

TRAGIKOMISCHE STRUKTUREN IN DEN KOMÖDIEN DÜRRENMATTS

Am Beispiel von "Romulus der Große", "Der Besuch der alten Dame"
und "Die Physiker"

Es erscheint erforderlich dieser Abhandlung einige Vorbemerkungen voranzustellen, bevor das eigentliche Thema des Aufsatzes dargestellt wird, nämlich die Untersuchung der Dürrenmattschen Komödien auf ihre tragikomischen Strukturen. Keineswegs soll versucht werden, eine schulgerechte Definition des Begriffes "Tragikomik" zu geben. Dazu ist er zu wenig eindeutig. Auch was die Literatur zu diesem Thema betrifft, ist keineswegs Übereinstimmung zwischen den Autoren festzustellen. Jedoch läßt es sich nicht umgehen, daß für diesen Aufsatz eine Bestimmung des Begriffes "Tragikomik" zugrunde gelegt werden muß. Dieser soll sich im Umgang mit Sekundärliteratur und deren gegenseitigen Vergleichen langsam herauskristallisieren. Dabei sind Abgrenzungen gegenüber benachbarten Bereichen wie dem Grotesken, dem Absurden, der Satire und dem Humoristischen nützlich.

Bevor jedoch auf diese Einzelphänomene eingegangen wird, soll versucht werden, eine kurze Skizzierung des Komödienbegriffs Friedrich Dürrenmatts voranzustellen. Exemplarisch sollen die tragikomischen Strukturen in Friedrich Dürrenmatts Komödien "Romulus der Große", "Der Besuch der alten Dame" und "Die Physiker" behandelt werden.¹

¹ Die Dramen werden zitiert nach der Ausgabe Dürrenmatt, Friedrich: Komödien I. Zürich 1957. Nachweis der Zitate im Text mit der Sigle R für "Romulus der Große", B für "Der Besuch der alten Dame" und P für "Die Physiker", jeweils mit nachfolgender Seitenzahl. Die theoretischen Texte werden zitiert nach Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme. Zürich 1955. Nachweis im Text mit der Sigle T und Seitenzahl.

Versuch einer Skizzierung des Komödienbegriffes bei Friedrich Dürrenmatt

In seinen theoretischen Ausführungen und in seinen übrigen Werken bekennt sich Dürrenmatt immer wieder eindeutig zur Komödie als der einzigen literarischen Dramenform, die unserer Zeit angemessen sei, denn:

Wer so auf dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen.²

So erscheint es angemessen, zunächst eine Definition der Komödie voranzustellen. Es ergibt sich jedoch, daß das dramaturgische Prinzip, wie es Dürrenmatt postuliert, mit keiner historisch bekannten Form der Komödie übereinstimmt. Seine Berufung auf die Komödie zielt also nicht auf das Formprinzip, sondern auf die Handlungsabläufe, die komödienhaft darzustellen sind; komödienhaft deshalb, weil in unserer chaotischen Welt eine andere Darstellungsweise irrelevant sei.

"Uns kommt nur noch die Komödie bei" (T 37) ist die zentrale These, die sich durch Dürrenmatts "Theaterprobleme" zieht. Um diese Aussage zu verstehen, müssen wir uns zunächst mit dem Weltbild dieses Schriftstellers befassen.

In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. (T 37)

Gerade dies jedoch, nämlich Schuld und Verantwortung, setzt die Tragödie voraus.

Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorfäter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. (T 37)

Jede Dramaturgie ist an ihre Zeit gebunden. Und in unserer Zeit, in unserer Welt, "die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr" (T 37), in diesem Wertchaos, in dem alle ethischen Normen in sich fragwürdig geworden sind, ist die Tragödie unmöglich geworden. Der Schriftsteller ist dadurch bei der Wahl der Dramenform schon festgelegt, es bleibt ihm gar nicht mehr zu wählen, ob Tragödie oder Komödie. Die existentielle Situation des heutigen Menschen erzwingt die Entscheidung für die Komödie.

² Dürrenmatt, Friedrich: Komödien I. Zürich 1957. S. 19.

Ein weiterer Grund, der für die Komödie spricht, ergibt sich aus der Figur des dramatischen Helden. Den tragischen Helden, wie ihn noch die Dichter der deutschen Klassik entwarfen, gibt es nicht mehr. Der Held der traditionellen Tragödie gehörte einer hohen sozialen Schicht an. Dieser Heldentypus im alten Sinne wird jedoch spätestens mit Pirandellos Dramen abgelöst. So ist auch in Dürrenmatts Dramenwelt kein Platz mehr für solchen Heldenmythos.

Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. (T 34)

Es gibt keine echten Repräsentanten mehr. In unserem Jahrhundert ist es zwar verfehlt, tragische Helden auf die Bühne zu bringen, aber nach Dürrenmatts Auffassung ist es "immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen." (T 38) Unter dem 'mutigen Menschen' versteht er den, der allen Gegebenheiten und dem Nichtzuändernden gefaßt entgegentritt und es auf sich nimmt. "Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt (T 38). Es geht hier also nicht um traditionellen Heldenmut, wie ihn die herkömmliche Tragödie darstellte, sondern um einen schlichten Alltagsmut. Die heutigen 'Helden' des Dramas können deshalb nach Dürrenmatts Meinung allein noch von Menschen des alltäglichen Lebens dargestellt werden.

Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundesrat, als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone. (T 35)

Warum vermag die Kunst es nicht mehr, die Mächtigen zu erreichen? Dürrenmatt folgert dies daraus, daß die Macht, ebenso wie die von ihr geprägte Welt nicht mehr zu überschauen ist. Das Wesen der Macht hat sich zu etwas Anonymem, Ungreifbarem, Ungestaltetem hin entwickelt, sie ist abstrakt und unsinnlich geworden, hat sich in die Verwaltungsapparate zurückgezogen. Die entscheidenden Vorgänge in der Welt lassen sich nicht mehr als Aktionen zwischen Helden und Machthabern darstellen. Der Weltzustand ist chaotisch, gestaltlos. Die Tragödie wie der Tragödienheld wirken in dieser Situation irrelevant, denn:

Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. (T 35)

Nun spricht aber doch Dürrenmatt der Kunst die Aufgabe zu, Gestalt zu schaffen. Aus dem Ungestalteten Gestalt zu schaffen vermag die Kunst in der Distanz. Und da die Komödie, im Gegensatz zur Tragödie, Distanz schafft, vermag sie das Ungestaltete zu gestalten und das Chaotische zu formen. In dieser Dramenform sieht deshalb Dürrenmatt "das künstlerische Mittel zur Neugestaltung unserer Welt".³ Und obwohl Dürrenmatt der Tragödie ihre Daseinsberechtigung in der heutigen Zeit abspricht, hält er das Tragische immer noch für möglich. Er sagt:

Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund (T 37f.)

Daß das Tragische ein nicht zu unterschlagendes Element in seinen Komödien ist, läßt sich allein schon an den Untertiteln oder in den Anmerkungen dazu erkennen. Den "Romulus der Große" nennt er "eine schwere Komödie, weil sie scheinbar leicht ist" (R 78), den "Besuch der alten Dame" bezeichnet er als "eine tragische Komödie" (B 255).

Damit zeigt sich, daß die Komödie einen zentralen Wesenszug der Tragödie übernehmen kann und die Komödienfigur dadurch auch noch gewinnt. Überträgt man dagegen das Komische als wesentliches Element der Komödie auf die Tragödie, bringt man den tragischen Helden in die Nähe des Lächerlichen, so ist dieser erledigt. Der Begriff der Komödie wird somit erweitert, und

das Tragische als Lebensgefühl verbindet sich mit der literarischen Form der Komödie zu einem nicht mehr zu trennenden Organismus.⁴

In dieser Welt der Dürrenmattschen Komödie tritt jedoch das Tragische oft auf eine sehr gewaltsame und widersinnige Weise zutage,

so daß Schock, kabarettistische Effekte und oft brutale Mittel der Farce sich mit einem feinsinnigen Ernst und hintergründiger Ethik verbinden.⁵

3 Bräutigam, Kurt: Europäische Komödien. Dargestellt an Einzelinterpretationen. Frankfurt/M. 1964. S. 30.

4 Syberberg, Hans-Jürgen: Zum Drama Dürrenmatts. 2. Aufl. München 1965. S. 52.

5 Ebd.

Die Komödie, wie Dürrenmatt sie versteht, die "Komödie als Welttheater"⁶, wird somit Modell einer "niedereren und gemeinen Welt"⁷, eben einer Welt der kleinen 'Schieber und Kanzlisten', in der das Banale vorherrschend ist.

