

6. Lektüren III: Die Ohnmacht des Souveräns

Neben den unermesslich reichen und mächtigen Figuren, die souveräne Kontrolle ausüben und dezidiert als fiktive Kunstgebilde ausgestellt sind, zeigt Dürrenmatt auch Figuren, die aufgrund ihrer Position, ihres Amtes oder gewisser Eigenschaften eigentlich mächtig sein müssten, es jedoch nicht sind. Bereits seine frühen Kriminalromane eröffnen die Frage nach Macht und Ohnmacht, indem sie zum Beispiel Bärlach, den übermenschlichen Kommissar mit seiner auktorialen Übersicht in die absolute Ohnmacht geraten lassen. Hielt er im *Richter und sein Henker* alle Fäden des Geschehens in der Hand und setzte die weiteren Figuren planvoll für seine Zwecke ein, so scheitern seine Pläne in der Anschlusserzählung *Der Verdacht* vollständig und er ist auf die Rettung durch den Juden Gulliver angewiesen, der ihn aus den Klauen eines ehemaligen KZ-Arztes befreit. Auch Matthäi, der Kommissar in *Das Versprechen*, scheitert und geht schließlich daran zugrunde. Die Polizisten, die nicht nur die Ordnung repräsentieren, sondern sie auch hüten und somit ganz handfeste Macht ausüben, haben keine Kontrolle über das Geschehen – hier ist auch an den bereits besprochenen Inspektor Voß aus den *Physikern* zu denken. Sie sind dem Spiel des Zufalls oder den Plänen anderer unterworfen. Daneben führt Dürrenmatt – für den Souveränitätsdiskurs besonders bedeutsam – auch tatenlose Herrscher und ohnmächtige Souveräne vor, welche die Steuerungssysteme der Macht – teilweise freiwillig – aus der Hand gegeben haben oder deren Handlungen unbeabsichtigte Wirkungen zeitigen, wodurch die souveräne Entscheidung selbst infrage steht. Zur Darstellung eines solchen Ausfalls des Souveräns nutzt Dürrenmatt historische (*Romulus der Große*) und mythologische (*Herkules und der Stall des Augias*) sowie pseudo-zeitgeschichtliche Stoffe (*Die Frist*).

6.1 Romulus der Große

Dürrenmatts frühes Stück *Romulus der Große*, das im Jahr 1949 uraufgeführt wird und in einer zweiten Fassung 1957 erscheint, die hier in ihrer Neufassung von 1980 auch Grundlage der Lektüre ist, trägt die paradoxe Gattungsbezeichnung »Eine ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten«. Es ist ein Drama, das historische Figuren und Ereignisse behandelt, jedoch in freier, inauthentischer Weise.¹ Von den Figurennamen und den grössten Stoffelementen abgesehen gilt: Die »Handlung des Stückes ist erfunden.«² Doch kann man die Formel »ungeschichtlich historisch« auch auf die überzeitliche Thematik beziehen sowie darauf, dass das Stück die Geschichte selbst in einer bestimmten Weise thematisiert:

Dürrenmatts Stück ist in der Antike angesiedelt (darum historisch), aber es behandelt eine existentielle Problematik (darum ungeschichtlich), die sich in der Begegnung des Menschen mit der Geschichte erweist (darum historisch), und die jeden Einfluss auf die Geschichte unmöglich macht (darum ungeschichtlich).³

In dieser Beobachtung Wolf Wucherpfennigs klingt bereits die Frage nach dem Subjekt der Geschichte an, die sich hier am Beispiel des letzten weströmischen Kaisers – also des Souveräns eines Großreichs – stellt, und zwar nicht nur in der Hinsicht, ob die machtvolle Gestaltung der Geschichte möglich, sondern dahingehend, ob sie sinnvoll ist.

- 1 Das beigefügte, Georg Christoph Lichtenbergs *Sudelbüchern* entnommene Motto, das an anderer Stelle bereits angesprochen wurde, weist auf den ›großen Kunstgriff‹ hin, »kleine Abweichungen von der Wahrheit für die Wahrheit selbst zu halten, worauf die ganze Differentialrechnung gebaut ist« und was »zugleich der Grund« sei »unserer witzigen Gedanken, wo oft das Ganze hinfallen würde, wenn wir die Abweichungen in einer philosophischen Strenge nehmen würden.« (WA 2, 11)
- 2 Volker Riedel: *Romulus der Große*, in: Ulrich Weber, Andreas Mauz, Martin Stingelin (Hg.): Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Simon Morgenthaler, Philip Schimchen, Kathrin Schmid und Benjamin Thimm. Berlin 2020, S. 82–85, hier S. 82. Dürrenmatt hat Strindbergs *Attila* und Fontanes *Stechlin* in einer Anmerkung zum Drama von 1973 als Inspirationsquellen angegeben (WA 2, 122f).
- 3 Wolf Wucherpfennig: Schweizer Tragikomödien. Zu Dürrenmatts »Romulus der Große« und Frischs »Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie«, in: Eve Pormeister, Hans Graubner (Hg.): Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Internationalen Konferenz zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz, 26.–27. September 2007, Tartu 2008, S. 85–104, hier S. 91.

Die Komödie spielt – in der vorliegenden Fassung – vom Morgen des 15. bis zum Morgen des 16. März des Jahres 476 n. Chr. in der Villa des Kaisers Romulus in Campanien und hält sich somit an die aristotelische Zeitspanne des einen Tages.⁴ Zugleich weist das Datum auf die im Stück selbst angesprochenen Iden des März hin, die auf das Schicksal des berühmten Vorgängers von Romulus Julius Caesar referieren: »Ein historisches Datum. Nach dem Gesetz sind an diesem Tage die Beamten und Angestellten meines Reichs zu besolden. Ein alter Aberglaube. Um die Ermordung der Kaiser zu verhindern.« (WA 2, 16) Die Sorge ist berechtigt, denn das Reich ist in einem beklagenswerten Zustand. Der Bankrott der staatlichen Finanzen wird allein dadurch verschleiert, dass der Finanzminister mit der leeren Staatskasse geflüchtet ist. Seine Beamten und Angestellten muss der Kaiser mit goldenen Lorbeerblättern bezahlen, die er vom Kranz abbricht, der ihn krönt. Dass sich bei Antritt seiner Herrschaft noch »sechsunddreißig Blätter an diesem goldenen Kranze, dem Sinnbild kaiserlicher Macht«, befanden und »jetzt nur noch fünf« (WA 2, 17), weist auf die Schwäche seiner finanziellen wie politischen Macht hin, die sich gar an den kaiserlichen Insignien abbildet. Der Souverän löst sich buchstäblich auf.

Das Stück beginnt mit der Ankunft des Boten Spurius Titus Mamma, der den römischen Kaiser vom Angriff der Germanen in Kenntnis setzen will: »Schlimme Nachricht aus Pavia. [...] Das römische Weltreich kracht zusammen! [...] Die Germanen kommen!« (WA 2, 14) Zum Botenbericht an den Kaiser kommt es indes nicht augenblicklich; der Präfekt der Reiterei wird aufgehalten – zunächst von den bürokratischen Hürden des Verwaltungsapparats. Auf seine dringliche Bitte, den Kaiser zu sprechen, erhält er als Antwort die Frage, ob er angemeldet sei. Der Einwand, dass keine Zeit »für Formalitäten sei« (WA 2, 14), währt nur kurz. Der Kammerdiener Pyramus weist an:

Begeben Sie sich zum Oberhofmeister, schreiben Sie sich in die Liste der angekommenen Personen ein, suchen Sie beim Innenminister um die Bewilligung nach, dem Hofe eine wichtige Nachricht zu überbringen, und Sie

⁴ Räumlich spielt sich das Geschehen im begrenzten Bereich der Villa des Kaisers ab, was neben der klassischen Anmutung auch einen inhaltlichen Aspekt aufweist: »Das Reich des Kaisers ist nahezu auf seine Villa zusammengeschrumpft, so daß die Situierung der gesamten Handlung in verschiedenen Räumen dieser einen Örtlichkeit dramaturgisch konsequent der (fiktiven) historischen Lage entspricht.« Sjaak Onderdelen: Dramaturgie der Wendungen. Friedrich Dürrenmatts *Romulus der Große*, in: *Neophilologus* 79/3 (1995), S. 465–479, hier S. 466.

