HAL
open science

”Donnerwetter, hast du aber Glück gehabt”. Satz- und Redegestaltung in Dürrenmatts apokalyptischer Vision Der Auftrag

Nathalie Schnitzer

▶ To cite this version:

Nathalie Schnitzer. ”Donnerwetter, hast du aber Glück gehabt”. Satz- und Redegestaltung in Dürrenmatts apokalyptischer Vision Der Auftrag. Cahiers d’études germaniques, 2007, 51, pp.187-201. hal-01364265

HAL Id: hal-01364265
https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-01364265v1

Submitted on 29 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Donnerwetter, hast du aber Glück gehabt”
Satz- und Redegestaltung in Dürrenmatts apokalyptischer Vision *Der Auftrag*

Nathalie SCHNITZER
Université de Nice

Gegenstand dieses Beitrags sind syntaktische und stilistische Eigenschaften einer Erzählung, die sich mit der Thematik der Entmenschlichung in der hochtechnologisierten Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts befasst. Während der Titel *Der Auftrag*, an *Das Versprechen* erinnernd, eine Kriminalgeschichte vermuten lässt, weist der erste Untertitel eher auf eine essayistische Medienreflexion: “Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter”. In einer vollautomatisierten, computergesteuerten Welt fühlt sich der Einzelne als Individuum überflüssig und in seiner Existenz bedroht.

Im Folgenden wird die Frage diskutiert, ob Friedrich Dürrenmatt die Thematik vom drohenden Ende der Menschheit mit einer spezifischen Ästhetik verbindet, eine Hypothese, die angesichts des zweiten Untertitels, der einen formalen Rahmen setzt: “Novelle in vierundzwanzig Sätzen”, plausibel erscheint. Inwiefern kann die außergewöhnliche Länge der 24 Sätze, aus denen sich der Text zusammensetzt, mit dessen Inhalt in Verbindung gesetzt werden? Außerdem wird vor dem Hintergrund des Identitätsverlustes zu untersuchen sein, wie die zahlreichen Figuren, die in diesem Text auf- und abtreten, formal gestaltet werden. Werden sie als echte Charaktere mit eigenen Stimmen und eigener Sprache dargestellt, oder hat man es nur noch mit Rollenspielern zu tun, austauschbaren Gestalten ohne eigenes Profil, hingeworfen in eine inhumane Welt?

1 Rezeption

Der Auftrag ist im Vergleich zu weltweiten Erfolgen des Autors, die eine Flut von Publikationen nach sich zogen, verhältnismäßig wenig rezensiert worden. Dabei ist das Werk sehr wohl dazu geeignet, Aufmerksamkeit zu erregen: *Der Auftrag* “is apt to arouse the curiosity of a world-wide public by its contents as well as its structure” (Helbling, 1988: 178). Das behandelte Thema, die allgegenwärtige Beobachtung in der modernen Gesellschaft, ist

auch zwanzig Jahre nach der Entstehung des Prosawerkes von großer Aktualität und entspricht durchaus dem Zeitgeist. Die Lektüre des dichten Textes lässt aus formalen wie aus inhaltlichen Gründen keinen Leser gleichgültig.

Auf der formalen Ebene reichen die Werturteile von der grenzenlosen Bewunderung bis zur eindeutigen Skepsis. Für manche liegt da "ein Kunstwerk aus Sprache" vor (Krättli, 1987: 75), das sich gut lesen lässt: "It does contain 24 chapters, each consisting of one long hypotactical but surprisingly readable sentence" (Helbling, 1988: 178), während nach der Meinung anderer "Dürrenmatts Konzept, 130 Seiten Text in 24 Sätzen zu kleiden, vom Leser enorme Konzentration verlangt. Oft sehnt man sich förmlich das Satzende herbei und muss sich doch einige Seiten gedulden, ehe Dürrenmatt den Satz […] beendet" (Mohr, 1987: 157-158).

Aufgrund seines Inhalts mag der Text manche Leser verstören. C. Grimm berichtet von der Überreaktion einer Studentin im Rahmen eines von ihr geleiteten Seminars, deren Leseerfahrung "bis zu Schlaf- und Sprachlosigkeit geführt hatte" (Grimm C., 2000: 203). Vielleicht liegt auch die verhältnismäßige Zurückhaltung bei der Ausdeutung daran, dass *Der Auftrag* sich schwer in ein bestimmtes Genre einordnen lässt: "spannend wie ein Kriminalroman, grotesk wie absurdes Theater, komisch wie ein Stummfilm aus der Pionierzeit der Kinematographie, rätselhaft wie ein Mythos, unheimlich wie eine apokalyptische Vision" (Grimm C., 2000: 203-204).

2 Inhalt

Die F., eine ehrgeizige Filmreporterin, wird vom Psychiater Otto von Lambert beauftragt, über den unaufgeklärten Tod seiner depressiven Frau in einem nordafrikanischen Land zu recherchieren. Nachdem sich ernsthafte Ermittlungen aufgrund des autoritären Regimes im Lande als unmöglich erwiesen haben, beschließt die F., die Spuren der Ermordeten weiterzuverfolgen, und setzt dabei ihr eigenes Leben aufs Spiel. Ihre abenteuerliche Reise führt in den Süden des Landes, wo tatsächlich der Mörder lauert…

Passend zum Genre der Novelle hat dieses kurze Prosawerk eine stringente Erzählstruktur. Die Handlung vollzieht sich innerhalb weniger Tage. Die ersten sechs Kapitel sind der zweitägigen Reisevorbereitung gewidmet. Die siebzehn folgenden Kapitel, vom Abflug der F. aus der Schweiz bis zu deren unerwarteten Rettung durch ein Heer von Beobachtern des Beobachters, schildern die sechstätige Reise der Reporterin, die mit einer unglaublichen Zielstrebigkeit immer tiefer in die Wüste vordringt, sich immer näher an den Tod heranwagend. Wie aus dieser Beschreibung hervorgeht, geht es hier um eine Novelle im klassischen Sinne, d. h. um eine unerhörte Begebenheit, "mit einem einzigen Konflikt in gedrängter, geradlinig auf e. Ziel hinführender und in sich geschlossener Form" (Wilpert, 1979: 556-557). Bemerkenswert ist auch, dass die Erzählung eindeutig auf die F. zentriert ist. Der Leser erhält

regelmäßig Einblick in ihre Gedanken und Gefühle. Weniger klassisch sind die Sätze gebaut, die diese Handlung tragen.