Die 'Komödie als Welttheater' ist die Komödie der "reinen Handlung".⁸ Diese Handlung ist paradox, und paradox ist sie nach Dürrenmatts Anmerkungen zu den "Physikern", wenn sie zu Ende gedacht ist und wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat. Eine solche Wendung darf jedoch nicht einer tragischen Notwendigkeit im Sinne der Tragödie entspringen, sondern sie muß das Ergebnis des Zufalls sein. Dieser braucht hierbei nicht weniger hart und unerbittlich zu sein als die alte tragische Notwendigkeit. Der Zufall konfrontiert das Dasein mit der Absurdität,

er ist insofern noch grausamer und tragischer [als die Notwendigkeit], als es von ihm her keinen Rekurs auf eine feste Weltordnung gibt.⁹

Die schlimmstmögliche Wendung, die die Komödie nimmt, wenn sie zu Ende gedacht ist, wird vom Zufall gesteuert. Sie macht den Zuschauer betroffen, da sie eine Bedrohung seiner eigenen heilen Welt darstellt. Hier wird offenbar, daß die Komödie für Dürrenmatt nicht nur Ausdruck der Heiterkeit und des Lachens ist, sondern auch eine Waffe des Angriffs. Die 'Komödie als Welttheater' ist

eine Komödie, die nicht nur dies oder jenes, einzelne Typen oder bestimmte gesellschaftliche Verfassung komisch findet, sondern ein Weltmodell zu schaffen vermag.¹⁰

Das Anliegen Dürrenmatts ist also nicht die Gesellschaftskomödie, etwa in der Art Molières, sondern es geht ihm um die Komödie, die eine Welt im Umsturz darzustellen vermag.

Weiterhin will der Autor ein distanzierendes Publikum, ein Publikum, das sich nichts vormachen läßt, das über das Dargebotene reflektiert. In die-

6 Allemann, Beda: Die Struktur der Komödie bei Frisch und Dürrenmatt. In: Steffen, Hans (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Bd. 2. Göttingen 1969. S. 204.

7 Syberberg, Hans-J.: Zum Drama Friedrich Dürrenmatts. A.a.O. S. S. 52.

8 Allemann, Beda: Die Struktur der Komödie bei Frisch und Dürrenmatt. A.a.O. S. 204.

9 Allemann, Beda: Die Struktur der Komödie bei Frisch und Dürrenmatt. A.a.O. S. 212.

10 Allemann, Beda: Die Struktur der Komödie bei Frisch und Dürrenmatt. A.a.O. S. 204.

sem Punkt stimmt er mit Brecht überein. Während dieser jedoch gegen jegliches kämpft, was zur Illusion führt, was Identifizierung ermöglicht oder Einfühlung in die Handlung und die Personen erleichtert, ermuntert Dürrenmatt sein Publikum durch manche Hinterhältigkeiten dazu, sich in Handlungen und Beweggründe der dargestellten Personen einzufühlen. Kaum hat er dies erreicht, erfolgt die Desillusionierung. Der Zuschauer wird gezwungen, sich ständig zwischen den gegensätzlichsten Gefühlen zu bewegen. Dürrenmatt zwingt sein Publikum, auf den Stühlen hin und her zu rutschen, nicht wissend, was es von den Figuren halten soll. Er ist Verfechter eines Aristotelischen und eines Brechtschen Theaters zugleich. So ist es möglich, daß er sein Publikum packt, mitleiden läßt, Identifikation ermöglicht, während er zu gleicher Zeit befremdet, desillusioniert, Lösungen als Scheinlösungen entlarvt.

Hierbei verwendet er auch immer wieder das Groteske als eines der wesentlichsten Mittel der Provokation und als einen wesentlichen Zug seiner Werke. Er sieht im Grotesken eine der großen Möglichkeiten, genau zu sein. Dürrenmatt betrachtet dieses Phänomen aber nicht nur als ein formales Kriterium, sondern auch als die einzig noch mögliche Form der Daseinsbewältigung; der krisenhaften Wirklichkeit soll in einer adäquat widersprüchlichen Erlebnisform begegnet werden.¹¹ Der Autor sagt dazu in seinen "Theaterproblemen":

Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe. [...] Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt (T 37).

Diese Aussage nun stimmt mit derjenigen Kaysers überein, der das Groteske als Struktur bezeichnet, als Gestaltung des 'Es', als Darstellungsmittel einer sich selbst fremd gewordenen Welt. Über diese Struktur des Grotesken sagt er:

Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken. [...] Es geht

¹¹ Kienzle, Siegfried: Friedrich Dürrenmatt. In: Weber, Dietrich (Hrsg.): Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1968. S. 370.

beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.¹²

Während sich im Dürrenmattschen Diktum nur andeutet, wie eng die beiden Begriffe "Komödie" und "Groteske" für ihn zusammengehören, geht Kayser noch einen Schritt weiter, indem er gar die beiden Begriffe gleichsetzt:

ein Dramatiker vom Range Dürrenmatts sieht als einzig legitime Form der Gegenwart die tragische Komödie, die Tragikomödie, d.h. die Groteske¹³.

Ob diese Gleichsetzung berechtigt ist, mag dahingestellt sein, offensichtlich jedoch ist, daß das Groteske eng mit dem Tragikomischen verknüpft ist.

Das Phänomen des Tragikomischen

Da Karl S. Guthke sich am ausführlichsten mit diesem Problem befaßt hat, werden wir uns hier im wesentlichen auf seine Darstellung beziehen. Unter 'Tragikomödie' versteht er "ein idealerweise von Anfang bis Ende zugleich komisches und tragisches Drama"¹⁴. Die Betonung liegt hier auf dem 'zugleich', er nimmt also kein additives Mischungsverhältnis an, kein Nebeneinander von tragischen und komischen Elementen, sondern ein gegenseitiges Durchdringen. Das Tragische und das Komische ist hier nicht nur gleichzeitig und identisch, sondern bewirkt auch oft eine Steigerung des einen durch das andere. Nehmen wir als Beispiel einen Wanderer, der sich im Kreise dreht, d.h. am Morgen nach einer Wasserstelle marschiert und am Abend an die Ausgangsstelle zurückkommt, so ist dies gewiß tragisch, aber verliert es darum auch seine Komik?¹⁵ Ist es nicht vielmehr so, daß das Komische durch das Tragische um so deutlicher hervorgehoben wird und uns andererseits das Tragische durch das Komische absurder und verzweiflungsvoller als je erscheint?

12 Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg 1957. S. 198f.

13 Kayser, Wolfgang: Das Groteske. A.a.O. S. 11.

14 Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt. Göttingen 1968. S. 7.

15 Vgl. Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. A.a.O. S. 64.

Es ist also nicht so, daß die Komödie durch tragische Momente eine Veredelung erfahren soll, andererseits geht es hierbei auch nicht um "eine metaphysische Versöhnung der tragischen und komischen Weltansicht"¹⁶. Das Tragische und das Komische erscheinen vielmehr als ein unlösliches Zugleich, eben als Tragikomisches, und damit ist das Wort hinreichend fixiert.

Die Tragikomödie ist doppelsinnig: sie impliziert einerseits Verzweiflung, indem sie das Chaotische und Bedrohliche aufweist, und andererseits Zuversicht, indem sie uns den mutigen Menschen zeigt, der diese Verzweiflung auf sich nimmt. Das Tragikomische steht nicht nur allein für ein ästhetisches Phänomen,

sondern zugleich als Chiffre einer Kategorie der Perzeption, einer Auffassungsweise des Menschlichen, einer Möglichkeit, sich zur Welt und zu sich selbst zu verhalten.¹⁷

Der Tragikomiker verfügt nicht mehr über den sicheren Ausgangspunkt. Seine Geisteshaltung ist durch Skepsis gekennzeichnet. Und dies bedeutet das In-Frage-Stellen aller menschlichen Orientierungspunkte, also nicht radikale Negation, sondern Aufwerfen von Fragen; das heißt, es werden keine fertigen Antworten gegeben, sondern Rätsel aufgegeben.

Der Tragikomiker ist sich bewußt, wenn auch schmerzlich, daß Antworten zwar tröstlich und zuweilen leicht zu beschaffen sind, aber oft einen falschen Klang haben.¹⁸

Er ist weit davon entfernt, Sinnlosigkeit zu predigen, obwohl er weiß, daß er die Welt nicht retten kann.

Und so sollen wir die Welt nicht zu retten suchen, [...] sondern zu bestehen, das einzig wahrhafte Abenteuer, das uns in dieser späten Zeit noch bleibt. (T 172)

Den Ausdruck 'Abenteuer' nimmt Guthke auf, um seine Vorstellung der Gattung zu veranschaulichen:

[...] die Tragikomödie ist eine literarische Gattung, die dieses Abenteuer unserer Zeit zu wagen unternimmt.¹⁹

16 Allemann, Beda: Die Struktur der Komödie bei Frisch und Dürrenmatt. A.a.O. S. 213.

17 Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen 1961. S. 23.

18 Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. A.a.O. S. 171.

19 Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. A.a.O. S. 172.

Wenn nun ein Werk Dürrenmatts untersucht wird, um tragikomische Strukturen, überhaupt das Tragikomische herauszuarbeiten, so muß das Phänomen des Tragikomischen beständig abgegrenzt werden gegen ihm benachbarte Phänomene wie das Satirische, Humoristische, Grotteske und ähnliches mehr.