werden Ihre Botschaft dem Kaiser vielleicht sogar persönlich im Laufe der nächsten Tage melden dürfen. (WA 2, 15)

Dass die so wichtige Nachricht aus diesem Grund erst mit großer Verspätung einzutreffen droht, quittiert der Bote mit der Klage: »Unglückliches Rom! An zwei Kammerdienern bist du zu Fall gekommen!« (WA 2, 15)

Doch nicht allein der Verwaltungsapparat steht einem entschlossenen Handeln des Souveräns im Weg, wie es hier noch den Anschein hat. Auch der Herrscher selbst wird sich erstaunlich gleichgültig gegenüber dem Boten zeigen und das Überbringen der Nachricht ein weiteres Mal verzögern: Für die »sportliche Leistung«, zwei Tage und zwei Nächte durchgeritten zu sein, solle man den Boten zum Ritter schlagen; ansonsten könne er sich im Gastzimmer ausruhen: »Auch die schlimmste Meldung klingt aus dem Munde eines wohlausgeruhten, frisch gebadeten und rasierten Menschen, der gut gegessen hat, noch ganz angenehm. Er soll morgen kommen.« (WA 2, 20 u. 21) Auf die Fassungslosigkeit des Innenministers, es handele »sich um eine weltumstürzende Meldung!«, antwortet Romulus mit einer vielsagenden Reflexion historischer Ereignisse sowie des dramaturgischen Mittels des »immer zu spät kommenden« Botenberichts: »Meldungen stürzen die Welt nie um. Das tun die Tatsachen, die wir nun einmal nicht ändern können, da sie schon geschehen sind, wenn die Meldungen eintreffen. Die Meldungen regen die Welt nur auf, man gewöhne sie sich deshalb so weit als möglich ab.« (WA 2, 21) Was sich hier als quasi-stoische Geisteshaltung geriert, ist eine Ausrede, um nicht handeln zu müssen. Romulus scheint sich nicht mehr als historisches Subjekt zu sehen und antizipiert seine Endzeit-Position: »Als Landesvater bin ich vielleicht Roms letzter Kaiser und nehme schon aus diesem Grunde eine etwas trostlose Stellung in der Weltgeschichte ein. Ungünstig komme ich auf alle Fälle weg.« (WA 2, 24) Die drängenden Bitten, die Landesverteidigung aufzunehmen, kommentiert Romulus mit den Worten: »Ich möchte die Weltgeschichte nicht stören« (WA 2, 45). Später wird sich jedoch zeigen, dass es nicht nur eine resignativ-gleichgültige Haltung ist, die sich hier äußert, sondern dass Romulus am Zerfall des Reichs durch eigenes Unterlassen mitgewirkt und »Rom durch konsequentes Nichtstun und Nichtregieren systematisch geschwächt und dessen Untergang planmäßig herbeigeführt hat.⁵ Es ist kein stoisches Ethos, das sich gegen das Schicksal zu rüsten sucht, sondern dieses zu erfüllen meint. So muss Romulus auch

5 Riedel: *Romulus der Große*, S. 83

weder die Sterne noch das Orakel nach der Zukunft befragen. Ihm genügen dafür die Hühner.

Hühnerzucht

Die einmal mehr, einmal weniger Eier legenden Hennen am Hof tragen die Namen der früheren Kaiser Roms bis hin zum aktuellen Kaiser und sorgen damit für »die parodistische Gegenwart von Roms großer Vergangenheit«.⁶ Und auch Romulus' Gegner auf germanischer Seite, Odoaker, ist unfreiwilliger Namensgeber für eine Henne. Als eine Parodie auf die Orakel- und Sternenbefragung durch die Herrscher, welche die Kenntnis der Zukunft gegen die Wandlungen Fortunas absichern soll, nehmen hier die Hühner das Kriegsgeschehen vorweg: Die Henne Odoaker legt Eier im Gegensatz zur Henne, die den Namen des gegen Odoaker kämpfenden Orestes trägt. Romulus gibt Anweisung, künftig nur noch Eier der Henne Odoaker serviert zu bekommen, die seine »volle Sympathie« besitze: »Man soll von den Germanen nehmen, was sie Gutes hervorbringen, wenn sie schon einmal kommen.« (WA 2, 19) Den atemlos eingetroffenen Boten zu befragen, wird angesichts der gelegten Eier unnötig: »Ich brauche Spurius Titus Mamma nicht mehr. Der Germanenfürst Odoaker hat Pavia erobert, denn das Huhn seines Namens hat drei Eier gelegt. So viel Übereinstimmung ist noch in der Natur, oder es gibt keine Weltordnung.« (WA 2, 27) Die Weltordnung spiegelt sich nun in den Hühnern – eine satirische Volte gegen jede Dignität des Reichs und der Herrschaft.

Was mit Romulus' Verhalten in Bezug auf die Hühner, aber auch im Hinblick auf sein Ess- und Schlafbedürfnis vorgeführt wird, ist eine »komische Diskrepanz zwischen dem aufreizenden Müßiggang des Kaisers und der panischen Stimmung am Hofe angesichts des drohenden Untergangs (eine teils erstarrte, teils in Auflösung begriffene Verwaltung, Korruption und Intrigantentum)«.⁷ Komisch ist auch, dass »die Untertanen mit leidenschaftlicher Strenge ihr erhabenes Bild des Herrschers weiter bei ihm durchzusetzen versuchen, nachdem er selbst es ganz unherrscherlich abgelegt hat.«⁸ So sieht

6 Onderdelinden: Dramaturgie der Wendungen, S. 466.

7 Riedel: *Romulus der Große*, S. 83.

8 Hansgerd Delbrück: Antiker und moderner Helden-Mythos in Dürrenmatts ›unge schichtlicher historischer Komödie‹ *Romulus der Große*, in: The German Quarterly 66/3 (1993), S. 291-317, hier S. 291. Der Kaiser reagiere auf den Fall Roms sowie den eigenen

man Romulus hier als eine Privatperson, und nicht als Herrscher – eine Privatisierung, die zum einen den Weg von der Tragödie zur Komödie weist (s.u.) und zum anderen die *Abwesenheit des Souveräns* in der Person des Kaisers selbst austrägt.

Staats-Unternehmen

Problematisiert wird auch eine andere Form der Privatisierung, nämlich die Bedeutung von privaten Unternehmen. Schon zu Beginn wird das Römische Reich selbst als ein »Unternehmen« apostrophiert, das ›too big to fail‹ sei: »Ein so großes Unternehmen wie das römische Imperium kann gar nicht vollständig zusammenkrachen.« (WA 2, 14) Auch die Bedeutung privater Geldgeber wird in der Folge mehrfach angespielt. Zeno, der oströmische Kaiser, fragt den Kunsthändler Apollyon, der als »Antiquar« vom »allgemeinen Zusammenbruch« des »Reiches« profitiert, nach einem Vorschuss, der jedoch abgelehnt wird: »Tut mir leid. Ich gewähre prinzipiell an kaiserliche Häuser keinen Vorschuß. Die Zeiten sind turbulent, die politischen Institutionen unstabil, das Interesse der Kundschaft wendet sich von der Antike ab und dem germanischen Kunstgewerbe zu, die Kunst der Primitiven wird Trumpf.« (WA 2, 38) Zeno resigniert: »Ich weiß nicht, Romulus, ich habe schon seit Jahren keinen Kredit mehr bekommen. Ich sehe immer mehr ein, daß wir einen völlig unrentablen Beruf haben.« (WA 2, 39)

Diese Diskussion setzt sich im Dialog des Industriellen Cäsar Rupf, der den Kaisertitel selbst im Namen trägt, mit Romulus fort. Als Hosenfabrikant versucht er, den römischen Kaiser von den Beinkleidern zu überzeugen: »Ein moderner Staat, der keine Beinkleider trägt, geht todsicher in die Binsen.« (WA 2, 40) Doch kehrt sich die Hierarchie von Reich und Unternehmen im Folgenden völlig um: »Majestät, hier ist die Weltfirma Cäsar Rupf und hier das römische Imperium [...]. Schenken wir uns klares Wasser ein, das von keinen Sentimentalitäten getrübt ist. Hinter mir stehen ein paar Milliarden Sesterzen und hinter Ihnen der pure Abgrund.« (WA 2, 41) Hatte er zunächst geplant, das römische Imperium aufzukaufen, so gelangt er schließlich zur Überzeugung, dass das Reich »so heruntergewirtschaftet« ist, »daß die Renovation sogar für eine Weltfirma teuer zu stehen käme, ohne daß man wüßte, ob sich das lohnt. Wir haben dann einen Riesenstaat, und das ist auch wieder