3 Satzgestaltung

Man braucht nur die ersten zwei Kapitel der Novelle zu lesen, um sich ein Bild von der Komplexität der Syntax in diesem Werk zu machen. Dabei handelt es sich um die zwei kürzesten Sätze, um die beiden einzigen, die eine Seite nicht überschreiten. Inhaltlich dienen sie dem Zwecke der Exposition; formal bilden sie einen progressiven Einstieg in den verschachtelten Satzbau, der für den gesamten Text charakteristisch ist. Im ersten Kapitel hat Otto von Lambert die F. aufgefordert, ihn am Abend zu besuchen. Weiter geht es so:

> Die F., bekannt durch ihre Filmporträts, die sich vorgenommen hatte, neue Wege zu beschreiten und der noch vagen Idee nachhing, ein Gesamtporträt herzustellen, jenes unseren Planeten nämlich, indem sie dies durch ein Zusammenfügen zufälliger Szenen zu einem Ganzen zu erzielen hoffte, weshalb sie auch das seltsame Begräbnis gefilmt hatte, verblüfft dem massigen Mann nachschauend, von Lambert, der regennaß und unrasiert mit offenem schwarzem Mantel sie angeredet hatte und grußlos von ihr gegangen war, entschloß sich nur zögernd, die Aufforderung anzunehmen, weil ein ungutes Gefühl ihr sagte, etwas stimme nicht und außerdem laufe sie Gefahr, in den Sog einer Geschichte zu geraten, die sie von ihren Plänen ablenke, so daß sie eigentlich widerwillig mit ihrem Team in der Wohnung des Psychiaters erschien, allein von der Neugier getrieben, was dieser von ihr wolle und entschlossen, auf nichts einzugehen. (S. 10)

Der Satz, der mit dem zweiten Kapitel zusammenfällt, umfasst 126 Wörter, durch zwanzig Kommata untergliedert. Das Hauptverb (*entschloß sich)* taucht im Originaltext zehn Zeilen nach seinem an erster Stelle gesetzten Subjekt (*die F*) auf. Die Konstruktion enthält fünf Relativsätze, vier Partizipialsätze, vier Infinitivsätze; die logischen Beziehungen werden durch vier unterordnende Konjunktionen eingeleitet (*indem*; *weshalb*; *weil*; *so dass*), die nebenordnende Konjunktion *und* ist viermal vertreten, alles kunstvoll ineinander verwoben und miteinander verknüpft. Der Satz "ist differenziert hypotaktisch gegliedert und keineswegs eine nur mit *und* aneinander gereihte Gliederkette. Man kann diesem Riesensatz durchaus folgen, aber seinen Bau nicht im Gedächtnis behalten" (Grosse, 1992: 91). Es entsteht ein dichtes Netz, das ein Maximum an Information auf engstem Raum bietet und als Versuch gedeutet werden kann, die Persönlichkeit der Hauptfigur mit einer einzigen Äußerung zu erfassen. Aus pragmatisch-linguistischer Sicht wird ein Satz folgendermaßen definiert:

> Der Satz dient der kommunikativen Verbalisierung eines Gedankens, den der Sprecher gefasst oder erfasst hat. Die kommunikativen Zwecke können nur erreicht werden, wenn der Gedanke als abgegrenzte Einheit vom Adressaten apperzipiert, d.h. wahrgenommen und mental verarbeitet, ins Wissen integriert werden kann. (Hoffmann, 1996: 195)

Dass eine solche Auffassung des Begriffes auf die anderen 23 Sätze, die den Text ausmachen, noch weniger als auf den bereits zitierten zutrifft, lässt sich leicht nachweisen. Es hat unter anderem mit der ungeheuren Länge der Sätze zu tun, die beim besten Willen die Gedächtniskapazität des Lesers übersteigt. Das 13. Kapitel, das längste von allen, zieht sich über elf Seiten hin und enthält 2093 Wörter, eine Größenordnung, die es dem *Adressaten* unmöglich macht, den Satz als *Verbalisierung eines Gedankens wahrzunehmen und mental zu verarbeiten*. Für den Satz, um den es hier geht, bräuchte man eine umfassendere Definition. Siegried Grosse listet insgesamt elf unterschiedliche Bedeutungen des Wortes *Satz* auf, ausgehend vom grammatischen Terminus über den Tennissatz (englisch "*set"*) bis hin zum Karpfensatz. Ein weit reichender Begriff also, der an vielen Orten zu finden ist – sowohl im Text als auch auf dem Court oder in einer Fischzucht:

> Die gemeinsame Schnittmenge der allen elf Sätzen eigenen speziellen Bedeutungen besteht darin, dass stets einzelne Elemente […] bewegt und in eine Reihenfolge geordnet werden, die eine abgeschlossene und relativ selbständige Einheit bildet und ihrerseits das Glied einer Folge ist. (Grosse, 1992: 84)

Als Stichworte könnte man *Bewegung* und *Glied einer Folge* behalten. Was die *Einheit* betrifft, ist die Sache etwas problematischer, nimmt man sich vor, bei allen 24 Sätzen konkret herausfinden, worin die besagte Einheit besteht. Auch im Sinne der klassischen Dramaturgie, d. h. in Bezug auf Ort, Zeit und Handlung des Geschehens bieten die Sätze keine Einheit. Im achten Kapitel zum Beispiel geht es um die Vorbereitungen für die Reise und um die Reise selbst, die in mehreren Etappen bis zum Tatort führt: Flug über den Atlantik und Landung in C., dann Weiterflug mit einem Militärtransporter nach M. (S. 35); Empfang im Polizeiministerium (S. 36); Weiterfahrt mit einem Jeep der Polizei bis zur Al-Hakim-Ruine (S. 37-39). Sehr häufig werden in einem einzigen Satz die Geschehnisse eines ganzen Tages chronologisch zusammengetragen, in einzelnen Fällen wird sogar die Nacht davor oder danach miteinbezogen (Kapitel 4, 17, 24): "Das erzeugt einen Energiestrom, der alles mitreißt, was in seinen Sog gerät. Alptraumhafte, gespenstische Szenen ziehen an den Augen des Lesers vorüber wie Strudel, aus denen Bild um Bild auftaucht""(Stumm, 2003: 93). Oder man könnte sich diesen endlosen Satz als ein Labyrinth vorstellen, in dessen immer enger werdenden Gängen sich die Figuren verfangen. Die F. wird am Ende ihrer Reise tatsächlich in einer unterirdischen Anlage gefangen gehalten, in der sie sich verläuft, ein Leitmotiv im Werk des Autors: "Seit ungefähr dem Ende der siebziger Jahre wird für Dürrenmatt das Bild des Labyrinths immer wichtiger, wenn er die Situation des modernen Menschen beschreiben will" (Kost, 2005: 344).