Das Tragikomische und benachbarte Phänomene

a) Das Tragikomische und das Humoristische

Wie der Humorist festhält an einem Wert, der das Leben sinnvoll macht, und so mit einer gewissen Gelassenheit das Große und Kleine der Welt, Tragisches und Komisches umfassen kann, so fehlt dem Tragikomiker diese Gelassenheit. Er zieht immer wieder das Gesicherte in Zweifel durch seine Sichtung des Komischen im Tragischen und des Tragischen im Komischen. So muß er nach und nach wieder Halt gewinnen, um diesen wieder zu verlieren; es scheint sinnlos und ist es doch nicht. Der Humorist überblickt die Welt vom festen Standort wissender Toleranz. Er

hat im eigenen Selbstverständnis seinen festen Platz innerhalb eines komischen Horizonts, der ihm ein tröstliches Geborgenheitsgefühl gibt und ihn sogar zum Glauben an ein bestimmendes göttliches Prinzip befähigen mag. Im Unterschied zum Humoristen besitzt jedoch der Tragikomiker eben diese letzte Gewißheit nicht.²⁰

b) Das Tragikomische und das Grotteske

Wenn aber nun die Gelassenheit gänzlich entfällt, so droht das Grotteske. Dieses verblüfft und verfremdet, macht zugleich aber grausen und lachen. Es ist ein auf lächerliche Weise Ungeheuerliches, kaum komisch, gewiß nicht tragisch, eher unheimlich; das Lachen befreit für Sekunden von einem Druck, der mit Grauen wiederkehrt. Das Grotteske impliziert das Gefühl, die Wirklichkeit nicht mehr im Griff zu haben, den Halt im Leben zu verlieren, den Boden unter den Füßen schwinden zu sehen.

Es entzieht uns den sicheren Grund, wir schauen in eine gespenstische, fremde Welt, die von Zerrbildern und Fratzen beherrscht wird: das Dämonische gewinnt Gestalt.²¹

Das Tragikomische dagegen bleibt innerhalb der Grenzen dessen, was wir gemeinhin als Wirklichkeit betrachten, es verharrt auch im Gegensatz zum Grotesken innerhalb der Logik. Die Welt, die die Groteske dargestellt, ist so widersinnig geworden, daß wir ihren Wahnsinn unmöglich verstehen können. Die Tragikomödie dagegen stellt eine Welt dar, die

nicht so sehr unsinnig, als vielmehr aus den Fugen ist, und zwar so, daß ihre Teile noch intakt sind.²²

c) *Das Absurde und das Tragikomische*

Das Absurde und das Groteske kann man als die Seiten ein und derselben Medaille betrachten. Während das Groteske primär eine ästhetische Kategorie ist, so ist das Absurde eine weltanschauliche. Man könnte also genauso gut sagen: das Groteske ist die äußere Erscheinung des Absurden. Und beide haben mit dem Tragikomischen die Desorientierung gemein. Die Welt des Grotesken und Absurden erscheint alptraumhaft, beklemmend, die Welt der Tragikomödie ist aus den Fugen geraten, jedoch so, daß die Teile noch intakt sind.

d) *Das Tragikomische und die Satire*

Die Satire wird häufig mit der Tragikomödie gleichgesetzt. Sie entsteht, wenn das Komische erhärtet, indem es eine Wertnegation zum Grundsatz erklärt. In ihrer Kritik an unwerten Zuständen oder Personen finden wir eine äußerst enge Verknüpfung von bitterem Ernst und schneidender Lächerlichkeit.

Das schmerzhafteste Bewußtsein, das der Satiriker empfindet angesichts dieser verderbten, falschen Wirklichkeit, wird offenbar in dem verzerrten Bild, das er wiedergibt. Er hat ein Bild von der Welt, wie sie ist, und eines von der, wie sie sein sollte. Er geht somit von einem festen Standpunkt,

²¹ Bräutigam, Kurt: Europäische Komödien. A.a.O. S. 13.

²² Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. A.a.O. S. 82.

einem sicheren Ausgangspunkt aus, und verfügt über exakte Normvorstellungen. Der Tragikomiker dagegen verfügt über diesen sicheren Ausgangspunkt nicht. Für ihn ist gerade das In-Frage-Stellen solcher Standpunkte kennzeichnend. So bietet er keine Orientierungshilfe an, sondern neigt eher dazu, sein Publikum der Desorientierung auszuliefern.

Tragikomische Strukturen in Friedrich Dürrenmatts Komödien

Romulus der Große

"Romulus der Große" gehört zu den frühen Werken Dürrenmatts. Diese 'ungeschichtliche historische Komödie' (R 7) wurde am 25. April 1949 in Basel uraufgeführt. Durch die weiteren Überarbeitungen in den Jahren 1957, 1961 und 1964 gelang es dem Autor, die Problematik des Stoffes zu verschärfen und dessen gedankliche Radikalität zu steigern. Das trug dann auch dazu bei, daß die letzte Fassung (die vierte, von 1964) den größten Widerhall beim Publikum fand.

Die Komödie ist in vier Akte eingeteilt. Sie spielt am Vortage und am Tage des Untergangs des römischen Reiches, an den Iden des März (15./16. März) 467 n. Chr. Der Ort der Handlung ist die Villa des Kaisers Romulus in Campanien. Das klassische Grundgesetz der Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung wird eingehalten.

1. Tragikomische Strukturen in der Personengestaltung

Beginnen wir mit *Romulus*, der Hauptperson des Geschehens. Schon während der ersten Szenen, die fast ausschließlich am Frühstückstisch spielen, bekommen wir einen seltsamen Eindruck von diesem Kaiser. Während der Innenminister die katastrophale Lage des Reiches schildert, entwickelt Romulus einen gesunden Appetit. Vor dem tragischen Hintergrund des untergehenden römischen Reiches löffelt er unbeeindruckt seine Frühstückseier aus. Die Anstrengungen des Präфекten Spurius Titus Mamma, der einen wahren Gewalttritt unternommen hat, um ihm eine wichtige Nachricht vom Kriegsschauplatz zu bringen, bezeichnet er als "sportliche Leistung" (R 15) und nicht etwa als ein heldenhaftes Unterfangen. Romulus hat schon längst

erkannt, daß die Idee Roms, für die Spurius kämpft, sich als leer erwiesen hat; denn:

Rom ist längst gestorben. Du opferst dich einem Toten, du kämpfst für einen Schatten, du lebst für ein zerfallenes Grab. Geh schlafen, Präfekt, die heutige Zeit hat dein Heldentum in eine Pose verwandelt. (R 32)

Das angebliche Heldentum entlarvt der Kaiser als überflüssige körperliche Gewaltleistung, als "sinnentleerte Pose"²³. Während die Umgebung des Romulus in Katastrophenstimmung ist und Anstrengungen unternimmt, das Reich noch zu retten - der Kriegsminister drängt auf totale Mobilmachung -, setzt der Kaiser sein Frühstück fort und betreibt weiterhin den Ausverkauf des römischen Imperiums. Er verschleudert die Büsten bedeutender Dichter und Staatsmänner, um vom Erlös das Hühnerfutter bezahlen zu können.

Während die Bedrohung durch die Germanen immer akuter wird, unterhält sich Romulus über die Legefreudigkeit seiner Hühner und über Familienangelegenheiten, wie den Schauspielunterricht seiner Tochter. Er betrachtet das Leben als Komödie, deshalb kann er auch wenig Verständnis dafür aufbringen, daß die Kaisertochter ausgerechnet das "Klagelied der Antigone, bevor sie in den Tod geht" (R 24) studiert. Er rät ihr deshalb:

Studiere nicht diesen alten, traurigen Text, übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser. (R 19)

Hier spricht unzweifelhaft Dürrenmatt selbst zu uns, denn dies entspricht der These aus den "Theaterproblemen": "Uns kommt nur noch die Komödie bei." (T 37)

Inzwischen hat Romulus aus dem Legeergebnis des Huhnes Odoaker - es hat eine wahre Prachtleistung vollbracht und drei Eier gelegt - die militärische Lage seines Reiches abgelesen. Pavia ist gefallen. Dies stimmt tatsächlich mit der Meldung des Präfekten überein. Romulus wird daraufhin von der Kaiserin bestürmt, sofort etwas zu unternehmen. Auf ihr Drängen antwortet er ihr:

Du kannst von mir doch unmöglich verlangen, daß ich mehr tue als regieren, liebe Frau. (R 20)

²³ Waldmann, Günter: Dürrenmatts paradoxes Theater. Die Komödie des christlichen Glaubens. In: Wirkendes Wort 14 (1964). S. 24.

Diese Entgegnung wirkt in ihrer Vermessenheit in einem solchen Maße komisch, daß das, was Romulus als 'regieren' bezeichnet, gleichzusetzen ist mit Nichtstun, oder besser gesagt, mit einer bewußten Passivität, die darauf zielt, das Reich untergehen zu lassen.

Die Passivität, die Romulus' Geisteshaltung charakterisiert, wird zum ersten Male durchbrochen, als Cäsar Ruff auftritt, der anbietet, das römische Imperium zu retten und dafür die Hand der Kaisertochter verlangt. Der Kaiser jedoch verschachert seine Tochter nicht, um den Untergang eines morschen Systems aufzuhalten. Hier, gegen Ende des zweiten Aktes, wird zu ersten Male etwas von jener Unbeugsamkeit und Härte deutlich, die im dritten Akt offenbar werden. Die Szene schlägt jedoch sofort wieder um (das Umschlagen und die Entgegensetzung ist nach Guthke²⁴ ein Merkmal des Tragikomischen), der Kaiser setzt die Narrenkappe wieder auf und wendet sich wieder seinen Hühnern zu: "Zu unserer Pflicht, Pyramus. Das Hühnerfutter her." (R 46) Nicht nur hier, sondern auch an anderen Stellen wird offenbar, daß Romulus immer bei entscheidenden Situationen auf die Hühner zu sprechen kommt. Dieses plötzliche Umschlagen von einer Wirklichkeitsebene in die andere wirkt ebenso komisch wie befremdend.