Sturz» mit heiterer Souveränität, indem er sich in seiner Amtsführung ganz auf zuwartendes Nichtstun beschränkt.« (S. 293)

nichts. Entweder ist man Weltfirma oder Imperium, und da muß ich schon ausdrücklich sagen, lieber Weltfirma, das rentiert besser. Ich bin gegen den Kauf, Kaiser Romulus, aber ich bin nicht gegen Liaison.« (WA 2, 42) Keine repräsentative, kulturelle Macht könnte das finanzielle Argument aufwiegen. Auch das Römische Reich mit seinem Anspruch auf Ewigkeit und Größe wird allein am möglichen Profit bemessen. Rupfs Plan sieht nun vor, dass Odoaker »für eine Summe von zehn Millionen Italien« (WA 2, 42) räumt, er selbst noch »einige Millönchen ins Imperium« investiere, »so daß sich das Ganze gerade noch knapp über Wasser hält, ohne abzusacken, wie das bei jedem gesunden Staat der Fall ist«, dass die Hosen im Reich vorgeschrieben werden und er schließlich die Tochter des Kaisers zur Frau erhält (WA 2, 43). Folgt die geforderte Ehe mit Rea noch der Allianzenlogik in Hausgesellschaften, so zielen die weiteren Pläne auf das Reich als Absatzmarkt sowie auf einen finanziell ›effizienten‹, einen modernen Staat ab.

Zwar würde Romulus in der Tat das Reich augenblicklich verkaufen, seine Tochter soll sich jedoch nicht für das Imperium opfern: »Wir haben durch die Jahrhunderte hindurch so viel dem Staat geopfert, daß es jetzt Zeit ist, daß sich der Staat für uns opfert.« (WA 2, 44) Diese Frage wird im zweiten Akt noch einmal aufgegriffen. Hier ist es Ämilian, der aus germanischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrte Verlobte, der für das Vaterland auf Rea verzichten und sie im Sinne der Staatsräson dem Unternehmer überlassen möchte. Abermals stellt sich Romulus einer solchen Verbindung in den Weg: »Der Kaiser erteilt die Bewilligung zu dieser Ehe nicht.« (WA 2, 68) Rea selbst ist bereit, sich zu opfern, »zu tun, was allein mein Vaterland retten kann.« (WA 2, 69) Die Antwort des Kaisers darauf macht nun endgültig klar, dass er das Reich nicht aus Nachlässigkeit, sondern absichtlich aufs Spiel gesetzt hat: »Meine Tochter wird sich in den Willen des Kaisers fügen. Der Kaiser weiß, was er tut, wenn er sein Reich ins Feuer wirft, wenn er fallen läßt, was zerbrechen muß, und zertritt, was dem Tode gehört.« (WA 2, 69) Die Ablösung des Reichs durch die Privatwirtschaft wird schließlich am Arbeitsplatzwechsel der beiden Kammerdiener Achilles und Pyramus zu Beginn des vierten Akts verdeutlicht: »Der Fabrikant Cäsar Rupf hat uns eine Stelle als Kammerdiener in seinem Hause zu Rom angeboten«, »Viertausend Sesterzen im Jahr und drei Nachmittage frei in der Woche.« (WA 2, 99 u. 100) Romulus stellt sie bereitwillig frei.

Der geplante Untergang des Reichs

Hinter der gelassenen Untätigkeit des Kaisers steht ein Plan, der im Verlauf des zweiten und dritten Akts sowohl den weiteren Figuren als auch den Leserinnen und Lesern des Stücks klar wird. Es geht ihm darum, durch Nicht-handeln »das römische Imperium zu zerstören« sowie »die Rettung des Imperiums bewußt« zu sabotieren (WA 2, 77). Das Verbrennen der Archive, als die Germanen näher rücken, unterstützt er – so sorgt das Reich selbst dafür, dass es vergessen wird. Dass Romulus zugleich auch Roms Kulturgüter verscherbelt, zeigt, dass er »mit der *Geschichte* seines Volkes als *Ganzes* bricht«.⁹ Im Gegensatz zu seiner Frau Julia, die aus Ehrgeiz die Heirat mit ihm angestrebt hat,¹⁰ sei Romulus »aus politischer Einsicht Kaiser geworden«, einer Einsicht, die darin bestehe, »nichts zu tun.« Denn nur so konnte sein »Nichtstun einen Sinn haben. Als Privatmann zu faulenzen ist völlig wirkungslos.« (WA 2, 76) Dieses Nichtstun führt das Reich nun in den Untergang, was die weiteren Figuren jedoch nicht einfach hinnehmen wollen.

Es kommt zu einem Mordversuch durch eine ganze Reihe von Funktions-trägern wie dem Innenminister, dem oströmischen Kaiser Zeno, aber auch Ämilian. Die Szene am Schluss des dritten Akts wird als Farce, als eine Parodie auf Shakespeares *Julius Caesar* gestaltet, dessen Höhepunkt nicht die Flucht der Verschwörer vor dem nur vermeintlichen Einfall der Germanen ist, sondern die aberwitzige Brutus-Anspielung, wenn Romulus, sämtliche Attentäter erkennend, ungläubig fragt: »Koch, auch du?« (WA 2, 88)

Während dieser Szene entspinnt sich ein Dialog, in dem Romulus seinen Plan in völliger Offenheit erläutert und verteidigt. Auf die Frage, was er gegen den Einfall der Germanen oder die Schändung Roms getan hat, antwortet Romulus: »Nichts.« (WA 2, 91) Der Invasion kann er gelassen entgegensehen,

⁹ Roland Bursch: »Wir dichten die Geschichte«. Adaption und Konstruktion von Historie bei Friedrich Dürrenmatt. Würzburg 2006, S. 38. Siehe auch S. 39: »Die Autonomie der Kultur, und damit auch der Kunst, ist bei ihm [Dürrenmatt, M.R.] eine Illusion, die er v.a. im *Romulus* als solche entlarvt, indem er den Wert der Kultur dezidiert von ihrem historischen sowie ökonomischen Kontext abhängig macht, besser: indem er die Interdependenzen wirtschaftlicher Interessen, historischer Selbstpositionierung und kultureller Entwicklungen radikal aufzeigt, ja bis ins Groteske zuspitzt.«

¹⁰ »Du bist meine Frau geworden, weil ich vom höchsten römischen Adel abstamme und du die Tochter des Kaisers Valentinianus und einer Sklavin bist. Ich habe dich legitimiert, und du mich gekrönt.« (WA 2, 74)

denn immer schon habe er mit seinem Tod gerechnet: »Das ist mein Geheimnis. Ich opfere Rom, indem ich mich selber opfere.« (WA 2, 82) »Da Romulus der Kaiser ist, kann er seinen Kampf gegen den Souverän folgerichtig nur gegen sich selbst führen. Genauer: gegen sein kaiserliches Amt, dessen Beseitigung er die eigene Person, das eigene Leben opfern möchte.«¹¹ Im versehrten Ämilian sieht Romulus denjenigen, »der immer wieder geschändet wird, das tausendfach besudelte Opfer der Macht.« (WA 2, 91) Sein Fast-Schwiegersohn ist in dieser Lesart nicht vom Feind, sondern vom eigenen Staat misshandelt worden, indem das Reich von Ämilian den Einsatz von Leib und Leben forderte: »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 Tyrannie.« (WA 2, 91) Keineswegs liegt Romulus' Agieren also darin begründet, dass er »germanophil« sei, wie ihm unterstellt wird (WA 2, 23). Eine solche Erklärung würde an der Logik der Staaten festhalten, die Romulus gerade zu unterlaufen sucht.