Von einer Einheit der Handlung kann auf keinen Fall die Rede sein. Die meisten Sätze schildern mit akribischer Präzision die Abfolge einer Vielzahl von miteinander verketteten Ereignissen, die sich kaum in eine übersichtliche Zusammenfassung drängen lassen. So zum Beispiel Kapitel neun, das am zweiten Tag der Reise spielt: Die F. und ihr Team erfahren, dass ein Rückflug am selben Tag nicht mehr möglich ist; daraufhin werden sie ins Polizeiministerium "verschleppt" (S. 45-46); mehrere zahnlose Häftlinge werden

ihnen zu einem Schauverhör vorgeführt (S. 43-44); die F. wird durch das unterirdische Gefängnis geführt, lernt dort den Untersuchungsrichter kennen, der ihr seine Version der Ermordung Tina von Lamberts zum Besten gibt (S. 45-46); gegen ihren Willen werden die F. und ihr Team Zeuge der Hinrichtung eines der verhörten Häftlinge (S. 47-49); die F. wird dann noch in ein Gespräch mit dem Polizeichef verwickelt (S. 49-50).

Aus der ziemlich mühsamen Aufzählung der Geschehnisse im neunten Kapitel geht unter anderem hervor, dass die Sätze auch noch polyphonisch sind, insofern sie Äußerungen mehrerer Sprecher enthalten, sei es in Form der Redewiedergabe oder eines Erzählerberichts. Dies ist charakteristisch für den gesamten Text: Kein einziges Kapitel kommt ganz ohne Redeinszenierung aus und ist ausschließlich dem linearen Erzählen gewidmet. Im erwähnten Kapitel melden sich zu Wort: die F., der Kameramann, Polizisten, Häftlinge, der Untersuchungsrichter, der Polizeichef. Zahlreiche Figuren werden von den Fluten dieses gewaltigen Satzstroms mitgerissen, um eine der oben verwendeten Metaphern wieder aufzugreifen, und keiner kommt ganz ungeschoren davon. Wie der Erzähler mit den verschiedenen Figuren und deren Stimmen innerhalb eines einzigen Satzes konkret umgeht, wird im Folgenden untersucht.

4 Erzählperspektive

Im *Auftrag* agiert der Erzähler aus dem Hintergrund, unsichtbar und nur indirekt als Erzählinstanz wahrzunehmen, ein distanzierter Beobachter, der die Rede seiner Figuren inszeniert. Er ist der klassische allwissende Erzähler, mit einer Einschränkung jedoch: Abgesehen von der Filmreporterin F., die sozusagen durchsichtig ist (ihre Gedanken und Gefühle werden vom Erzähler völlig durchschaut), werden alle anderen Figuren von ihrem Standpunkt aus beobachtet, ihre Worte werden nur insofern wiedergegeben, als sie in Anwesenheit der F. ausgesprochen wurden. Der Erzähler schlüpft immer wieder in die Haut der Hauptfigur, sodass ihre beiden Stimmen dazu tendieren, sich zu überlagern. So ist es nicht verwunderlich, dass am Ende des 22. Kapitels ein Wachtraum der F. versprachlicht wird, der übrigens die Metapher des Stroms zum Thema hat:

> sie sah sich als Mädchen, an einem Bergbach stehen, bevor er sich über eine Felswand in die Tiefe stürzte, sie hatte sich vom Lager entfernt und ein kleines Papierschiff in den Bach gesetzt, war ihm dann gefolgt, bald wurde es von diesem Stein aufgehalten, bald von jenem, doch immer wieder befreite es sich und nun trieb es unaufhaltsam dem Wasserfall entgegen. (S. 126)

Eine flüchtige Vision wird dem Leser zugänglich gemacht, als wäre es eine Selbstverständlichkeit, in die tiefste Psyche eines Menschen einzudringen. Dieser Einblick in die innere Welt der Hauptfigur erfolgt abwechselnd in der Erzählform (wie oben angeführt), in der indirekten Rede und in der erlebten Rede, so dass keine Monotonie aufkommt. Es entsteht ein in Mischtechnik

gemaltes Porträt der F., auf dem ihre psychologische Entwicklung deutlich ablesbar ist und ihre komplexe Persönlichkeit sehr fein abgebildet wird.

5 Figurengestaltung

5.1 Psychologische Entwicklung der F.

Noch bevor sie überhaupt vom Auftrag gehört hat, ist die F. schon innerlich gespalten. Die Einladung des Psychiaters ist ihr unheimlich. Sie wird durch eine innere Stimme gewarnt, deren Worte indirekt (im Konjunktiv 1) wiedergegeben werden: "[sie] entschloß sich nur zögernd, die Aufforderung anzunehmen, weil ein ungutes Gefühl ihr sagte, etwas stimme nicht" (S. 10). Der Grund für ihre Entscheidung, den Auftrag anzunehmen, wird wenig später angegeben, im Laufe eines Gesprächs mit dem Logiker D.: "in der Wüste, ahne sie, liege eine Realität, der sie sich wie Tina stellen müsse" (S. 29-30). Einen Tag nachdem die F. im Land eingetroffenen ist, den Polizeichef und dessen Methoden kennen gelernt hat, wird sie von Zweifeln heimgesucht, die in der Form der erlebten Rede geäußert werden: "wollte sie weitermachen, gefährdete sie nicht nur ihr Leben, sondern auch das ihres Teams, der Polizeichef war gefährlich, er würde vor nichts zurückschrecken" (S. 52). Das hindert sie jedoch nicht daran, stur weiterzumachen, ein bewusster Schritt gegen jede Vernunft, den sie am Ende desselben Kapitels ihrem Tonmeister mitteilt: "so absurd es auch scheine, sie kehre nicht zurück, bis sie die Wahrheit über [Tina von Lamberts] Tod erfahren habe" (S. 55).