Erinnern wir uns nur an das Gespräch mit Zeno im zweiten Akt. Nachdem Romulus den Kaiser von Ostrom im Glauben an ihre weltpolitische Bedeutung und geschichtliche Sendung bestärkt hat, zerstört er diese Illusion unbarmherzig. Während nämlich Zeno in dieser optimistischen Geisteshaltung zur Rettung des Vaterlandes einen zündenden Wahlspruch vorschlägt, der lautet: "Für Sklaverei und Gott!" (R 24), setzt ihm Romulus "einen praktischen, realisierbaren Wahlspruch" (R 24f.) entgegen: "Für Hühnerzucht und Landwirtschaft." (R 25) Während Zeno und Julia noch überzeugt sind von "ihrer geschichtlichen Sendung" (R 24) und der "alten Größe" (R 24) ihres Reiches, vermag Romulus diesen blinden Optimismus nicht mehr zu teilen. Die Desillusionierung, die Romulus mit seinem Wahlspruch und seinen unaufhörlichen Spötteleien bewirkt, offenbaren in einem gewissen Grade die persönliche Tragik Zenos und Julias, die beide krampfhaft versuchen, ihre Augen vor der Wirklichkeit zu verschließen, und die

24 Vgl. Guthke, Karl S.: Die moderne Tragikomödie. A.a.O. S. 85ff.

mit einem lächerlich anmutenden Bemühen an einer Idee festhalten, die längst inhaltsleer geworden ist.

Aber auch im weiteren Geschehen spielen die Hühner eine bedeutende Rolle. Aus dem Legeergebnis des Huhnes Odoaker schließt Romulus, daß der Germanenfürst Odoaker Pavia erobert hat, denn:

Soviel Übereinstimmung ist noch in der Natur, oder es gibt keine Weltordnung. (R 20)

Am Tag des Zusammenbruchs des Reiches selbst erwähnt Romulus gegenüber seinem Diener Pyramus: "Paßt auf, das Huhn legt heute Rekord." (R 66) Während dieser Kaiser bisher fast ausschließlich als leidenschaftlicher Hühnerzüchter und "Destruktiver Zyniker"²⁵ auftrat, zeigt sich nun (vom dritten Akt an) sein wahres Gesicht.

Im Gespräch mit Julia enthüllt er sein "Nichtstun" (R 51) als "politische Einsicht" (R 50). Er wurde Kaiser, "um das Imperium liquidieren zu können." (R 51) Nur aus diesem Grunde ist er auch die Ehe mit der Kaisertochter eingegangen. Von Anfang an hat er an nichts anderes gedacht, als an Roms Untergang. Als ihn daraufhin Julia bezichtigt, "Roms Verräter" (R 52) zu sein, entgegnet er ihr: "Nein, ich bin Roms Richter." (R 52) Der Romulus, der hier unbeugsam Gericht über Rom hält, steht ganz im Gegensatz zum witzelnden, spöttelnden 'Narren' Romulus des ersten und zweiten Aktes. Die bewußte Passivität stellt sich plötzlich als ein sehr gezieltes Vorgehen dar. Bei der Berücksichtigung der 'politischen Einsicht' erscheint das bisherige Handeln des Kaisers in einem ganz anderen Licht. Doch worin besteht diese 'politische Einsicht'? Sie besteht darin, daß er der Überzeugung ist,

daß das römische Reich im Laufe seiner Geschichte so viel blutige Schuld auf sich geladen hat, daß es seine Existenzberechtigung verloren hat.²⁶

Im Gespräch mit Ämilian, der ihn ebenfalls anklagt, durch seine Passivität das Reich verraten zu haben, kommt die politische Einsicht Romulus' deutlich zum Ausdruck, er sagt nämlich:

Nicht ich habe mein Reich verraten, Rom hat sich selbst verraten. Es kannte die Wahrheit, aber es wählte die Gewalt, es kannte die Menschlichkeit, aber es wählte die Ty-

25 Waldmann, Günter: Dürrenmatts paradoxes Theater. A.a.O. S. 22.

26 Waldmann, Günter: Dürrenmatts paradoxes Theater. A.a.O. S. 22f.

rannei. Es hat sich doppelt erniedrigt: vor sich selbst und vor den anderen Völkern, die in seine Macht gegeben waren. Du stehst vor einem unsichtbaren Thron, Ämilian, vor dem Thron der römischen Kaiser, deren letzter ich bin. [...] Die Germanen kommen. Wir haben fremdes Blut vergossen, nun müssen wir mit dem eigenen zurückzahlen. Wende dich nicht ab, Ämilian. Weiche nicht vor meiner Majestät zurück, die sich vor dir erhebt, mit der uralten Schuld der Geschichte übergossen, schrecklicher noch als dein Leib. Es geht um die Gerechtigkeit, auf die wir getrunken haben. Gib Antwort auf meine Frage: Haben wir noch das Recht, uns zu wehren? Haben wir noch das Recht, mehr zu sein als ein Opfer? (R 60f.)

Diesem Argument kann Ämilian nur noch mit Gewalt entgegentreten. Nur durch Zufall, durch den Ruf: "Die Germanen kommen!" (R 62) entgeht Romulus der Ermordung.

In dieser Szene ist jegliches Narrentum von ihm abgefallen. Hier gibt es nichts mehr zu lachen. Die schonungslose Anklage und das absolute Urteil, das Romulus ausspricht, läßt uns eher einen Schauer über den Rücken laufen. In der Gewißheit seines nahen Todes ist er Roms fürchterlicher Richter. Die Gefühle des Entsetzens und Schauderns, die gerade von uns Besitz ergriffen haben, werden jedoch sofort wieder aufgelöst, indem Romulus seinen Wunsch äußert, endlich schlafen zu gehen, und: "Wenn dann die Germanen da sind, sollen sie hereinkommen." (R 62) Diese desillusionierende Bemerkung des Kaisers wirkt äußerst komisch und darum auch befremdend nach der tragischen Auseinandersetzung mit Ämilian. Angesichts eines nahen Todes ergreift Romulus eine heitere Gelassenheit. Und so kann er die Nachricht vom Tode seiner Familie gefaßt aufnehmen. Er sagt:

Wer bald sterben muß, beweint nicht die Toten. Nie war ich gefaßter, nie war ich heiterer als nun, da alles vorüber ist. (R 65)

Im gleichen Atemzuge bestellt er sein Frühstück, seine "Henkersmahlzeit" (R 65), und erwartet in Ruhe das Eintreffen der Germanen.

Doch jetzt, in der Begegnung mit Odoaker, entzündet sich die eigentliche Tragik des Romulus. Es kommt alles ganz anders, als er es vorausgerechnet hat. Der Zufall spielt ihm den schlimmsten Streich. Odoaker ist nicht gekommen, um Romulus zu töten, sondern um sich ihm mit seinem ganzen Volk zu unterwerfen. Auf alles war Romulus gefaßt, "nur nicht auf die kampfmüde Geste des Germanenfürsten Odoaker, der sich so gern unter-

werfen möchte"²⁷. Der Kaiser muß erkennen, daß sein ganzes Handeln sinnlos geworden ist. Auch er ist ein Opfer seiner Idee geworden. Sein Opfertod wird nicht angenommen. Er wird verurteilt zum Weiterleben. Und darin liegt seine Tragik. Romulus muß nun erkennen, daß sein ganzes Leben auf einem tragischen Irrtum aufgebaut war. Hierzu bemerkt Günter Waldmann:

Was er wollte, hat sich in sein Gegenteil verkehrt: Er, der sich für die Schuld Roms opfern wollte, hat für sich Rom geopfert. Aber er ist nicht nur als Politiker gescheitert, er ist als Mensch vernichtet.²⁸

Jetzt trifft ihn auch der Tod seiner Familie mit brutalster Härte, da er sich ja selbst, durch seine Politik, an deren Ende verantwortlich fühlt.

Ich ertrag diese Nachricht, weil ich zu sterben glaubte, nun trifft sie mich unbarmherzig, nun widerlegt sie mich unbarmherzig. Es ist alles absurd geworden, was ich getan habe. (R 72)

Romulus bittet Odoaker, ihn zu töten. Doch sein Tod wäre sinnlos. Waldmann weist auf das Dilemma hin:

So absurd es ist, wenn er am Leben bleibt, so sinnlos wäre es, wenn er nicht am Leben bliebe.²⁹

Odoaker macht ihm klar:

Dein Tod wäre sinnlos, denn einen Sinn könnte er nur haben, wenn die Welt so wäre, wie du sie dir vorgestellt hast. Sie ist nicht so. Auch dein Feind ist ein Mensch, der wie du recht handeln will. Du mußt dich in dein Schicksal fügen. Es gibt nichts anderes. (R 73)

Romulus fügt sich in das Unvermeidliche, Entsetzliche, er tritt seine Pensionierung an, die für ihn "schlimmstmögliche Wendung"³⁰. Durch die Annahme dieses 'bitteren Endes' erweist sich Romulus als ein Beispiel des "mutigen Menschen" (T 38), wie ihn Dürrenmatt in seinen "Theaterproblemen" schildert.