Es erscheint wie ein Versuch des Kaisers, personale Souveränität im Tausch für die Aufgabe der politischen Souveränität zu gewinnen – ein Ansinnen, das allerdings scheitern wird. Rom soll untergehen, denn »seine Schuld ist nicht abgetragen, und seine Verbrechen sind nicht getilgt. [...] Haben wir noch das Recht, uns zu wehren? Haben wir noch das Recht, mehr zu sein als ein Opfer?« (WA 2, 92) Diese rhetorische Frage an den fanatischen Vaterländer Ämilian spielt überdeutlich die unmittelbare Zeitgeschichte des Stücks an.

Zeitbezug

Es wurde in der Forschung vielfach herausgearbeitet, dass *Romulus der Große* Bezüge auf das Dritte Reich aufweist. Diese beschränken sich indes nicht auf die Germanen; vielmehr spiegelt sich das Dritte Reich »kaleidoskopartig sowohl in Germanien als auch in Rom.«¹² Die Rede ist von der »totale[n] Mobilmachung« (WA 2, 36), vom »Glauben an den Endsieg des Guten« (WA 2, 49) und der Unmöglichkeit der Niederlage (»Wir können gar nicht verlieren«,

¹¹ Delbrück: Antiker und moderner Helden-Mythos, S. 295.

¹² Hans Wagener: Heldenamt heute? Zum Thema Zeitkritik in Dürrenmatts *Romulus der Große*, in: Gerhard P. Knapp, Gerd Labroisse (Hg.): Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts. Bern, Frankfurt a.M., Las Vegas 1981, S. 191–206, hier S. 195.

WA 2, 52), von einem Reichsmarschall und schließlich wird gar ein ›Volkssturm‹ beschworen: »Soldaten sind Menschen, und Menschen können kämpfen. Es sind noch viele Menschen hier. Weiber, Sklaven, Greise, Krüppel, Kinder, Minister. Geh, nimm ein Messer.« (WA 2, 59) Dass im Römischen Reich beständig die eigene kulturelle Überlegenheit betont wird, kann dabei zum einen als »eine Anspielung auf die Arroganz germanisierender Kultur- und Rassentheoretiker der NS-Zeit«¹³ gelesen werden. Zugleich wird in der lächerlich gemachten Position, man könne die Germanen, wenn man die Invasion zulasse, zivilisieren, auch die Appeasement-Politik und die Untätigkeit der Schweiz, die ihren Handel treibt, angespielt: »Wenn die Germanen nach Italien oder Gallien kommen, zivilisieren wir sie, aber wenn sie in Germanien bleiben, zivilisieren sie sich selbst, und das muß fürchterlich werden.« (WA 2, 22)¹⁴ Auch die »Weltgefahr des Germanismus« bezieht sich auf die Gefahr des Faschismus und setzt wiederum die Germanen in die Nähe zum Nazi-Reich (WA 2, 34). So stellt – wie Hans Wagener darlegt – *Romulus der Große* eine »Verurteilung also des extremen Machtstaates und staatlicher Gewaltpolitik, wie sie sich im Staat des Dritten Reiches manifestierten«, dar, das heißt, es geht Dürrenmatt »nicht (nur) um das Dritte Reich; es geht ihm um die Verurteilung des Mißbrauchs von Macht- und Gewaltpolitik jeden Staates, des deutschen und/oder auch des römischen, der als Spiegel des 20. Jahrhunderts dient.« Vor diesem Hintergrund erscheint Romulus als »eine Art Antihitler, ein Herrscher über einen totalen Staat, der als dessen Richter den Totalitarismus sabotiert und bewußt zugrunde richtet.«¹⁵ Die anderen Figuren sind dem Staat indes noch treu ergeben und befürworten es, »den Widerstand gegen den Feind fortzusetzen. Um jeden Preis.« Eine Position, die Romulus nur kopfschüttelnd quittieren kann: »Ein Widerstand um jeden Preis ist das Sinnloseste, was es geben kann. [...] Man steckt eine Welt nicht in Brand, die schon verloren ist.« (WA 2, 73) Hier ist zum einen der ›totale Krieg‹ und das blutige Kämpfen ›bis zum letzten Mann‹ und – eingedenk des Volkssturms – bis zum

13 Ebd., S. 194.

14 »Es wäre einseitig, Dürrenmatts Zeitkritik nur auf Deutschland bzw. auf die Bundesrepublik zu beziehen: Mit seiner Kritik und seinem pädagogischen Eifer wendet er sich ja nicht nur an die unruhigen deutschen Nachbarn, sondern auch an seine eigenen Schweizer Landsleute, deren Patriotismus und Verteidigungsmentalität er aufs Korn nimmt. Sicherlich geht es ihm hier auch um das Provinzlerische der Eidgenossen, um ihre Neigung, sich selbst voller Selbstgefälligkeit und Selbstgerechtigkeit zum absoluten Maßstab zu setzen.« Ebd., S. 197.

15 Ebd., S. 195.

letzten Kind angesprochen. Zugleich jedoch geht es auch um eine grundlegende Kritik patriotischer Gefühle und des Vaterlands als einer emotionalen Kategorie der Politik.

Kritik des Vaterlands

Die Bedeutung des Souveräns für das Reich – als sein Zentrum und seine Repräsentation – ist Romulus mehr als klar: »Das römische Weltreich besteht seit Jahrhunderten nur noch, weil es einen Kaiser gibt. Es blieb mir deshalb keine andere Möglichkeit, als selbst Kaiser zu werden, um das Imperium liquidieren zu können.« (WA 2, 77) In gewissem Sinne versucht Romulus hier gerade durch sein Nichthandeln noch einmal das Subjekt der Geschichte zu sein, indem er das Imperium als das umfassende Ordnungsmodell stürzen will. Die planvoll herbeigeführte Abschaffung des Reichs ist freilich ein politischer Vorgang – so unpolitisch auch die Mittel dafür sein mögen. Sie soll die letzte politische Tat sein und Schluss machen mit der Politik, der Staatsräson und dem Patriotismus. Diese führen, denkt man an Ämilian, in die Verwundung oder den Tod des Einzelnen im Namen des Staates oder, denkt man an Rea, in die politisch motivierte Allianz, die im Privaten eine unglückliche Ehe darstellt. Dabei zeigt sich Romulus durchaus differenziert, wenn er nicht jeden Staat, sondern lediglich das Imperium mit seiner gewaltsamen Herrschaftsweise ablehnt:

Ich bezweifle nicht die Notwendigkeit des Staates, ich bezweifle nur die Notwendigkeit unseres Staates. Er ist ein Weltreich geworden und damit eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der andern Völker betrieb, bis ich gekommen bin. (WA 2, 77)

Diese Kritik des Weltreichs weist Parallelen zu Dürrenmatts eigener Kritik des Großstaates auf. Schon in seiner Anmerkung für das Programmheft der Uraufführung in Basel heißt es, es sei »nicht ein Stück gegen den Staat, aber vielleicht eins gegen den Großstaat.« (WA 2, 121) Zwanzig Jahre später führt Dürrenmatt im *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht* mit Blick auf die Schweiz aus, er halte »den Kleinstaat für eine weitaus glücklichere politische Erfindung als den Großstaat, und sei es bloß deshalb, weil kleine Munitionsdepots ungefährlicher sind als große, falls sie explodieren.« Daraus spricht zum einen ein generelles Misstrauen gegenüber der Macht des Staates und

zum anderen eine Dankbarkeit, selbst in einem der »ungefährlicheren Munitionslager« aufgewachsen zu sein:

Ich bin dankbar, daß ich kein Held sein mußte, weil ich nicht weiß, ob ich einer hätte sein können, und es ist mir bewußt, daß ich diese Chance mehr der Kleinheit meines Staates verdanke als der Furcht Hitlers vor ihm, denn eine funktionierende Schweiz war für Großdeutschland nützlicher als eine eroberte. (WA 33, 78)