In der Nacht zum dritten Tag verlässt sie die Stadt und ihr Team und wird nach einer langen Fahrt Richtung Süden mit einem Geländewagen in einem Geisterhotel abgesetzt, wo ein Teil des Rätsels gelüftet wird: Nicht Tina von Lambert ist die Ermordete, sondern die dänische Journalistin Jytte Sörensen, die mit der Frau des Psychiaters befreundet war. Vom Hotel aus geht sie zu Fuß in die menschenleere Einöde, "mit umgehängter Tasche, den Koffer in der Hand" (S. 80), ein völlig surreales Bild, was der F. interessanterweise nicht entgeht, als wäre sie selbst – nicht der Erzähler – allwissend: "und sie kam sich vor wie in einem alten unwirklichen Film" (S. 80). Bei dieser Flucht nach vorne sieht sich die Figur selbst handeln. Sie weiß auch, dass sie im Begriffe ist, "nochmals einen Fehler zu begehen" (S. 86), als sie Polyphem folgt, einem Kameramann, der in dieser verlassenen Gegend auf einmal vor ihr steht und anfängt, sie zu filmen. Ab diesem Augenblick verliert sie die Kontrolle über das Geschehen. Ihr Handlungsspielraum reduziert sich darauf, dem Tod zu entkommen. Diese extrem durchsetzungsfähige und zielstrebige Persönlichkeit geht mit letzter Konsequenz das Risiko ein, das nächste Opfer zu werden, indem sie sich, mit ihrem roten Pelzmantel als Köder ausgestattet, dem Mörder in den Weg stellt. Jetzt geht es um mehr als die Aufklärung eines Mordes. Jetzt ist die F. "auf der Suche nach dem eigenen Ich, nach dem Sinn des Daseins" (Krättli, 1987: 75).

5.2 Selbstsuche und Selbstfindung

In Polyphems unterirdischer Beobachtungsstation gefangen gehalten, versucht die F. sich zu orientieren und kommt einem hämmernden Geräusch immer näher:

> sie ging zögernd, immer neue Korridore, Schlafstellen, technische Räume, deren Apparaturen sie nicht begriff, die Anlage mußte für viele Menschen gebaut sein, wo waren sie, mit jedem Schritt fühlte sie sich bedrohter, es mußte sich um eine List handeln, sie allein zu lassen, sie war sicher, sie werde von Polyphem beobachtet. (S. 91-92)

Sie stellt sich Fragen, die im Präteritum stehen "und s ich damit als vom Autor referierte Figurenrede zu erkennen geben" (Eroms, 2006: 199). Und weil niemand da ist, um ihr weiterzuhelfen, beantwortet sie ihre eigenen Fragen selbst. Allerdings kann sie nicht sicher sein, dass ihre Annahmen stimmen, was durch den wiederholten Gebrauch des Modalverbs *müssen* im oberen Zitat und des Modaladverbs *vielleicht* im unteren Zitat zum Ausdruck der hohen, respektive mittleren Wahrscheinlichkeit, eindeutig signalisiert wird:

> die Anlage war riesig, vielleicht war sie nicht so unbewohnt wie es schien und warum öffneten sich plötzlich alle Türen automatisch, es polterte und hämmerte weiter, sie rief Polyphem, Polyphem, nur Hämmern und Poltern als Antwort, aber vielleicht war hinter einer Eisentüre nichts zu hören, vielleicht war alles keine List, vielleicht wurde sie nicht beobachtet, vielleicht war sie frei. (S. 92)

Die modalen Ausdrücke können nur der Figur zugeschrieben werden und heben die erlebte Rede stilistisch-pragmatisch vom Erzählfluss ab. Der Erzähler hat es nämlich nicht nötig, an der Gültigkeit solcher Begebenheiten zu zweifeln, und sie auf einer Wahrscheinlichkeitsskala einzustufen. Was die F. noch nicht weiß: Hinter der eisernen Tür befindet sich in Wirklichkeit Achilles, der Mörder, ein ehemaliger Universitätsprofessor und verblödeter Kriegskrüppel, der von Polyphem wie ein wildes Tier im Käfig gehalten wird und – die Verse der Ilias rezitierend – nur darauf wartet freigelassen zu werden, um sich auf seine nächste Beute zu stürzen. Im 23. Kapitel, das den Höhe- und Wendepunkt der Novelle bildet, ist es soweit. Die F. wird mit dem Geländewagen in die Wüste getrieben, um anschließend getötet zu werden. Auch in diesem fünf Seiten langen Satz, der von äußerster Spannung geprägt ist, gewährt uns der Erzähler Einblick in die Gedanken der F., bis sie das Denken aufgibt:

> der Versuch eine Ermordete zu porträtieren wurde nun unternommen, nur daß sie selber die Ermordete sein würde, […] und sie dachte, was mit ihrem Porträt geschehen werde, ob Polyphem es weiteren Opfern vorführen werde, […] dann dachte sie an nichts mehr, weil es sinnlos war, an etwas zu denken. (S. 128-129)

Nachdem sie darauf verzichtet hat, logisch zu denken, lässt sie sich nur noch treiben, bis ihr ein ungeheures Erlebnis widerfährt, das weit über das rationale Denken hinausgeht und konsequenterweise aus der Erzählerperspektive dargestellt wird:

> [sie wurde] vom ungeheuren Anprall der Gegenwart erfaßt, von einer noch nie gekannten Lust zu leben, ewig zu leben, sich auf diesen Riesen, auf diesen idiotischen Gott zu werfen, die Zähne in seinen Hals zu schlagen, plötzlich ein Raubtier geworden, bar jeder Menschlichkeit, eins mit dem, der sie vergewaltigen und töten wollte, eins mit der fürchterlichen Stupidität der Welt. (S. 129-130)

Die tollkühne Haltung, die die F. von Anfang an einnimmt und die in dieser Szene gipfelt, mag für den Leser äußerst befremdend sein und den Prozess der Identifizierung mit der Hauptfigur verhindern, doch ihre Handlungen sind immer begründet und durch die gewählte Erzähltechnik ist diese Motivation für den Leser nachvollziehbar. Insofern ist die F. im literarischen Sinne eine klassische Figur, die in einer Gesellschaft lebt, wo die humanistischen Ideale mit Füßen getreten werden: "Das 20. Jahrhundert mit seinen wissenschaftlich-technischen Entwicklungsschüben und seinen politisch-sozialen Totalitätstendenzen setzt das an bürgerliches Selbstverständnis gebundene innengeleitete Persönlichkeitsideal radikal außer Kraft" (Grimm G. E., 1986: 314). Die F. ist eine volle Persönlichkeit mit ihren Stärken und Schwächen und Widersprüchen, eine wie aus einem Roman des 19. Jahrhunderts entsprungene Frauengestalt. "Dürrenmatt creates a powerful image of the alienation and the dehumanization that, he believes, people experience in the modern world" (Michaels, 1988: 141). Die F. passt nicht in eine Welt, die Menschen zu bloßen Rollenspielern und Schachfiguren macht, sie wirkt darin fast anachronistisch, so modern und emanzipiert sie auch auftritt.