Um nun das Tragikomische in der Anlage dieser Figur nochmals zu verdeutlichen, vergleichen wir die Anmerkungen, die der Autor selbst im Nachwort zum "Romulus" gibt:

27 Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Stuttgart 1968. S. 354.

28 Waldmann, Günter: Dürrenmatts paradoxes Theater. A.a.O. S. 25.

29 Ebd.

30 Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II und Frühe Stücke. Neue Aufl. Zürich 1970. S. 353.

Man sehe genau hin, was für einen Menschen ich gezeichnet habe, witzig, gelöst, human, gewiß, doch im letzten ein Mensch, der mit äußerster Härte und Rücksichtslosigkeit vorgeht und nicht davor zurückschreckt, auch vom andern Absolutheit zu verlangen, ein gefährlicher Bursche, der sich auf den Tod hin angelegt hat; das ist das Schreckliche dieses kaiserlichen Hühnerzüchters, dieses als Narr verkleideten Weltenrichters, dessen Tragik genau in der Komödie seines Endes, in der Pensionierung liegt, der dann aber - und nur dies macht ihn groß - die Einsicht und die Weisheit hat, auch sie zu akzeptieren. (R 79)

Wenden wir uns nun der Parallelfigur des Romulus zu, dem Germanenfürsten *Odoaker*. Auch dieser Landesfürst ist leidenschaftlicher Hühnerzüchter und erscheint uns zunächst, wie Romulus zu Beginn der Komödie, ebenfalls als harmlose, komische Figur. Doch von dem Moment an, als seine persönliche Tragik offenbar wird, erscheint er in einem ganz anderen Licht. Auch er wird nämlich Opfer eines verhängnisvollen Irrtums, auch er muß erkennen, daß er sich verrechnet hat. Er wollte Schicksal spielen und sieht nun, daß das Schicksal mit ihm gespielt hat:

Er hat Italien erobert, um sich Romulus zu unterwerfen, und es eben dadurch, daß er Italien erobert hat, Romulus unmöglich gemacht, seine Unterwerfung anzunehmen, muß aber gerade das tun, was er verhindern wollte: König von Italien werden.³¹

Auch für ihn tritt somit die "schlimmstmögliche Wendung"³² ein. Während sich Romulus in das Entsetzlichste, was ihm zustoßen konnte, die Pensionierung, ergibt, sagt Odoaker zu ihm:

Vergiß nicht, daß auch ich vor dem Entsetzlichsten stehe. Du wirst mich zum König von Italien ausrufen müssen. Das wird der Anfang meines Endes sein, wenn ich jetzt nicht handle. So muß ich, ob ich will oder nicht, meine Herrschaft mit einem Morde beginnen. (R 74)

Er beschließt, Theoderich zu töten, um diesem zuvorkommen, denn: "Noch bin ich stärker als er." (R 74) Dies würde jedoch nichts helfen, denn es würden nur "tausend neue Theoderiche erstehen" (R 74).

So ergibt sich Odoaker in sein tragisches Schicksal und läßt sich zum König von Italien ausrufen. Er weiß, daß er damit sein eigenes Todesurteil angenommen hat; denn es werden nur wenige Jahre vergehen, bis Theoderich ihn töten wird. Und doch nimmt er das Unausweichliche auf sich, versucht, es zu bestehen, Sinn in den Unsinn zu legen. Auch er erweist sich somit als ein "mutiger Mensch" (T 38) im Dürrenmattschen Sinne.

31 Waldmann, Günter: Dürrenmatts paradoxes Theater. A.a.O. S. 25.

32 Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II. A.a.O. S. 353.

Während Odoaker als Parallelfigur zu Romulus auftritt, ist *Ämilian* der eigentliche Gegenspieler des Kaisers. Seine Figur ist von einer gewissen Tragik umgeben. Dies wird einerseits bedingt durch sein persönliches Schicksal, er wurde in germanischer Gefangenschaft geknechtet, andererseits ist er gefangen durch seinen absoluten Glauben an eine Idee, die Idee Roms, die sich längst als leer erwiesen hat. Ihr opfert er auch die letzte menschliche Beziehung, seine Liebe zu Rea, und beteiligt sich an einer Verschwörung. Als diese fehlschlägt - sie wird nur durch die Ankündigung der Germanen vereitelt -, nimmt auch er, wie alle übrigen Verschwörer, an der allgemeinen Flucht teil. Diese Flucht nun wird von Steiner als "Parodie auf den Heldengeist"³³ bezeichnet. Durch diese Parodie legt sich auch über die tragische Figur *Ämilians* ein Anflug von Lächerlichkeit und Komik.

Während *Ämilian* und Odoaker durch ihre große persönliche Tragik, trotz aller Komik, die ihnen zugleich zu eigen ist, von uns noch sehr ernst genommen werden, wirken die anderen Figuren dieser Komödie überwiegend komisch.

So auch der Präfekt *Spurius Titus Mamma*, den seine Müdigkeit an der Ausführung heldenhafter Taten hindert. Durch die ständigen Wiederholungen seiner Tapferkeitsbeweise und seiner glorreichen Heldentaten, die er dem Vaterlande schon erwiesen hätte, wirkt er äußerst lächerlich. Gleichzeitig entbehrt er nicht einer abstrakten Idee, die schon längst ausgehöhlt ist und deren Untergang nicht mehr aufzuhalten ist. Angesichts dieser Situation wirkt solches Heldentum unsinnig, als "sinnentleerte Pose"³⁴. Seine persönliche Tragik und die eng damit verbundene Komik wird besonders deutlich am Ende des Dramas. Hier muß der von seinem 'Heldentum' so sehr überzeugte Präfekt erfahren, daß es den Kaiser, den er töten wollte, nicht mehr gibt, und daß das Imperium, für das er alles opfern wollte, nicht mehr existiert. Er, der sich von einem übersteigerten Patriotismus lenken ließ, hat "den Untergang seines Vaterlandes verschlafen" (R 77).

Gleichermaßen komisch wie tragisch wirkt auch *Zeno*, der Kaiser von Ostrom. Scheint er uns zunächst nur lächerlich, wie er sich der Willkür seiner Diener und dem anstrengenden Zeremoniell des oströmischen Hofes er-

33 Steiner, Jakob: Die Komödie *Dürrenmatts*. In: Der Deutschunterricht 15 (1963). H. 6. S. 87.

34 Waldmann, Günter: *Dürrenmatts paradoxes Theater*. A.a.O. S. 24.

geben beugt, so schlägt doch diese Stimmung bald um. In seinem krampfhaften Bemühen, an Roms "alte Größe" und "geschichtliche Sendung" (R 24) zu glauben, und das inmitten deutlicher Anzeichen eines Zusammenbruchs des Imperiums und des allgemeinen Staatsbankrotts, wirkt er in seiner hoffnungslosen Lächerlichkeit tragisch.

Julia, die Landesmutter, wirkt in ihrem gierigen Machtstreben und ihrem unerschütterlichen Glauben an eine abstrakte Staatsidee ebenso lächerlich-komisch wie bemitleidenswert-tragisch.

Tragikomisch wirkt die Kaiserin auch, als sich ihr lächerliches Spießbürgertum entlarvt. All die Jahre ihrer Ehe mit Romulus, die in Wirklichkeit die Hölle ist, gesteht sie sich nie deren wahren Charakter als Zweckehe ein. Und für ihre Flucht nach Sizilien, die in höchster Eile vorbereitet wird, vergißt sie auch nicht, vorsorglich das Tafelsilber einzupacken. Auch sie verläßt in kopfloser Flucht ihr Vaterland, das sie angeblich doch über alles liebt, und ertrinkt bei der Überfahrt. Dieses Ende stellt neben der Entlarvung ihrer Ehe ihre persönliche Tragik dar, ohne ihr etwas von ihrer spießigen Lächerlichkeit zu nehmen.

Tragikomische Strukturen im Ideengehalt

Nicht nur in der Gestaltung der Personen, auch im Ideengehalt dieser Komödie lassen sich tragikomische Elemente feststellen. Untersuchen wir zunächst das zentrale Problem der Gerechtigkeit. Besonders Romulus, die Hauptfigur dieses Drama, setzt sich mit diesem Problem auseinander. Die Vergangenheit Roms läßt ihn grausen. Rom "kannte die Wahrheit, aber es wählte die Gewalt, es kannte die Menschlichkeit, aber es wählte die Tyrannei." (R 60) Und um dieser ein Ende zu machen, will Romulus das Imperium vernichten. Er wird Roms Richter. Er glaubt, ein Recht dazu zu haben, da er sich auch selbst opfern will. So wird er zum Verfechter einer radikalen, unbarmherzigen Gerechtigkeit, der Rom und indirekt seine Familie zum Opfer fallen. Er selbst jedoch darf sich nicht opfern. Die Gerechtigkeit, die nun ihn trifft, verurteilt ihn zum Überleben. Romulus ist dadurch Richter und Opfer zugleich. An ihm erfüllt sich somit ein tragikomisches Geschick.

