schwermut, mein Blut weiß alles, und ich möchte tot sein. Aber mir graut vor dem Sterben. Es gibt keine Gnade.*“ (Frisch 1995: 590) Somit endet sein traurige Wandlung in der Selbstdestruktivität. Als die Schwarzen kommen, ergibt er sich seinem Schicksal und geht den Weg des jüdischen Volkes: „*Ich bin nicht der erste, der verloren ist. (...) Ich weiß, wer meine Vorfahren sind. Tausende und Hunderttausende sind gestorben am Pfahl, ihr Schicksal ist mein Schicksal.*“ (Frisch 1995: 597)

7 Zusammenfassung

Die Problematik, mit der ich mich in dieser Bachelorarbeit befasst habe, ist die Selbstdestruktivität der Sündenböcke. Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war reif für das Aufgreifen solcher Thematik in literarischen Werken. Der Horror des Zweiten Weltkriegs und der darauffolgenden Jahren der Hochkonjunktur führten zur Entfremdung des Menschen, sodass er oftmals seine Menschlichkeit vergas. So machte die Gesellschaft in ihrer Selbstsucht, um ihr eigenes Wohl zu beschützen, ihre Mitmenschen zu Sündenböcken. Viele Schriftsteller fühlten sich für diesen Zustand verantwortlich und deshalb wurde diese Problematik in zahlreichen Werken aufs Papier gesetzt. Vom großen Opus ähnlicher Werke habe ich mich in dieser Bachelorarbeit auf Dramen des deutschsprachigen Bereichs in der eben erwähnten Zeit fokussiert. Um zuerst etwas Klarheit in die Thematik zu schaffen, habe ich zuerst eine Erläuterung des Sündenbockmechanismus und dann der Selbstdestruktivität vorgenommen. Danach habe ich zuerst das Drama „Besuch der alten Dame“ von Friederich Dürrenmatt analysiert. Der Auslöser der Verfolgung des Sündenbocks Ill, ist die finanzielle Krise. Das zweite Werk war Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“. Die Gesellschaft opfert Beckmann aus selbstaufgezwungener Ignoranz gegenüber den Kriegsheimkehrern, da diese sie an den Grauen des Kriegs und seiner Folgen erinnern. Das letzte Drama, Max Frischs „Andorra“, versetzt uns in die Zeit vor einem Krieg. Aus Kriegsangst entladen die Andorraner ihre Frustration auf den angeblichen Juden Andri und opfern ihn später, um sich vor den antisemitischen Schwarzen zu beschützen. Obwohl sich der Sündenbockmechanismus in allen drei Werken anders entfaltet verkümmern alle drei Sündenböcke, überwältigt von der Gemeinheit der Welt. Bei Alfred Ill und Andri erlischt ihr Lebenswille und in ihrer Selbstdestruktivität nehmen sie die Rolle der Sündenböcke an und überlassen ihr Leben in die Hände ihrer Verfolger, was ihnen schlussendlich den Tod brachte. Beckmann, die Hauptfigur und Sündenbock in Borcherts Drama, steht von Anfang an an der Schwelle zwischen Leben und Tod. Nach seinem gescheiterten Selbstmord, bewegt vom Anderen, versucht er doch das Gute in der Welt zu finden. Nachdem ihn aber die ihn abweisende Gesellschaft nochmals aussondert, wird sein Pessimismus bestätigt und die Stimme seines Personifizierten Lebenswillen verschwindet.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Borchert, Wolfgang (1956): *Draußen vor der Tür*. In: *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*. Hamburg: Rowolth Verlag GmbH., S. 6-54.

Frisch, Max (1957): *Andorra*. Stück in zwölf Bildern. In: Frisch, Max: *Sämtliche Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995 (st 2417), S. 523-623.

Dürrenmatt, Friedrich (1980): *Besuch der alten Dame*. Zürich: Diogenes Verlag AG Zürich.

Sekundärliteratur

Bretzel-Tettnang, Christian (2014): *„Selbstschädigendes Verhalten bei stationären Patienten mit einer Borderline-Persönlichkeitsstörung - Eine retrospektive Datenanalyse“*. Ulm: Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie I Universitätsklinikum Ulm.

Breuer, Paul-Josef (1964): *Der Besuch der alten Dame*. In: Kurt Bräutigam (Hrsg.): *Europäische Komödien, dargestellt an Einzelinterpretationen*. Frankfurt: Diesterweg, S. 214–242.

Burgess, Godron (1984): *Wirklichkeit, Allegorie und Traum in „Draußen vor der Tür“: Beckmanns Weg zur Menschlichkeit*. In: Wolff Rudolf (Hrsg): *Wolfgang Borchert Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier. S. 56-66.

Freund, Winfried und Freund-Spork, Walburga (1996): *Erläuterung und Dokumente. Wolfgang Borchert Draußen vor der Tür*. Stuttgart: Reclam. (RUB 16004).

Freund, Winfried und Freund-Spork Walburga (2008): *Lektüreschlüssel: Wolfgang Borchert Draußen vor der Tür*. Stuttgart: Reclam. (RUB 15392).

- Girard, Rene (1986): *The Scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Girard, Rene (1979): *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gockel, Heinz (1989): *Max Frisch: Drama und Dramaturgie*. München: Oldenbourg.
- Kutzmutz, Olaf (2004): *Lektürenschlüssel: Max Frisch: Andorra*. Stuttgart: Reclam. (RUB 15332).
- Mayer, Sigrid (1992): *Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas: Friedrich Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame*. Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Mittelmayer, Janine (2014): „Gesichter, Gewehre, Gespenster.“ *Eine psychotraumatologische Analyse des Werkes von Wolfgang Borchert*. http://othes.univie.ac.at/32696/1/2014-02-24_0903912.pdf (29.08.2016).
- Petermann, Franz, Sandra Winkel (2005): *Selbstverletzendes Verhalten*. Göttingen: Hogrefe.
- Petersen, Lars-Eric (2011): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung*. In H.-W. Bierhoff & D. Frey, *Sozialpsychologie – Individuum und soziale Welt*. Göttingen: Hogrefe. S. 233-252.
- Poppendiek-Awad, Nelle (2010): *Die Problematik der Identitätsfindung im Werk Max Frischs*. Heidelberg. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/10945/1/Awad_Poppendiek_Nele_Die_Problematik_der_Identitaetsfindung_im_Werk_Max_Frischs.pdf (29.08.2016).
- Syberberg, Hans Jürgen (1965): *Zum Drama Friedrich Dürrenmatts: Zwei Modellinterpretationen zur Wesensdeutung des modernen Dramas*. München: Uni-Druck.