6 Redegestaltung in Monologen

Wenn die F. nicht gerade in Gedanken vertieft ist, unterhält sie sich mit den verschiedensten Gesprächspartnern. In dieser Geschichte wimmelt es von eigenwilligen Figuren mit ausgeprägten Meinungen und Weltanschauungen, die sie wortreich und mit Vorliebe in langen Monologen verkünden. Bei solchen Redebeträgen ist die F. immer anwesend, auch wenn sie nicht selber zu Wort kommt, sie übernimmt dann die Rolle des Ansprechpartners bzw. des geduldigen Zuhörers. Manche Kapitel bestehen aus einem einzigen Monolog. So zum Beispiel Kapitel drei (ab Zeile vier, S. 11-12): Der Psychiater Otto von Lambert bietet der F. den Auftrag an. Oder auch Kapitel fünf (ab Zeile vier, S. 18-27): Der Logiker D. reagiert auf den Bericht der F. und hält anschließend einen Vortrag zur Theorie der Beobachtung. Manchmal handelt es sich um längere Wortbeiträge innerhalb eines Gesprächs, manchmal reißt einer der Gesprächspartner das Wort an sich und der Dialog geht in einen Monolog über. Genau dies geschieht immer wieder bei Polyphem, dem Entführer der Jytte Sörensen und Gegenspieler der F., in den Kapiteln 18 bis 21. So zieht sich die Darstellung seiner Lebensgeschichte, die er mit den Worten eröffnet: "nun, da müsse er wohl etwas weiter ausholen", über nicht weniger als fünf Seiten (S. 99-103). In einem seiner Monologe ist die Wiedergabe des kriegsphilosophischen Testaments des seit Jahren verblödeten Achilles eingebettet, die er mit den

Worten schließt: “nach dieser Rede, der längsten, die Achilles je gehalten, sei dieser verstummt” (S. 118).

Die Monologe werden meistens nicht als wortgetreue Wiedergabe des Gesagten, sondern als Zusammenfassungen präsentiert. Das gilt insbesondere für den zwei Seiten langen Beitrag des wortgewandten Untersuchungsrichters (Kapitel neun), der sich offensichtlich gern reden hört:

> er sei ein gläubiger Muslim, ja in vielem geradezu ein Fundamentalist, Khomeni hätte durchaus seine positiven, ja grandiosen Seiten, aber der Prozeß, der zu einer Synthese der Rechtsauffassung des Korans mit dem europäischen juristischen Denken führe, sei in diesem Lande nicht mehr aufzuhalten, zu vergleichen mit der Integration des Aristoteles in die mohammedanische Theologie im Mittelalter, schwafelte er weiter, doch endlich, mit einem ermüdenden Umweg über die Geschichte der spanischen Umayyaden kam er wie zufällig auf den Fall Tina von Lamberts zu sprechen. (S. 45)

Hier geht die Redeerwähnung in einen Redebericht über (*schwafelte er weiter* / *kam zu sprechen auf*), womit der Erzähler sich als vermittelnde Instanz zu erkennen gibt, als wolle er dem Leser die endlose Tirade über *die Integration des Aristoteles in die mohammedanische Theologie im Mittelalter* und *die Geschichte der spanischen Umayyaden* ersparen. Mit der Wiederholung des Bindeworts *ja* am Anfang des zitierten Passus wird aber auch ein Merkmal der direkten Rede in die indirekte Rede eingestreut, das den Eindruck erwecken soll, als hielte sich der Erzähler weitgehend an den Wortlaut der ursprünglichen Rede. Wenn es nur darum ginge, die Worte des Sprechers inhaltlich wiederzugeben, wäre es gar nicht nötig, *positiv* durch *grandios* zu verbessern. In der Fortsetzung desselben Monologs manifestiert sich beim Untersuchungsrichter ein ausgeprägter Sprachtick, der darin besteht, seine Äußerungen mit “na ja” zu ergänzen und zum Schluss ausdrücklich vom Erzähler hervorgehoben wird:

> der Skandinavier habe gestanden, er sei der Mörder, leider sei der Polizeichef voreilig, es tue ihm leid, aber die Entrüstung im Lande – na ja –, und wieder ging es zurück, durch den schmalen Gang […], dann ein Vorführraum, in ihm saß schon der Polizeichef, sesselfüllend, gnädig, animiert von der Hinrichtung, parfümdurchtränkte Bäche schwitzend, Zigaretten rauchend wie jene, die er dem Zwerghaften angeboten hatte, an dessen Geständnis weder die F. noch ihr Team, noch offenbar der Untersuchungsrichter glaubten, der sich nach einem erneuten “na ja” diskret zurückgezogen hatte. (S. 49)

7 Redegestaltung in Dialogen

Der Polizeichef, von dem hier auch die Rede ist, wird nicht im Monolog, sondern hauptsächlich im Dialog mit der F. charakterisiert. Schon beim ersten Treffen hatte die F. die äußere Erscheinung des Beamten, “unglaublich dick, in weißer Uniform, an Göring erinnernd” (S. 36), als besonders abstoßend empfunden, während ihr sein Gerede die Sinnlosigkeit ihres Unternehmens erahnen ließ: “weil sie für den Fettwanst […] nur eine Gelegenheit darstellte, für ihn und die ihm unterstellte Polizei Propaganda zu machen” (S. 36). Ihr erster Eindruck erweist sich als vollkommen begründet, als sie am nächsten