Betrachten wir nun das Problem des Heldentums. Gehen wir von unserer Zentralfigur aus. Romulus ist eindeutig gegen jede Art von Heldentum. Das wird deutlich in dem Augenblick, als Rom in Gefahr ist und alle von ihm ein heldenhaftes Auftreten verlangen, er sich jedoch nur für seine Hühner interessiert. Es wird ebenso deutlich, als er das laute 'Heldentum' des Präfekten Spurius und des Kriegsminister Mares seinem zersetzenden und entlarvenden Spott aussetzt.

Romulus betrachtet die Welt als Komödie, und in der ist kein Platz für antike Helden. Indem er jedoch den Untergang, den er Rom bereitet, durch seinen Tod rechtfertigen will, wählt auch er das Heldentum. Sein Opfer wird jedoch nicht angenommen, Romulus wird an diesem unsinnigen Heldentum gehindert.

Wie wird nun die Umgebung des Kaisers, die von ihm ein heldenhaftes Auftreten verlangt, dieser Idee gerecht? Der Präfekt Spurius rühmt sich seiner glorreichen Taten, schleppt sich jedoch die übrige Zeit nur gähnend durch die Komödie und verschläft am Ende sogar die Ankunft der Germanen. Julia geht die Rettung des Tafelsilbers plötzlich über jedes ideelle Anliegen. Mares und Zeno flüchten bei der erstbesten Gelegenheit, um aus der Ferne einen "unbeugsamen Kampf gegen den Germanismus" (R 25) fortzusetzen. So nimmt nur Romulus Ämilians Heldentum ernst, da er weiß, daß es durch unermeßliches Leid in germanischer Gefangenschaft entstanden ist. Im Augenblick jedoch, als die Germanen anrücken, flüchtet auch er.

Durch diese Flucht, an der alle Personen teilnehmen, die entweder von Romulus oder auch von sich selbst Heldenhaftigkeit verlangt haben, wird diese Idee parodiert, ins Lächerliche gezogen und damit entlarvt. Die Komödie vereitelt alle Anstrengungen des einzelnen, dieser Idee gerecht zu werden und läßt jedes Bemühen ins Lächerliche umschlagen. Bei all dem Grotesken und Komischen, das dem verzweiferten Bemühen dieser Personen zu eigen ist, wird gleichzeitig deren persönliche Tragik enthüllt, indem sie an einer Wertvorstellung scheitern, die nun inhaltsleer geworden ist.

Das Problem der *Liebe* hat besonders wiederum für Romulus eine Bedeutung. Sie entspringt bei ihm einer echten Humanität. Für ihn ist die Liebe zu einem Menschen erstrebenswerter als die zu einer abstrakten Idee, zu einem anonymen Staatsgebilde. Deshalb stellt er auch die persönliche Liebe, die Liebe zu einem Menschen, über die Vaterlandsliebe. Dies ver-

deutlich besonders die Szene, in der er sich mit Rea auseinandersetzt. Die Kaisertochter glaubt, sie müsse ihre Liebe zu Ämilian der Liebe zu ihrem Vaterland opfern. Sie glaubt, dem Imperium diesen Dienst schuldig zu sein, denn "Das Vaterland geht über alles." (R 53) Romulus verwehrt es ihr jedoch, dieses Opfer zu bringen, da es in seinen Augen unsinnig ist. Als sie daraufhin fragt: "Soll man nicht das Vaterland mehr lieben als alles in der Welt?" (R 53) entgegnet er ihr, daß man die Liebe zu einem Menschen über die Liebe zu einem Staat stellen müsse, denn ihre Liebe zum Vaterland sei "machtlos" (R 54), und "es ist viel größer und schwerer, einem Menschen die Treue zu halten als einem Staat" (R 54).

Während Romulus das Gefühl der Liebe auf ihren ursprünglichen, noch überschaubaren Bereich zurückführt und von allem Pathos reinigt, stellt Ämilian die Vaterlandsliebe über alles. Der Liebe zu einem Staatsgebilde opfert er ohne zu zögern seine persönliche Liebe zu Rea und verlangt auch von ihr dieses Opfer. Für ihn ist die Idee der Liebe eng verknüpft mit dem Begriff der 'Ehre'. Es wäre für ihn zwar denkbar, für die Liebe zu sterben, aber unmöglich, sich für sie zu erniedrigen - wie dies zum Beispiel Romulus seiner Tochter rät, indem er sagt:

Du bleibst bei ihm, auch wenn er dich verstößt, du harrst bei ihm aus, auch wenn er ein Verbrecher ist. (R 54)

Dennoch verrät Ämilian diese Idee einer absoluten Liebe zum Vaterland, als er im Augenblick der Gefahr an der heillosen Flucht, wie alle übrigen, teilnimmt. In seiner persönlichen Schwäche, die sich in dieser Situation zeigt, erscheint er zugleich tragisch und komisch. Sein bisheriges Verhalten wirkt nun in höchstem Maße lächerlich, ohne jedoch das Tragische seines Geschicks in seiner Wirkung zu beeinträchtigen.

Tragikomische Strukturen im Handlungsverlauf

In dieser Komödie wird hin und wieder die tragikomische Bauform der *Entgegensetzung* verwandt. Dadurch wird ein ständiges Umschlagen der Gefühle bewirkt. Was eben noch Heiterkeit erzeugte, erscheint durch die nächste Szene tragisch. Durch rasche Pointierungen werden einmal gefaßte Positionen, die sich zum Beispiel auf das Charakterbild der einzelnen Personen beziehen, zum Umkippen gebracht. So entwerfen die Geschehnisse, die

sich im dritten Akt abspielen, ein völlig anderes Bild von Romulus, als dies in den ersten beiden Akten der Fall war.

Die Komödie endet mit dem Untergang des römischen Imperiums. Romulus wird pensioniert, Odoaker zum König von Italien ausgerufen. Das Ende Romulus erscheint uns eher seltsam und lächerlich, als daß wir es als die "schlimmstmögliche Wendung"³⁵ bezeichnen könnten. Und doch ist es so: Für Romulus ist die Pensionierung "das Entsetzlichste, was mir zustoßen konnte" (R 74), denn er hatte sein ganzes Leben darauf angelegt, Rom zu richten und sich dafür zu opfern.

Durch Zufall trifft er jedoch in Odoaker einen Menschen, der human ist, der in Romulus die wahre "Menschlichkeit" (R 75) erfuhr, der ihn deshalb nicht tötet, sondern pensioniert. So muß gerade der leben, der sich opfern wollte, und die müssen sterben, die sich retten wollten (Romulus' Familie). Alles, was Romulus erreichen wollte, hat sich in sein Gegenteil verkehrt. Verzweifelt erkennt er: "Es ist alles absurd geworden, was ich getan habe." (R 72) Der Zufall beschert dem Kaiser ein tragisches Ende. Doch ist es bei alledem nicht auch komisch, wenn "der hühneressende römische Kaiser [...] zum hühneressenden Pensionierten"³⁶ wird?

Ebenso wie Romulus wird auch Odoaker vom Zufall betrogen. Er war gekommen, um sich dem römischen Kaiser zu unterwerfen. Da er jedoch in Romulus jemanden traf, der seine Mission nun beendet sieht und nie und nimmer diese Unterwerfung annehmen würde, wird der Germanenfürst zu dem gezwungen, was er unter allen Umständen vermeiden wollte: König von Italien werden.

Auch Julia, der ehrgeizigen und machtdurstigen Kaiserin, wird vom Zufall ein Strich durch ihre Rechnung gemacht. Sie wollte unter allen Umständen Kaiserin werden, mit allem Glanz und aller Macht, die dazu gehören. Sie benutzte Romulus als Mittel dazu. Dieser jedoch tat fortan nichts anderes, als eben das von ihr erstrebte Kaisertum zu unterhöheln, Rom an den Abgrund zu bringen, so daß sie zu einem eintönigen Leben in der Provinz und schließlich zur Flucht aus ihrem Vaterland verdammt wurde.

³⁵ Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II. A.a.O. S. 353.

³⁶ Steiner, Jakob: Die Komödie Dürrenmatts. A.a.O. S. 87.

So greift der Zufall an mehreren Stellen in den Handlungsverlauf ein und bewirkt bei den betroffenen Personen ein Gefühl, an der Nase herumgeführt zu werden oder gar des Ausgeliefertseins. Durch äußerliche, meist komische Umstände wird der Mensch in Situationen geführt, die sich als zutiefst tragisch entlarven lassen. Der Zufall wird somit Träger von tragikomischen Elementen im Handlungsverlauf.

Noch aus einem andern Grund ist der Handlungsverlauf durch tragikomische Strukturen gekennzeichnet. Betrachten wir nur das Geschehen, das in dieser 'Untergangskomödie' eigentlich im Vordergrund stehen sollte, nämlich das Bemühen des Romulus, das römische Reich zu liquidieren, und den Versuch der übrigen Personen, diesen Zusammenbruch aufzuhalten, so erkennen wir, daß dies als Hintergrundhandlung fungiert. Als eigentliche Handlung dagegen werden banale Alltagsbeschäftigungen in den Vordergrund gerückt. Es wird fleißig gegessen und getrunken; man unterhält sich über Hühner, Hosenträger und Gipsbüsten vergangener Größen. Auch Ehe und Erziehungsprobleme scheinen bedeutsamer als die Nachricht vom Zusammenbruch des Imperiums. Mit taktischem Geschick steuert Dürrenmatt die mehr komische als tragische Handlung einem tragikomischen Ende entgegen.