Die Parallelen setzen sich in der Bewertung patriotischer Gefühle und des Begriffs des Vaterlands fort. Der Staat, so macht Dürrenmatt klar, wird dann zu einem großen Problem, wenn er emotionalisiert wird beziehungsweise – dies sei das Faschistische – wenn »diese emotionalen Realitäten total werden.« Geschieht das, so wird das *Wir* »zum absoluten Vaterland«, das Andere »zum absoluten *Feind*« und die »Freiheit des Einzelnen wird der Unabhängigkeit des Vaterlandes geopfert«: »Der natürliche Konflikt des Individuums mit dem Staate wird zugunsten des Staates entschieden.« (WA 33, 80) Genau vor einer solchen Opferung versucht Romulus die Menschen, insbesondere seine Tochter, zu bewahren. Die Identifikation des Einzelnen mit der emotionalen Idee des Vaterlands sorge nach Dürrenmatt dafür, dass sogar »die Schweiz faschistische Züge« aufweise; »im Versuch, sie geistig zu verteidigen, wird die Schweiz zu einem totalen, emotionalen Begriff, der den Menschen eliminiert, den es doch eigentlich zu verteidigen gilt.« (WA 33, 80) Weitsichtig und bis in die heutige Zeit relevant beschreibt Dürrenmatt die Emotionalisierung der Politik: Durch die Identifikation mit einer emotionalen Realität werden im Individuum »alle Emotionen frei, die positiven und die negativen, Liebe, Glaube, Treue, Haß, Aggression usw.; Gefühle, die in Verbindung mit einer rein emotionalen, heißen Politik zerstörerisch, ja selbstmörderisch werden.« (WA 33, 81)

Die Position Ämilians und diejenige der von ihm zur Hochzeit mit dem Industriellen Cäsar Rupf überredeten Rea wird als eine solche fanatische Position ausgewiesen. Im Streitgespräch mit dem Kaiser wiederholt Rea immer wieder die Bedeutung des Vaterlands und die Liebe zu diesem – eine Position, die Dürrenmatt wohl ähnlich quittiert hätte wie Gustav Heinemann, der bekanntlich auf die Frage nach der Liebe zum deutschen Staat antwortete, er liebe keine Staaten, sondern seine Frau. Rea vertritt – angestachelt von Ämilian – das gegenteilige Modell, nämlich die Überordnung des Patriotismus über die individuelle Liebe, indem sie Cäsar Rupf zu heiraten bereit ist: »Das Vaterland geht über alles«, »Soll man denn nicht das Vaterland mehr lie-

ben als alles in der Welt?«, »Ich kann doch das Vaterland unmöglich im Stich lassen«, »Unsere unbedingte Liebe zum Vaterland hat Rom groß gemacht.« (WA 2, 80 u. 81) Romulus nimmt hingegen die Position ein, dass man »vor allem gegen sein Vaterland mißstrauisch sein« soll: »Es wird niemand leichter zum Mörder als ein Vaterland.« (WA 2, 80) Die Liebe zum Land – der Patriotismus – habe »Rom nicht gut gemacht. Wir haben mit unseren Tugenden eine Bestie gemästet.« Überhaupt nenne sich ein Staat immer dann Vaterland, »wenn er sich anschickt, auf Menschenmord auszugehen.« (WA 2, 81)¹⁶

Romulus behauptet die Bedeutung des Individuellen und Persönlichen gegenüber dem Staat und lehnt das Opfer für den Staat, in dem er letztlich das kultische Menschenopfer erblickt, final ab: Selbst wenn das »Vaterland [...] nur noch mit Geld gerettet werden« kann und lediglich »zwischen einem katastrophalen Kapitalismus und einer kapitalen Katastrophe« zu wählen ist, so soll seine Tochter den Unternehmer dennoch nicht heiraten, und zwar mit der einfachen Begründung: »mein Kind, du liebst Ämilian.« (WA 2, 80) Gegen die Staatsräson wird die Liebe zu einem Menschen, gegen das Kollektive das Individuelle gesetzt.

Die Tragödie des Staates

Ein Vorwurf, den Romulus im Dialog mit seiner Tochter erhebt, lautet: »Siehst du, du hast doch zu viel in den Tragödien studiert.« (WA 2, 80) Er selbst sei »nicht wie einer jener Heldenwäter in den Trauerspielen, die dem Staat noch einen guten Appetit wünschen, wenn er ihre Kinder fressen will. Geh, heirate Ämilian!« (WA 2, 81) Das Opfer für den Staat wird hier unmittelbar mit der Gattung der Tragödie verknüpft, woraus sich die Abneigung des Kaisers gegen diese dramatische Form erklärt, die er – Dürrenmatts poetologischen Positionen entsprechend – für unzeitgemäß hält. Dass seine Tochter »dramatischen Unterricht« nimmt und in diesem Rahmen auch »das Klagelied der Antigone, bevor sie in den Tod geht«, einstudiert, kommentiert Romulus ablehnend: »Studiere nicht diesen alten, traurigen Text, übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser.« »Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie

¹⁶ »Die Botschaft ist klar. Mit pädagogisch erhobenem Zeigefinger erteilt uns Romulus/Dürrenmatt hier eine Lektion in Sachen Patriotismus, rechnet er ab mit dem emotionalen Mißbrauch von pseudoheiligen Begriffen, unter deren Zeichen die deutschen Armeen zur Schlachtbank marschiert waren.« Ebd., S. 196f.

wir alle, kann nur noch Komödien verstehen.« (WA 2, 25) Diese metadramatischen Hinweise auf Dürrenmatts eigene Komödientheorie verbinden die Historie mit der Literaturgeschichte. Romulus versucht mit den Tragödien auch das Imperium sowie das Opfer für den Staat abzuschaffen. Daraus erklärt sich seine heitere Gelassenheit: Im Gegensatz zu den anderen Figuren, die sich noch im Paradigma der Tragödie bewegen und damit aus der Zeit gefallen erscheinen, spielt Romulus Komödie, was besonders der permanente Rekurs auf den Körper, das Essen oder die Hühner zum Ausdruck bringt: »Es war heute ein pathetischer Tag, und ich mag solche Tage nicht. Da hilft nichts als baden. Ich bin ein untragischer Mensch, Achilles.« (WA 2, 70) Vor allem die Weigerung, seine Tochter zum Zwecke der Rettung des Reichs zu verheiraten, sucht den Ausweg aus dem Opfer der Tragödie.

Doch ist Romulus nicht nur der fürsorgliche Vater, als der er erscheint; vielmehr verfolgt er mit der Nicht-Verheiratung und dem Plädoyer für die Liebe auch politische, nur eben entgegengesetzte Ziele. Im weiteren Verlauf der Handlung wird es dennoch zur unfreiwilligen Opferung der Familie und somit zwar nicht zur affinierten, allerdings zur unbeabsichtigten Tragödie kommen. Denn bei ihrer »Überfahrt nach Sizilien« – jedenfalls ab der zweiten Fassung des Stücks – ertrinken nicht nur der Innenminister, der Reichsmarschall, der Koch und Ämilian, sondern auch Romulus’ Tochter Rea und seine Frau Julia (WA 2, 97). Man kann hierin eine Umsetzung von Dürrenmatts Auffassung sehen, dass das Tragische, nun da die Tragödie unmöglich geworden ist, in der Komödie aufscheint (WA 30, 63).¹⁷ Es ist in jedem Fall eine Folge des kaiserlichen Nichthandelns und ein Zeichen dafür, dass auch dieses zu Schuld – zu tragischer Schuld, denn Romulus hatte beabsichtigt, das Sterben zu beenden – führen kann.

Seine positive Sicht auf den Untergang des Reichs wird kontrastiert mit einem Blick auf das Reich als überzeitliche Ordnung, die eben dem tragischen Paradigma zugeordnet ist. Dürrenmatt stellt hier den Glauben aus, dass die je aktuellen politischen Umstände auch von Dauer sind. Dass das Reich untergehen könnte, ist Zeno, dem Kaiser des oströmischen Reichs, unbegreiflich und er rekuriert dabei auf den Weltanspruch des Imperiums: »Wir sind die Welt.« Romulus sieht das Reich indes vom Zentrum in die Peripherie der Welt verschoben und aus der Zeit gefallen: »Wir sind Provinzler, denen eine Welt über den Kopf wächst, die sie nicht begreifen können.« (WA 2, 44) Auch am Beginn des vierten Akts wird dieser Zusammenhang am Beispiel von zwei

¹⁷ Vgl. Riedel: *Romulus der Große*, S. 84.