Tag feststellen muss, dass das von ihrem Team am Vortag gedrehte Material beschlagnahmt und durch einen Propagandafilm ersetzt wurde. Die kurze Auseinandersetzung mit dem Polizeichef im Anschluss an die Vorführung ist bezeichnend für die formalen Eigenschaften der Dialoge in diesem Text. Es handelt sich um die letzten Zeilen des neunten Kapitels, das sich über neun Seiten hinstreckt:

> bloß wieder Polizisten, dann ihre Ausbildung, in Schulzimmern, beim Sport, in den Schlafsälen, beim Zähneputzen unter der Massendusche, alles beklatscht vom weißen Göring, der Film sei großartig, gratuliere, um dann auf den Protest der F., es sei nicht ihr Film, erstaunt zu fragen, "wirklich?", um gleich auch die Antwort zu geben, nun da werde das Material unbrauchbar gewesen sein, kein Wunder in der Wüstensonne, aber das Verbrechen sei jetzt ja aufgeklärt, der Täter exekutiert und er wünsche ihr eine angenehme Heimreise, worauf er sich erhob, huldvoll grüßte "lebe wohl, mein Kind" (was die F. besonders ärgerte) und den Raum verließ. (S. 50)

In dieser Interaktion sind Formen der indirekten und der direkten Rede eng miteinander verflochten. Von einem echten Dialog kann hier nicht die Rede sein, denn die F. hat nur einmal die Gelegenheit verbal zu reagieren, und zwar gleich am Anfang. Danach macht der Polizeichef keine Anstalten mehr, sie zu Wort kommen zu lassen. Er beantwortet seine rhetorische Frage selber – wie sich bei solchen Fragen gehört, bleibt aber nicht bei dieser verlogenen Antwort, sondern geht zur nächsten Lüge über. Schließlich gibt er ihr zwar implizit, aber dennoch eindeutig zu verstehen, dass ein längerer Aufenthalt von ihr und ihrem Team in seinem Land unerwünscht wäre.

Indirekte Rede in prototypischer Form kommt nur an zwei Stellen vor, und zwar beim Protest der F., *es sei nicht ihr Film*, und bei der verborgenen Drohung des Polizeichefs, *er wünsche ihr eine angenehme Heimreise*. Ein Kompromiss zwischen indirekter und direkter Rede bilden Äußerungen, wie: *nun da werde das Material unbrauchbar gewesen sein* und *aber das Verbrechen sei jetzt ja aufgeklärt, der Täter exekutiert*, bei denen Zeichen des subjektiven Empfindens (*nun* und *ja*) der inhaltlichen Wiedergabe des Gesagten beigemischt werden. Darüber hinaus bilden Formulierungen wie: *kein Wunder in der Wüstensonne* und *gratuliere* unangemeldete Einschübe direkter Rede in die indirekte Rede. Direkte Rede mit Anführungszeichen ist allerdings auch zweimal vertreten: *"wirklich?"* und *"lebe wohl, mein Kind"*, an und für sich eigenständige Sätze, die nur durch das Weglassen der Großschreibung am Satzanfang unauffällig bleiben.

In diesem kurzen Auftritt wird mit knappen Strichen ein kritisches Porträt des Polizeichefs skizziert, der dem Stereotyp des machtbesessenen, skrupellosen Beamten voll entspricht. Nicht umsonst wird die Ähnlichkeit mit Göring zweimal erwähnt. Durch die beschriebene Mischform der Redewiedergabe wirkt die Szene sehr lebendig. An diesem Beispiel wird ersichtlich, wie Dürrenmatt als erfahrener Dramaturg sich darin versteht, anhand von Dialogen eine bestimmte Atmosphäre zu vermitteln. Bühnenreife Auseinandersetzungen werden auf das Genre der Novelle übertragen und mit anderen Stilmitteln theatralische Effekte erzeugt.

Die schauspielerische Leistung des Polizeichefs ist keine Ausnahme, sondern diese Technik der Figurendarstellung wird bei zwei weiteren Gesprächspartnern der F. angewendet: einer alten Hotelwirtin und einem dänischen Kameramann, zwei skurrilen Figuren, mit denen sie im Grand-Hôtel Maréchal Lyautey konfrontiert wird. In beiden Fällen haben die Einschübe direkter Rede in die indirekte Rede die Funktion, die Aufgeregtheit des ursprünglichen Sprechers spürbar zu machen und etwas von seinem Temperament mitzuteilen. In beiden Fällen beruht die Aufregung auf der Ähnlichkeit der F. mit der ermordeten dänischen Journalistin Jytte Sörensen, die das Hotel besucht hat und wie die F. einen roten Pelzmantel trug:

> auch in der Küche niemand, bis plötzlich eine alte Frau aus einem Nebenraum schlurfend in der Türe zur Halle stehenblieb, die F. entgeistert anstarrte, um endlich auf französisch "ihr Mantel, ihr Mantel" hervorzubringen, "ihr Mantel", dabei zitternd auf den roten Pelzmantel zeigend. (S. 65)

Bei der Alten kommt erschwerend hinzu, dass ihre Sprache für die F. kaum verständlich ist, was zum Teil durch redeeinleitende Verben wie *hervorstammeln* und *plappern* signalisiert wird, zum Teil auch dadurch, dass nur Bruchteile von Sätzen in Anführungsstrichen wiedergegeben werden. Die Szene mit dem dänischen Kameramann liefert auch ein interessantes Beispiel dafür, wie eine Figur aufgrund ihres Auftretens und ihrer Art, sich zu artikulieren, prägnant charakterisiert wird. Bei ihm ist die direkte Rede Ausdruck seiner Freude und seiner übertriebenen Spontaneität, Merkmale, die auch auf der Ebene der Erzählung betont werden, in der Form von eingeschobenen Kommentaren über seine Sprechweise, seine Gestik und Mimik, und die wie Bühnenanweisungen anmuten:

> als die F. hinunterging, den roten Pelzmantel über den Bademantel geworfen, fand sie einen jungen strohblonden Mann vor, der im Begriff war, zu ihr hinaufzusteigen, der eine blaue Cordhose, Joggingschuhe und eine wattierte Jacke trug, sie mit weit aufgerissenen blauen Augen anstarrte und stammelte "Gott sei Dank, Gott sei Dank", und als sie fragte, wofür denn Gott zu danken sei, die Treppe hinaufstürzte, sie umarmte und schrie, weil sie lebe. (S. 73)

So grenzenlos seine Begeisterung am Anfang war, so theatralisch wird auch seine Enttäuschung inszeniert, als ihm die Verwechslung bewusst wird:

> er heiße Björn Olsen und sie könne ruhig Dänisch mit ihm reden […], und sie antwortete, sie könne nicht Dänisch, er müsse sie mit jemandem verwechseln, was ihn beinahe die Kamera fallen ließ, und schreiend und auf den Boden stampfend, nein, nein, das dürfe nicht wahr sein, sie trage doch einen roten Pelzmantel, trug er die Kamera und die Koffer wieder in den Bus, kletterte in den Bus und fuhr los. (S. 74)

Eine Szene, die sich der Leser gut vergegenwärtigen kann und die auf der Bühne äußerst wirksam wäre. Kurz darauf ist der hektische Däne nicht mehr am Leben. Polyphem hat ihn in die Luft gesprengt, seinem Wahn folgend, um dessen Tod filmisch zu dokumentieren und als Ereignis zu verewigen.