Tragikomische Strukturen in anderen Bereichen

Betrachten wir zunächst das dramaturgische Mittel der *Parallelführung*. Während wir bereits festgestellt haben, daß Odoaker als Parallelfigur zu Romulus betrachtet werden kann, fällt auf, daß die Hühner, die nach den Germanen benannt sind, ebenfalls Parallelfiguren darstellen. Dies vollzieht sich jedoch auf zwei verschiedenen Wirklichkeitsebenen, der Idealebene und der Trivialebene. Auf der Idealebene wäre Odoaker die Parallelfigur zu Romulus, und auf der Trivialebene die Henne Romulus. So spiegelt das Verhalten des Huhnes Romulus das Verhalten des Kaisers während der ersten beiden Akte. Wir erfahren, daß dieses Huhn, welches "das edelste und begabteste Tier, das wir besitzen, ein Spitzenprodukt römischer Geflügelzucht" (R 14) ist, überhaupt nicht legt. Es ist völlig unproduktiv, zu nichts anderem nützlich, als zu fressen. Romulus urteilt über die Henne: "Wer nichts taugt, taugt in der Pfanne." (R 15) Dieser Ausspruch könnte von ihm auch

selbstironisch gedacht sein, indem er damit die Bedeutung seines Todes andeutet.

Während einerseits das Huhn Romulus sich durch Unproduktivität auszeichnet, ist die Henne Odoaker andererseits ein Muster an Legefrequenz. In ihrem produktiven Verhalten liest Romulus die Erfolge des Germanenfürsten auf seinen Feldzügen ab. So lächerlich dies auch klingt, die eintreffenden Meldungen bestätigen die 'Orakelsprüche'. Das Lächerliche bekommt dadurch einen Einschlag ins Grotesk-Komische, und das Groteske ist ja nahe verwandt mit dem Tragikomischen.

Auch die übrigen Requisiten, die Eier, die überall im Garten verstreut liegen, das total heruntergekommene Landhaus, das Ämilian kaum wiedererkennt, der zerpfückte Lorbeerkranz des Kaisers, das rostige Reichsschwert mit den fehlenden Reichsedelsteinen - sie wirken nicht mehr nur komisch. Da durch sie der unaufhaltsame Verfall des Kaisertums ausgedrückt wird, wirken sie auch zugleich tragisch.

Noch ein weiteres Mittel setzt Dürrenmatt hier ein, um tragikomische Wirkungen zu erzielen, die *Parodie*. Die Anspielung auf die Iden des März, die Verschwörung gegen Romulus, der Mord, der gerade noch verhindert werden kann, sind eine Parodie auf Shakespeares "Julius Caesar". Dies zeigt auch ganz deutlich Romulus Ausspruch: "Koch, auch du?" (R 58) Während des bei Shakespeares Königs-Drama heißt: "Brutus, auch du?"³⁷ Das an sich Tragische wird durch das Mittel der Parodie ins Lächerliche gezogen, bleibt aber letztendlich doch tragisch, wird in seiner Tragik vertieft.

So läßt sich abschließend zu "Romulus der Große" sagen, daß die tragikomischen Strukturen in dieser Komödie durch das Zusammenwirken verschiedener Bereiche konzipiert sind. Als Hauptträger dieses tragikomischen Komplexes ließe sich die Sprache nennen, da durch sie die einzelnen Personen vor unserem geistigen Auge erstehen und durch sie erst handeln. Alle übrigen Bereiche kommen unterstützend dazu.

Und obwohl dieses Drama keine Tragikomödie im eigentlichen Sinne darstellt - Dürrenmatt bezeichnet sie als "eine schwere Komödie, weil sie scheinbar leicht ist" (R 78) -, so lassen sich doch Strukturen dieser literarischen Form feststellen. Wenn das Tragikomische auch nicht immer in

37

Shakespeare, William: Julius Caesar. In: W. S.: Werke in zwei Bänden. Band 1. München, Zürich 1964. S. 778.

seiner reinsten Form auftritt, sondern oft an verwandte Formen wie das Grotteske grenzt, so ist es doch ein bestimmendes Merkmal dieser Komödie.

Der Besuch der alten Dame

Im Vergleich zum 'Romulus' fällt hier auf, daß die "alte Dame" "überraschend einheitlich als 'tragische Komödie' geformt"³⁸ ist; es ist zugleich auch die einzige Komödie, die der Autor selbst als "tragisch" (B 255) bezeichnet. Mit dem Welterfolg dieses Dramas erreichte auch die Geschichte der neueren deutschsprachigen Tragikomödie ihren vorläufigen Höhepunkt. Während es im "Romulus" um den Untergang eines Weltreiches ging, geht es hier, in der Geschichte eines Städtchens, um den allgemeinen, vor allem wirtschaftlichen Aufbau.

Der Handlungsverlauf wird bestimmt von der tragikomischen Struktur der Entgegensetzung von komischer Situation und tragischem Charakter. Antreiber der Handlung ist der Besuch der reichen "alten Dame" im verschuldeten Kleinstädtchen Güllen. Doch das dramatische Interesse liegt nicht bei der alten Dame selbst, sondern im Handeln der Güllener, in dem sich Komisches und - in der Person Ills - Tragisches durch die wechselseitige Beziehung verstärken.

Obwohl zu Beginn, in der lächerlichen Begrüßungsszene, das Komische der Situation überwiegt, unterstützt noch durch die Charakterkomik der auf dem Bahnhof versammelten Güllener Honoratioren, kündigt sich doch hier auch schon Tragisches an. Die seltsamen Bemerkungen Claires über die Todesstrafe, die vielleicht wieder in Güllen eingeführt werden soll, über das Erwürgen und Totenscheine ausstellen, sind Vorwegnahmen auf Ills Ende.

Doch was jetzt noch dem wohl etwas seltsamen Humor der Besucherin zugerechnet wird, enthüllt sich bald als planvolles Vorgehen Claires. Die alte Dame ist gekommen, das einstmals von Ill an ihr gegangene Unrecht zu rächen. Sie will sich Gerechtigkeit kaufen und bietet der verarmten Gemeinde eine Milliarde für den Tod des Krämers. Obwohl Ill zunächst noch glaubt: "Das Städtchen steht zu mir." (B 287), muß er bald zu

³⁸ Brauneck, Manfred (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bamberg 1970. S. 205.

seinem Entsetzen feststellen, daß Güllen und sogar seine eigene Familie Schulden machen und so auf seinen Tod spekulieren.

Nach einem vergeblichen Fluchtversuch wird ihm klar, daß er nirgends auf der Welt vor Claires Zugriff sicher ist. Er weiß, daß er seinem Tod nicht mehr entrinnen kann. Mit dieser Erkenntnis beginnt die innere Wandlung des schmierigen, käuflichen Krämers zum "mutigen Menschen" (T 38). Er erkennt seine Schuld an:

Ich habe Klara zu dem gemacht, was sie ist, und mich zu dem, was ich bin, ein verschmierter windiger Krämer. [...] Alles ist meine Tat, die Eunuchen, der Butler, der Sarg, die Milliarde. Ich kann mir nicht mehr helfen und auch euch nicht mehr. (B 323)

Die Komik des verlogenen Opportunismus der Güllener steht im steten Wechselbezug zur nunmehr tragischen Gestalt Ills. Im Schlußakt wird das Tragikomische in seiner Wirkung noch erhöht. Auch die Familie Ills ist nun vom verlogenen Opportunismus infiziert. Das zeigt sich an lächerlichen Beispielen wie dem Pelzmantel seiner Frau, der angeblich nur "zur Ansicht" (B 317) ist, den Literatur- und Sprachstudien seiner Tochter, dem Porträt, das der Maler gerade auf Frau Ills Wunsch von ihm angefertigt hat, denn so bemerkt sie:

Alfred wird alt. Da weiß man nie, was passiert, und ist froh, eine Erinnerung zu haben. (B 316)

Ill steht nun vollkommen allein. Sein Schicksal wirkt nun um so hoffnungsloser, tragischer.

Auch die Einstellung der Güllener zu ihm und zur Bedingung der alten Dame hat sich inzwischen geändert. Nun gilt Claire als die, die zu schützen ist, und nicht der Krämer. Die Mordforderung der alten Dame ist den Güllenern nun "ein Ausdruck des namenlosen Leids" (B 316), und man ist auf einmal der Ansicht, daß die "brave Frau Zachanassian [...] weiß Gott schon genug seintwegen durchgemacht" (B 316) hat. Die Komik der Güllener bekommt hier den Anhauch des Bitteren.

Indem Ill seine Schuld anerkennt und sich der Gerechtigkeit der Güllener ausliefert, wächst er "zum Format eines Tragödienhelden"³⁹. Doch in der Komödie ist kein Platz für solches Heldentum. Auf seine Umwelt

³⁹ Brauneck, Manfred: Das deutsche Drama. A.a.O. S. 203.

wirkt Ill absurd-lächerlich. Sein Entschluß, sich der Willkür der alten Dame auszuliefern, einer "Erzhure, die ihre Männer wechselt vor unseren Augen" (B323) wirkt auf sie befremdend. Sie betrachten den Krämer als Narren.