Kammerdienern vorgeführt. So findet es Pyramus unverständlich, dass der römische Staat »noch zu unseren Lebzeiten aufhört zu existieren«, dem sie doch sechzig Jahre »unter elf Kaisern« gedient hatten (WA 2, 95). In komischer Selbstüberhöhung pflichtet Achilles bei: »Wenn wir abtreten, kann man sagen: Jetzt ist die Antike zu Ende! (WA 2, 96) Ironisch gewendet und mit dem Wissen späterer Jahrhunderte kalkulierend, heißt es: »Jedenfalls muß die Zeit, die nun anbricht, schauderhaft sein.« Und Pyramus ergänzt: »So richtiges dunkles Mittelalter. Ohne Pessimist sein zu wollen: Von der heutigen Katastrophe wird sich die Menschheit nie mehr erholen.« (WA 2, 96) In dieser verdrehten Sicht auf die Geschichte werden nicht nur die undifferenzierten historischen Großerzählungen ins Lächerliche gezogen, sondern besonders der Glaube an die eigene Weltordnung. Es ist die Stimme eines untergehenden Reichs, das sich selbst für unverzichtbar hält.

Romulus als Gesinnungsethiker

Auch wenn einige Äußerungen des Kaisers Dürrenmatts eigenen Vorstellungen von der Komödie wie vom Großstaat entsprechen, kann jedenfalls in der hier näher diskutierten zweiten Fassung des Stücks nicht davon gesprochen werden, dass Romulus' politische Positionen insgesamt affiniert würden. Das zeigt sich besonders am Schluss der Komödie, im Zwiegespräch des Kaisers mit Odoaker, das wesentlich politiktheoretischer Natur ist.

Anders als Romulus erwartet hatte, ist Odoaker nicht in Rom eingefallen, um den Kaiser zu töten, sondern um sich ihm mit seinem »ganzen Volk« zu unterwerfen (WA 2, 106). Nur aufgrund der öffentlichen Meinung sowie der ehrgeizigen Soldaten seines Landes sei er gezwungen gewesen, in den Krieg zu ziehen. In den Blick rückt dabei besonders sein Neffe Theoderich, ein heroischer Germane, der »von der Weltherrschaft« träumt, »und das Volk träumt mit ihm.« (WA 2, 107) Es wird klar, dass Odoaker, der sich ebenso human geriert wie Romulus, lediglich in den Krieg gezogen war, um die Herrschaft solcher »Helden« wie Theoderich zu verhindern.

Romulus soll Odoaker retten, der um sein Leben fürchtet und die künftige Ermordung durch seinen Neffen voraus sieht, von dem er, historisch korrekt, ausgeht, dass die Geschichtsschreiber ihn »einmal Theoderich den Großen nennen werden«. Im Gegensatz zu diesem ist Odoaker ein Bauer und hasst den Krieg: »Ich suche eine Menschlichkeit, die ich in den germanischen Urwäldern nicht finden konnte. Ich fand sie in dir, Kaiser Romulus.« Romulus ist erschüttert, dass er nicht dem erwarteten Feind begegnet, sondern einem

Gleichgesinnten, habe er doch sein »ganzen Leben auf den Tag hin« angelegt, »da das römische Imperium zusammenbrechen würde.« (WA 2, 108) Er hatte sich für das Reich opfern wollen und sieht nun in der Aufforderung, herrschen zu sollen, seine Pläne durchkreuzt.

An diesem – zweiten – Schluss wird deutlich, dass Romulus nicht der Verantwortungsethiker ist, für den er sich hält, sondern ein Gesinnungsethiker. Das heißt, dass er – nach Max Webers Definition – sich nicht insofern verantwortlich fühlt, als er »für die (voraussehbaren) Folgen seines Handelns aufzukommen hat«, sondern »nur dafür, daß die Flamme der reinen Gesinnung, die Flamme z.B. des Protestes gegen die Ungerechtigkeit der sozialen Ordnung, nicht erlischt.«¹⁸ Fanatisch, so könnte man sagen, stellt er den Untergang des Großreichs über Menschenleben und sieht für seine Untertanen nicht weniger als eine Fremdherrschaft vor, weil er das Römische Reich für die größere Tyrannie hält.

Odoaker hingegen will die Welt vor dem Tyrannen bewahren. Nimmt Romulus seine Unterwerfung nicht an, so befürchtet der Germanenfürst, wird die Welt an seinen Neffen fallen: »ein zweites Rom wird entstehen, ein germanisches Weltreich, ebenso vergänglich wie das römische, ebenso blutig. Die Zerstörung Roms, dein Werk, wird sinnlos geworden sein, wenn dies geschieht.« (WA 2, 109) Die zeitgeschichtliche Anspielung auf das ›germanische‹ Reich im 20. Jahrhundert (und nicht nur auf Theoderich den Großen als historische Person) ist unüberhörbar, das sich als ›Drittes Reich‹ ja selbst in einer Kontinuität mit dem Heiligen Römischen Reich und damit letztlich mit dem Römischen Reich gesehen hat. Odoakers Warnung – so wenig er im konkreten Handeln auch selbst ein Verantwortungsethiker ist¹⁹ – zeugt von dem Verständnis, dass Macht, wenn sie nicht ausgeübt wird, nicht verschwindet, sondern an jemand anderen fällt. Daher beschwört er den Kaiser: »Du kannst nicht deiner Größe ausweichen, Romulus, du bist der einzige Mann, der diese Welt zu regieren versteht. Sei gnädig, nimm meine Unterwerfung an, werde unser Kaiser, bewahre uns vor der blutigen Größe Theoderichs.« (WA 2,

¹⁸ Max Weber: Politik als Beruf. 11. Aufl. Berlin 2010, S. 56.

¹⁹ Ulrich Profitlich hat überzeugend auf Inkonsistenzen der Odoaker-Figur in der zweiten Fassung hingewiesen: »Daß Odoaker nicht zur Musterfigur wird, liegt allein an dem m.E. wenig sorgfältig durchgeführten Versuch, neben Romulus auch seinen Gegenspieler zum Vertreter einer korrigierenden ›Idee‹ zu stilisieren.« Ulrich Profitlich: Geschichte als Komödie – Dürrenmatts *Romulus der Große*, in: Walter Hinck (Hg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, Frankfurt a.M. 1981, S. 254–269, hier S. 264.

109f.) Odoaker fordert also Führung ein: Romulus ist der Große, ob er will oder nicht. Was sich im Titel als eine ironische Anspielung auf den Spottnamen ›Romulus Augustulus‹ lesen lässt, wird hier zum Fakt: Romulus ist der Souverän; und er sollte herrschen, um die Herrschaft eines Anderen zu verhindern.

Die Kontroverse offenbart: Es gibt kein Jenseits des Politischen. Das Ende des Römischen Reichs ist nicht identisch mit dem Ende von Herrschaft und Krieg überhaupt: »Die historische Realität siegt über utopische Wunschvorstellungen; eine gerechte Weltordnung ist nicht möglich.«²⁰ Eine solche hatte Romulus jedoch angestrebt, dem es »um einen grundlegenden Paradigmenwechsel in der Weltgeschichte« gegangen war: »Nicht nur speziell das römische Reich, sondern das Weltreich an sich soll als historisches Subjekt von der Bildfläche verschwinden, weil nur so eine Humanisierung der Geschichte zu erreichen ist.«²¹ Mit diesem Plan hat er durchaus einen Akt der Hybris begangen, der – zwar spiegelverkehrt, aber doch – anderen Allmachtsvorstellungen nicht unähnlich ist: Er hat für alle Zeiten entscheiden wollen. Das römische Kaisertum sollte gestrichen werden, indem Romulus diesen Platz selbst einnahm: »Ich gab mir das Recht, Roms Richter zu sein, weil ich bereit war zu sterben. Ich verlangte von meinem Lande ein ungeheures Opfer, weil ich mich selbst als Opfer einsetzte.« (WA 2, 108) Romulus »wollte Schicksal spielen« (WA 2, 112).