8 Der Mensch als Rollenspieler

Im Schicksal des Dänen spiegelt sich die Situation des Einzelnen in der modernen Gesellschaft wider: “Eine freie Selbstentwicklung des Individuums ist von vornherein ausgeschlossen, sein Handeln reduziert sich auf bloße Rollenspiele in sich verengenden Spielräumen” (Grimm G. E., 1986: 314-315). Paradoxerweise werden die Figuren, die dieses Werk bevölkern, auf der einen Seite besonders lebhaft und nuanciert dargestellt, auf der anderen Seite können sie von einem Augenblick zum nächsten mit oder ohne triftigen Grund von der Bildfläche verschwinden, als hätte es sie nie gegeben: “24 Sätze eines schnellen gnadenlosen Spiels, in dem Figur um Figur aufs Brett gestellt und abgeräumt wird” (Stumm, 2003: 93). Der Mensch, ein zerstörtes Wesen: “Hineingeworfen in die Zeit, die ihn wegspült. Kein Anspruch mehr auf Identität. Er lebt ohne Ich – oder von der Fiktion eines Ich, das austauschbar ist” (Stumm, 2003: 93).

Einerseits fließt der Rede- und Gedankenstrom fast ununterbrochen, andererseits bleibt es den Figuren verwehrt, das Wort direkt zu ergreifen und sich in der ersten Person zu äußern, sei es in Dialogen oder in der Form des inneren Monologs. Die Verwendung des Pronomens *ich* setzt das Selbstbewusstsein des Sprechers voraus. Wenn die Figuren mit Hilfe der direkten Rede in der ersten Person auftreten, werden sie als vollberechtigte Sprecher dargestellt, als selbständige Individuen, ausgestattet mit einem eigenen Willen und einem eigenen Denken. Das Bewusstsein ihrer eigenen Identität kommt durch ihre Sprache zum Ausdruck. In dieser Erzählung geht es immer wieder um das Ich als Abstraktum, ohne dass je eine Figur dieses Ich konkret für sich in Anspruch nimmt. Eine solche Figuren- und Redegestaltung, die den Menschen in den Vordergrund stellt, ohne ihm alle Attribute des Menschseins zur Verfügung zu stellen, macht ihn zum lebendigen Widerspruch und deutet auf die Gefahr seines Untergangs hin. “Seit der Erfindung der Atombombe hat sich für den pessimistischen Dürrenmatt ‘alles’ auf eine Frage der Zeit reduziert – der Zeit, ‘die uns noch bleibt’”(Grimm G. E., 1986: 326).

In diesem Stil schreibt einer, der zwar ohne Illusionen ist, aber seine humanistischen Prinzipien nicht aufgibt, einer, der die Menschen warnt. In diesem Stil hat Dürrenmatt auch gezeichnet: “Er wollte uns die Welt zeigen, wie sie wirklich ist. Er zeigte die brutale Welt von Krieg, Mord und Totschlag. Seine letzten Bilder und Zeichnungen sind Werke zur Apokalypse; Weltuntergangsstimmungen” (Liechti, 2003: 156).

9 Der letzte Satz

Das 24. Kapitel, dessen Handlung *Wochen später* in der Schweiz spielt, setzt sich inhaltlich vom Rest des Geschehens ab. Die Hauptfigur trifft sich wieder mit dem Logiker D. im Restaurant zum Frühstück, wie am zweiten Tag der Erzählung. Dieses Treffen bildet die Schlussszene der Novelle, bei

der rückblickend auf die ganze Geschichte Bezug genommen wird. Auch formal vollzieht die Szene einen Bruch. Die Hauptfigur, die im Laufe der Erzählung niemals als grammatisches Subjekt zur ersten Person hinaufsteigt, erlangt zum Schluss zumindest den Status einer zweiten Person. Nachdem der Logiker D. einen Presseartikel vorgelesen hat, der über die letzten Entwicklungen im Fall Otto und Tina von Lambert berichtet, heißt es:

> so daß D. die Zeitung zusammenfaltend, zu der F. sagte: Donnerwetter, hast du aber Glück gehabt. (S. 133)

In diesem abschließenden Kommentar – in direkter Rede ohne Anführungsstriche – wird die F. als einzige Figur mit *du* angesprochen, und damit auf der pragmatischen Ebene als vollberechtigter Kommunikationspartner anerkannt. Diese formale Besonderheit ist vielleicht als Zeichen dafür zu deuten, dass die F. nach einer langen Suche zu sich selbst gefunden hat: "Da ist jemand noch einmal davongekommen. Die Figuren waren aufgelöst worden in multiple Spaltungen, die unter Umständen zur Selbstfindung gehören" (Grimm C., 2000: 206).