Hier spielt das Problem der Gerechtigkeit, als Zentralproblem dieser Komödie, mit hinein. Gerechtigkeit hat hier nicht mehr jene absolute Gültigkeit wie im "Romulus", sondern wird nun zum schillernden Begriff. Für Claire Zachanassian ist sie etwas Käufliches und zugleich die Begründung ihrer Rache. Für die Güllener ist sie das Mittel, wieder zu Wohlstand und einem angenehmeren Leben zu gelangen. Und für Ill schließlich ist sie "der fatale Zufall, den er als gerecht auf sich nimmt."⁴⁰ Er erkennt seine Schuld an Klara an, und unterwirft sich dem Urteil der Güllener mit folgenden Worten:

Ihr müßt nun meine Richter sein. Ich unterwerfe mich eurem Urteil, wie es auch ausfalle. Für mich ist es die Gerechtigkeit, was es für euch ist, weiß ich nicht. Gott gebe, daß ihr vor eurem Urteil besteht. Ihr könnt mich töten, ich klage nicht, protestiere nicht, wehre mich nicht, aber euer Handeln kann ich euch nicht abnehmen. (B 328)

Indem Ill Güllen als Richter seiner alten Schuld akzeptiert, wird er gleichzeitig zum Richter der Gemeinde. Er weiß, daß seine Mitbürger ihn zum Tode verurteilen, um in den Besitz des Schecks zu gelangen. Durch diesen Verrat an ihm - gleichsam läßt er die Güllener schuldig werden - laden sie eine unsühnbare Schuld auf sich. Ill ist damit wie Romulus, jedoch auf eine etwas andere Art, Richter und Opfer zugleich.

Vergegenwärtigen wir uns nun die letzten Szenen, so fällt auf, daß sich hier das Tragikomische fast bis ins Unerträgliche verdichtet. Während der Gemeindeversammlung, bei der über die Annahme der Zachanassianschen Forderung und damit den Tod Ills abgestimmt werden soll, fallen Begriffe wie: 'sittliche Größe, Gerechtigkeit, Freiheit und Nächstenliebe' (vgl. B 337).

Im Namen dieser Ideale beschließt die Güllener Bürgerschaft den Tod Ills, um an die versprochenen Milliarden zu kommen. Während Ill sich auf seinen Tod vorbereitet, wiederholen die Gemeindemitglieder nochmals die Schlußabstimmung für die Filmwochenschau, da beim ersten Mal die Beleuchtung gestreikt hatte. Die groteske Szene läuft also nochmals ab, nur Ills

⁴⁰ Syberberg, Hans-Jürgen: Zum Drama Dürrenmatts. A.a.O. S. 47.

entsetzter Aufschrei: "Mein Gott!" (B 339) kann nicht mehr wiederholt werden, denn er ist nicht auf Bestellung lieferbar wie die heuchlerischen Formeln der Gölleener.

Die Gerechtigkeit soll also durch ein Unrecht, den Mord an Ill, wieder hergestellt werden. Wenn nach Vollstreckung des Urteils der Bürgermeister "Tod aus Freude" (B 343) feststellt, und der Presseemann daraufhin erwähnt: "Das Leben schreibt die schönsten Geschichten." (B 343), so ist dies nicht mehr tragikomisch, sondern schon grotesk.

Die Demut und Tapferkeit, die Ill angesichts seines Endes und in der Anerkennung seiner Schuld zeigt, stehen anstelle des Heldenmuts, den zum Beispiel Romulus durch seine Opferbereitschaft (R 73) vertritt. Ill verkörpert den "mutigen Menschen" (T 38), wie ihn Dürrenmatt in seinen 'Theaterproblemen' aufzeigt. In seiner Brust wird "die verlorene Weltordnung [...] wieder hergestellt." (T 38)

Abschließend läßt sich also zur "alten Dame" sagen, daß das Tragikomische hier durch die Entgegensetzung von komischer Situation und tragischem Charakter konzipiert wird. Während das Komische, sei es nun Situations-, Charakter- oder Wortkomik, sich zumeist auf seiten der Gölleener konzentriert, wird das Tragische hauptsächlich durch die Figur des Ill hervorgebracht. Im Gegenwechsel des Komischen und des Tragischen wird das eine durch das andere verstärkt, ergibt sich der tragikomische Charakter der Handlung.

Die Physiker

Schon rein vom Äußeren unterscheidet sich "Die Physiker" von den zuvor besprochenen Stücken. Dürrenmatt hält sich hier streng an das klassische Gesetz der Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Er begründet das damit, daß "einer Handlung, die unter Verrückten spielt, [...] nur die klassische Form"⁴¹ beikommt.

"Die Physiker" greifen zwar auch frühere Themen wieder auf, wie etwa die Nutzlosigkeit des Opfers und die Möglichkeiten des einzelnen Menschen, das Schicksal zu beeinflussen; das Schauspiel selbst jedoch, bedeutet eine neue Position in Dürrenmatts Schaffen. Das verdeutlichen schon

⁴¹ Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II. A.a.O. S. 228.

die "21 Punkte"⁴² des Nachworts zu dieser Komödie. Besonders kennzeichnend scheint hier Punkt 17:

Was alle angeht, können nur alle lösen.⁴³

Diese These wendet sich in gewisser Weise gegen die vom "mutigen Menschen", in dessen Brust "die verlorene Weltordnung [...] wieder hergestellt" (T 38) wird. Opfer des Einzelnen sind sinnlos, denn so heißt es in Punkt 18:

Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muß scheitern.⁴⁴

Auch die Physiker müssen diese Erfahrung machen. Um die Welt vor ihren gefährlichen Entdeckungen zu bewahren, beschließen sie, freiwillig im Irrenhaus zu bleiben. Ihr Opfer ist jedoch nutzlos. Die Irrenärztin, Fräulein Doktor Mathilde von Zahnd, hat sich längst ihrer Formeln bemächtigt und eine Weltfirma, einen Weltrust, aufgebaut.

Die drei angeblich Irren, die sich aber nun als die einzig Normalen entlarven, können sich nicht dagegen zur Wehr setzen, denn durch die Anweisungen der Irrenärztin ist das Sanatorium in ein Gefängnis umgewandelt worden. Die Physiker müssen sich in die Unvermeidbarkeit des Geschehens fügen. Am Ende bleibt nur noch Resignation. Lediglich in der obigen Szene werden Keime des Tragikomischen bloßgelegt. Die Naivität und Weltfremdheit der drei Physiker, die sie ins Irrenhaus verschlägt, für sie der einzigen Ort, an dem noch Freiheit ist, an dem man noch denken kann, läßt sie uns als lächerlich erscheinen. Doch dieses Gefühl des Lächerlichen macht bald einem anderen Empfinden Platz, als sie nämlich wirkliche Gefangene ihres Zufluchtsortes werden, und das Irrenhaus zum Gefängnis wird.

Im Ganzen gesehen ist das Stück "Die Physiker" jedoch ein groteskes, ein absurdes Schauspiel. Im Sinne der modernen Komödie ist es unbequem, provozierend, Fragen aufwerfend. Ausgeprägte tragikomische Strukturen lassen sich jedoch hier, im Gegensatz zu den früheren Komödien, keine mehr erkennen.

42 Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II. A.a.O. S. 353ff.

43 Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II. A.a.O. S. 355.

44 Dürrenmatt, Friedrich: Komödien II. A.a.O. S. 355.

Wenn wir nun abschließend die in ihrer Anlage so sehr verschiedenen Komödien vergleichen, so fällt auf, daß Dürrenmatt immer wieder auf die gleichen, zentralen Probleme zurückkommt: Gerechtigkeit und Menschlichkeit. Besonders augenfällig wird dies im "Romulus". Wir können daher vermuten, daß sie ein Grundanliegen des Autors darstellen. Dürrenmatt will jedoch kein Moralist sein, der mit erhobenem Zeigefinger droht, sondern hinter diesem Anliegen verbirgt sich, ähnlich wie bei Romulus, eine echte Humanität: Dürrenmatt also als verkappter Humanist.

Dies scheint im Widerspruch zu stehen zu der Entwicklung seiner Komödien zum Grotesken hin. Erinnern wir uns jedoch, daß das Groteske für Dürrenmatt nicht nur ein dramaturgisches Mittel ist, sondern zugleich auch der Faktor, der zum Bestehen unserer Welt beiträgt. Dies verdeutlicht Kaysers Definition des Grotesken:

Die Gestaltung des Grotesken ist der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.⁴⁵

Diese Kunst ist zwar oft grausam, aber nicht nihilistisch. Sie ist keineswegs bequem, daß "einem so kannibalisch wohl wird als wie fünfhundert Säuen." (T 43) Sie will nicht verträsten, und auch keine fertigen Antworten liefern, sondern provozieren, in Frage stellen, mit einem Wort: ungemütlich sein; denn nur dies ist unserer heutigen Zeit angemessen.

⁴⁵ Kayser, Wolfgang: *Das Groteske*. A.a.O. S. 202.