Doch die »Geschichte erscheint als ein Prozess, der eigenen Gesetzen folgt und sich den Versuchen der Menschen, bewusst Geschichte ›zu machen‹, entzieht.«²² Beseitigt man das eine ungerechte Imperium, so entsteht ein anderes. Romulus würde sich für solche Entwicklungen, die auf seinen Opfertod folgen, nicht zuständig fühlen: »Wenn die Folgen einer aus reiner Gesinnung

20 Riedel: *Romulus der Große*, S. 84.

21 Jürgen Kost: Das historische Drama des 20. Jahrhunderts zwischen Dokumentarismus und Fiktionalität – Peter Weiss und Friedrich Dürrenmatt. Überlegungen zum Gattungsbegriff des Geschichtsdramas, in: Marijan Bobinac, Wolfgang Düsing, Dietmar Goltzschigg (Hg.): Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts. Zagreber Germanistische Beiträge. Beiheft 8 (2004), S. 365-385, hier S. 381f.

22 Ebd., S. 383. Siehe auch Onderdelinden: Dramaturgie der Wendungen, S. 478: »Das Scheitern ihrer Pläne zeigt ihre Ohnmacht vor dem Lauf der Geschichte. Sie sind keine großen Einzelnen, keine tragischen Helden der Geschichte, sondern Komödienfiguren in einer chaotischen Welt, die sie nur bewältigen können, indem sie eine Komödie aus ihr machen. Eine tragische Komödie, versteht sich.«

fließenden Handlung üble sind«, so Max Weber über den Gesinnungsethiker, »so gilt ihm nicht der Handelnde, sondern die Welt dafür verantwortlich, die Dummheit der anderen Menschen oder – der Wille des Gottes, der sie so schuf.«²³ Odoaker appelliert denn auch an das Realitätsprinzip: »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.« (WA 2, 110)²⁴ Schon 1978 hat sich Günter Scholdt von dem »überlegenen Spötter[]« Romulus des Komödienbeginns nicht täuschen lassen und ihn als »den Moralisten, den blutig ernsten Ideologen des Schlusses« ernstgenommen.²⁵ Als ein solcher nimmt Romulus recht »ungerührt die Verwüstungen seines Landes und Mißhandlungen seiner Bewohner sowie den Tod nächster Verwandter« hin, »solange dies seinem pseudohumanitären Geschichtskonzept nicht zuwiderläuft«.²⁶

Odoaker schlägt nun vor, Romulus zu pensionieren und sich von ihm zum König von Italien ausrufen zu lassen. Zugleich sieht er die Notwendigkeit, seinen Neffen zu töten, so lang dieser noch schwächer ist als er. Romulus gibt indes zu bedenken: »Wenn du deinen Neffen tötest, werden dir nur tausend neue Theoderiche entstehen. Dein Volk denkt anders als du. Es will das Heldentum. Du vermagst es nicht zu ändern.« (WA 2, 111) Nun appelliert also Romulus an das Realitätsprinzip und wirft die Frage nach dem für die souveräne Entscheidung nötigen Wissen sowie nach den Einschränkungen von Handlungsoptionen wie der öffentlichen Meinung auf, um die er sich selbst in Bezug auf sein eigenes Reich jahrelang keine Gedanken gemacht hat. Als jemand, der das Ende der Geschichte ausrufen wollte, zeigt sich Romulus schließlich doch erstaunlich besorgt um sein eigenes Bild in der Historie: Das

23 Weber: Politik als Beruf, S. 56.

24 So mögen die beiden Figuren vielleicht »mit genau demselben ideal von Menschlichkeit ausgestattet« sein (Delbrück: Antiker und moderner Helden-Mythos, S. 302); sie unterscheiden sich jedoch fundamental in ihrem Blick auf »das Politische«.

25 Günter Scholdt: Romulus der Große? Dramaturgische Konsequenzen einer Komödien-Umarbeitung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 97 (1978), S. 270–287, hier S. 283.

26 Ebd., S. 280. Dürrenmatt selbst beschreibt Romulus in seiner *Anmerkung* zum Stück von 1957 zwar als »witzig, gelöst, human«, »im letzten« jedoch als jemanden, der – bis zum »tragischen« Schluss seiner Pensionierung – »mit äußerster Härte und Rücksichtslosigkeit vorgeht und nicht davor zurückschreckt, auch von 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« (WA 2, 120).

Schicksal der beiden vermeintlichen Staatenlenker sei es, »gescheiterte Politiker darzustellen« (WA 2, 112). Dass das Kalkül seines inszenierten Selbststoppfers nicht aufgeht, während die Familie seinem Nicht-Handeln zum Opfer gefallen ist, ist ihm schwer erträglich: »Und nun soll ich leben. Und nun soll mein Opfer nicht angenommen werden. Und nun soll ich als der dastehen, der sich allein retten konnte.« (WA 2, 109)²⁷ Romulus mag Komödie gespielt haben; den tragischen Opfertod hatte er dennoch angestrebt. Er bleibt ihm nun versagt: »Romulus kann nicht als mit sich selbst identischer tragischer Held zugrunde gehen, sondern er muss die sinnlose Schuld ungesühnt in der Pensionierung allein tragen.«²⁸

Die Pläne der beiden Herrscher scheitern, weil sie fälschlicherweise vom Herrscherwillen des jeweils anderen ausgegangen waren. Ihre ›Lösung‹, der zufolge Romulus pensioniert und Odoaker König von Italien werden soll, stellt eine Art Verbürgerlichung der Politik dar. Das Ziel besteht nicht in der Eroberung oder der nationalen Größe, sondern allein darin, »die Welt treu zu verwalten« und den »Frieden« zwischen den Germanen und den Römern zu sichern (WA 2, 112). Diese Form einer guten Regentschaft wird als »traurige Pflicht« und als »Komödie« bezeichnet, die sie »zum letzten Mal« spielen wollen (WA 2, 113). Beiden ist klar, dass es eine Herrschaft auf Zeit ist, denn mit Theoderich steht der nächste Usurpator am Ende einer Zwischenkriegszeit bereit.

Und hier am Ende seiner Herrschaft zeigt sich auf einmal eine subtile Ambivalenz Romulus' gegenüber einem Reich, das keineswegs mit negativen Attributen versehen wird, sondern noch einmal als ein Traum in vielen Farben und in Wärme erstrahlt – als eine Erinnerung an frühere Zeiten:

ROMULUS

Der Kaiser löst sein Imperium auf. Seht euch diese farbige Kugel noch einmal an, diesen Traum von einem großen Imperium, der im freien Raum schwebt, getrieben vom leichten Hauch meiner Lippen, diese hingebreiteten Länder um das blaue Meer mit seinen tanzenden Delphi-

²⁷ »Ein Tod, den er sich von einem Feind erbetteln muß, [...] ist als Opfertod – oder sagen wir es nur: als Heldentod – nicht ernst zu nehmen. Dieselbe Evidenz, daß es nur so aussehen soll, als würde Romulus in der Verfolgung seiner erhabenen Ziele vom Feind getötet, ergibt sich wenig später gleich ein zweites Mal, als er die Absicht äußert, sich von dem Reiterpräfekten töten zu lassen.« Delbrück: Antiker und moderner Helden-Mythos, S. 304.

²⁸ Kost: Das historische Drama des 20. Jahrhunderts, S. 383.

nen, diese reichen Provinzen, gelb von Korn, diese wimmelnden Städte, überfließend an Leben, eine Sonne, die die Menschen erwärmt und, als sie hoch stand, die Welt verbrannte, um nun in den Händen des Kaisers, ein sanfter Ball, ins Nichts aufzugehen. (WA 2, 114)

Ins Bild gebannt ist hier die ungeheure Macht des Souveräns, der das große Imperium allein mit dem ›leichten Hauch seiner Lippen‹ zu bewegen imstande ist oder es auch ›ins Nichts aufgehen‹ lassen kann. Doch wird die Entwicklung des Reichs nicht nur an die Willkür des Kaisers geknüpft, vielmehr scheint es, als hätte sich die Zerstörungskraft aus dem Reich selbst ohne Hinzutreten eines Dritten ergeben. Was Wärme, Kraft und Leben geben konnte, gab schließlich den Tod.