Das 24. Kapitel erfüllt durchaus die Funktion des letzten Satzes eines literarischen Werkes: "[Der Literat] hat nämlich seinen Leser aus der fiktiven Welt des Erzählten wieder in die Realität des Alltags zu entlassen" (Grosse, 1992: 87). Aber diese Beschreibung passt noch genauer auf die lapidare Bemerkung des Logikers D., die eigentlich den 25. Satz dieser Novelle in 24 Sätzen bildet, was durch den typographischen Trick des Doppelpunkts leicht übersehen wird. Was es mit diesem 25. Satz auf sich hat, kann man auch bei Siegfried Grosse nachlesen, der Texte verschiedener Autoren mit einem Hang zu langen verschachtelten Sätzen untersucht hat und zum Ergebnis kommt, dass "der kunstvoll und manieriert gebaute überlange Satz für einen Schluss ungeeignet ist […]. Am Ende steht jeweils eine kurze, überschaubare Aussage, ohne welche die Autoren den Schluss nicht hätten markieren können" (Grosse, 1992: 91). Siegfried Grosse hat sich auch mit dem Schlusssatz in Jacob und Wilhelm Grimms Hausmärchen auseinandergesetzt und unter anderem Folgendes festgestellt:

> [Eine] häufig auftretende Konjunktion, die den Handlungsträger als Subjekt des letzten Satzes betont, ist aber: 'Rotkäppchen aber ging fröhlich nach Haus', 'Schwesterchen und Brüderchen aber lebten fröhlich bis an ihr Ende', 'Der Spielmann aber spielte dem Manne noch eins auf und zog weiter'. (Grosse, 1992: 90).

Eine formale Eigenschaft, die auf den Schlusssatz der hier behandelten Erzählung zutrifft. Es wäre sicher etwas gewagt, die F., gehüllt in ihren roten Pelzmantel, als modernes Rotkäppchen zu präsentieren. Doch weist die neugierige Filmreporterin einige Gemeinsamkeiten mit der berühmten Märchenfigur auf: Auch sie läuft vom Weg ab und verirrt sich in einer fremden Welt, macht dubiose Bekanntschaften, riskiert leichtsinnig ihr Leben und wird wider alle Erwartung in letzter Minute gerettet. Auch sie geht zum Schluss *fröhlich nach Haus*. Auch im Märchen ist das Happy End nicht Ausdruck des Glaubens an eine heile Welt. Die Märchenwelt ist voller Grausamkeiten und

hat die Funktion, Kinder vor Gefahren, denen sie in der wirklichen Welt ausgesetzt sind, zu warnen. “Das Ende des letzten Satzes wird von einem stark bedeutungsakzentuierenden Rhema bestimmt” (Grosse, 1992: 93). So verhält es sich auch bei Dürenmatts Novelle. Der bedeutungswichtige Träger der Aussage steht am Ende: *Glück gehabt*. In der ganzen Erzählung ist von Glück kaum die Rede gewesen.

10 Ende gut alles gut?

Nichts liegt dem Autor ferner als ein versöhnendes Happy End. Die glückliche Wendung macht das Gefühl der drohenden Gefahr, das diese düstere Novelle durchzieht, nur spürbarer. 23 Kapitel lang hat Dürrenmatt den Leser gewarnt. Das 24. ist aber doch der Hoffnung gewidmet. Ganz im Sinne der apokalyptischen Botschaft. Ganz im Sinne der dürrenmattschen Philosophie:

> Die bestmögliche Wendung ist ebenso logisch wie die schlimmstmögliche. […] Wer die schlimmstmögliche Wendung wählt, warnt, wer die bestmögliche Wendung bevorzugt, hofft. Wer sich aber nicht warnen lässt, sollte auch nicht hoffen. (Dürrenmatt, zitiert in: Grimm C., 2000: 205)

❖

Literaturhinweise

EROMS Hans-Werner, 2006, “Perspektivische Verschiebungen modernen deutschen Erzähltexten”, in: *Text und Sinn*, Jean-François Marillier, Martine Dalmas, Irmtraud Behr (Hrsg.), Eurogermanistik 23, Stauffenberg, Tübingen, S. 193-209.

GRIMM Christa, Gedankenexperimente, 2000, “‘Die Brücke’ und ‘Der Auftrag’”, in: *Die Verwandlung der “Stoffe” als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*, Peter Rusterholz und Irmgard Wirtz (Hrsg.), Erich Schmidt, Berlin, S. 197-208.

GRIMM Gunter E. 1986, “Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel *Der Winterkrieg in Tibet*”, in: *Apokalypse, Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 313-331.

GROSSE Siegfried, 1992, “Der letzte Satz”, in: *Deutsche Sprache: Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation*, Heft 20:1, Schmidt, Berlin, S. 82-93.

HELBLING Robert E., 1988, “‘I Am a Camera’ : Friedrich Dürrenmatt’s ‘Der Auftrag’”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 24 , S. 178-181.

HOFFMANN Ludger, 1996, “Satz”, Deutsche Sprache: Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation, Heft 24:3, S. 193-223.

KÄSER Rudolf, 2003, “‘Fernsehkameras ersetzen das menschliche Auge.’ Friedrich Dürrenmatts Spätwerk im Spannungsfeld von Wissenschaftsgeschichte und Medientheorie”, *Text + Kritik*, Heft 50/51, S. 167-182.

KOST Jürgen, 2005, “Mediale Inszenierung als Paradigma der entfremdeten Moderne: Friedrich Dürrenmatts *Der Auftrag oder vom Beobachten des Beobachters der Beobachter*”, in: *Krieg in den Medien*, Heinz-Peter Preußer (Hrsg.), Rodolpi, Amsterdam, S. 315-338.

KRÄTTLI Anton, 1987, "Vierundzwanzig Sätze über das Dasein im leeren Raum", *Schweizer Monatshefte*: *Zeitschrift für Politik Wirtschaft Kultur*, Heft 1: Januar, S. 75-80.

LIECHTI Hans, 2003, "Meine Begegnungen mit Friedrich Dürrenmatt", *Text + Kritik*, Heft 50/51, S. 151-160.

MICHAELS Jennifer E., 1988, "Through the Camera's Eye: An Analysis of Dürrenmatt's 'Der Auftrag' ", *The International Fiction Review*, Heft 15: 2, University of New Brunswick, Fredericton, S.141-147.

MOHR Peter, 1987, "Friedrich Dürrenmatt: Der Auftrag", *Neue deutsche Hefte / Kritische Blätter*, Heft 1, S. 156-158.

STUMM Reinhardt, 2003, "Die anderen 'Stoffe'. 'Justiz' – 'Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter' – 'Durcheinandertal'", *Text + Kritik*, Heft 50/51, S. 87-97.

WILPERT Gero von, 1979, *Sachwörterbuch der Literatur*, Kröner, Stuttgart.

Quellenverzeichnis:

DÜRRENMATT Friedrich, 1988, *Der Auftrag – oder vom Beobachten des Beobachter der Beobachter*, Diogenes Taschenbuch, Zürich (Erstveröffentlichung: 1986).