Der Souverän in der ersten Fassung

In der ausführlich besprochenen zweiten Fassung des Stücks von 1957 wurden weitreichende Veränderungen besonders des Schlusses vorgenommen. Sie betreffen auch und vor allem die Odoaker-Figur sowie das Bild des Herrschers Romulus, der hier anders agiert und die eigene Macht in noch offensichtlicherer Weise zu genießen scheint. Mit Blick auf das Souveränitätsproblem soll deshalb nun abschließend der Schluss der ersten Fassung Berücksichtigung finden.

Auch hier fallen die Germanen nach einem kurzen Gespräch, das Romulus mit seinen entlassenen Kammerdienern führt, schließlich in Rom ein. Im Gegensatz zur zweiten Fassung handelt es sich bei dem ersten Germanen jedoch nicht um Odoaker, sondern um einen einfachen Soldaten namens Küenzi. Romulus zeigt sich von der Gestalt des Germanen, der ›klein, dick und schwarzhaarig‹ ist, verblüfft. Der Germane erwidert – in Anspielung auf das Dritte Reich und dessen ›Rassen-‹Wahn: »Alle Urgermanen sehen so aus wie ich. [...] Die meisten Germanen haben sich jedoch im Laufe der Jahrtausende leider mit arischen Völkern vermischt und sind blond und blauäugig geworden.« (WA 2, 129) Er schließt: »das Arische in uns ist unser Pech.« (WA 2, 130)

Es entspinnt sich eine Kontroverse zwischen den beiden, die wesentlich die Frage betrifft, ob die Freund-Feind-Unterscheidung auch für Germanien und Rom gilt, oder ob es sich eigentlich um einen Aufstand der Germanen innerhalb des Reichs handelt. Das ist eine für das Souveränitätsparadigma entscheidende Frage: Ist der römische Kaiser auch der Herrscher der Germanengebiete, so dass ein Krieg zwischen beiden eigentlich kein zwischen-

staatlicher Krieg wäre, sondern ein Aufstand abtrünniger Untertanen? Mit der Einführung der Freund-Feind-Unterscheidung nimmt der Germane für seine Heimat den Status eines eigenen Staates als politisch »maßgebende Einheit«²⁹ in Anspruch:

DER GERMANE mißtrauisch

Sie wissen genau, daß ich Ihr Todfeind bin.

ROMULUS streng

Du bist wie die anderen Menschen vor allem mein Untertan.

DER GERMANE

Ich bin ein germanischer Korporal.

ROMULUS

Dem Kaiser gehört auch Germanien.

DER GERMANE stolz

Wir haben das römische Weltreich erobert.

ROMULUS

Der Kaiser geht nicht zum Feind, der Kaiser läßt den Feind kommen.

(WA 2, 131)

Die Strategie des römischen Kaisers besteht denn auch nicht im Kampf. Romulus kann den Germanen gewaltlos besiegen, und zwar, indem er ihn befördert und zum Statthalter von Lusitanien in der spanischen Provinz ernennt. Dieser fällt auf die Knie: »Ich werde meinem Kaiser treu sein bis in den Tod!« (WA 2, 132) Als der Germane, der also die Seiten gewechselt hat, kurz darauf seinem eigenen Feldwebel droht, weil dieser davon sprach, den Kaiser gefangen zu nehmen, korrigiert ihn Romulus: »Allein der Kaiser hat über Leben und Tod seiner Untertanen zu entscheiden, Statthalter von Lusitanien.« Dem germanischen Feldwebel wird nun ebenfalls ein Titel angeboten. Er soll Statthalter von Pontus in »der nordöstlichen Ecke von Kleinasien« werden, womit der Kaiser also beide Germanen in entgegengesetzter Richtung in sehr ferne Provinzen schickt. Wie Küenzi nimmt auch der Feldwebel das Angebot außenblicklich an: »Ich werde meinem Kaiser bis ans Ende der Welt folgen!« (WA 2, 133)

Vorgeführt wird hier der bereits an anderer Stelle beschriebene Mechanismus, durch den es – Étienne de La Boétie zufolge – Knechtschaft überhaupt gibt: die Einführung einer Rangordnung, die es einigen ermöglicht, »zu dem

29 Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. 3. Aufl. der Ausgabe von 1963. Berlin 1991, S. 43.

großen Tyrannen die kleinen Tyrannen [zu] spielen«, wodurch der Despot »seine Untertanen mit ihrer eigenen Hilfe in Knechtschaft« bringt – »die einen Untertanen durch die anderen.³⁰ Das Spiel setzt sich mit vier Germanen (und später noch mehr) fort, die ihre Unterwerfung zunächst nicht hinnehmen wollen: »Wir sind freie Germanen! Wir sind keine Römer! Wir haben Italien besiegt! Wir knien nicht vor einem Kaiser!« Auf die Auskunft des Kaisers hin, sie seien nun »alle zu Rittern von Asturien geschlagen«, rufen sie aus: »Es lebe der Kaiser von Rom!« (WA 2, 134) Kaum effektvoller hätte man das Prinzip der *freiwilligen Knechtschaft* sowie die Macht des Souveräns und seine Verfügungsgewalt darstellen können.³¹

Als der Germanenfürst Odoaker kommt, wird er von den vormals eige-
nen, nun in Roms Diensten stehenden Soldaten verhaftet. Romulus fordert jedoch, ihn freizulassen: »Der Kaiser will nicht, daß ein so edler Mensch gedemütigt werde. Er ist zwar von Rom besiegt worden, aber dennoch ein großer Feldherr.« Odoaker sieht sich verständlicherweise selbst als Sieger des Kampfes, muss jedoch einräumen, dass er von Romulus gefangen wurde, der seinerseits süffisant erklärt: »Also muß doch wohl ich der Sieger sein.« (WA 2, 136) Dem Germanenfürsten ist das Agieren seiner Männer unbegreiflich, die er »ihre einzige Chance, schließlich doch noch eine Kulturnation zu werden, selbst über den Haufen« werfen sieht. Romulus gibt zu bedenken: »So wichtig braucht man die Kultur nun wieder nicht zu nehmen, Feldherr, daß man gleich ein Blutbad anrichtet, um sie einzuführen.« Der germanische Feldherr verteidigt sich mit dem Hinweis darauf, sein »junges Volk« müsse eben »an die Zukunft denken«; er sieht als »grundnüchterner Mensch«, der sich »keine Illusionen« mache, jedoch ein: »Mit der germanischen Kultur ist es wieder einmal aus.« (WA 2, 137)

Auf die Ankündigung Odoakers, sich in die Heimat zurückzuziehen und wieder auf die Bäume zu klettern, meint Romulus, es sei ungesund, »die Welt-

³⁰ Étienne de La Boétie: Von der freiwilligen Knechtschaft der Menschen, in: Ders.: Über die freiwillige Knechtschaft des Menschen. Hg. und eingeleitet von Heinz-Joachim Heydorn. Übers. von Walter Koneffke. Frankfurt a.M. 1968, S. 31-64, hier S. 58.

³¹ Die Bedeutung, die der Posten-Vergabe hier zukommt, lässt auch an eine Beobachtung Georges Batailles denken: »Die soziale Differenz ist die Grundlage der Souveränität, und indem sie die Souveränität setzen, schufen die Menschen vergangener Zeiten die Skala der Differenzierungen.« Georges Bataille: Die Souveränität, in: Ders.: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. Hg. von Elisabeth Lenk. Nachwort von Rita Bischof. Übersetzt von Rita Bischof, Elisabeth Lenk, Xenia Rajewsky. München 1978, S. 45-86, hier S. 61.

geschichte rückgängig zu machen. Ihr seid nun einmal da, und Germanien ist für die Menschheit offenbar ein doch zu problematisches Land.« Die Germanen sollen deshalb im »halb entvölkerten Italien« bleiben: »Man muß die Rassen ein wenig mischen, wenn etwas Vernünftiges herauskommen soll.« (WA 2, 138) Was Romulus hier betreibt, ist, so Scholdt, durchaus die Tat eines ›Staatsmannes‹, der versucht, »durch Integration der verschiedenen Rassen diesen circulus vitiosus feindseliger Völkerbeziehungen zu durchbrechen.«³² Sieht man einmal vom Wortgebrauch ab, so wendet sich Dürrenmatt eindeutig gegen den ›Rassen‹-Wahn und jede völkische Ideologie. Zugleich scheint hiermit auch die Schweiz als multilingualer und multikultureller Staat angespielt zu sein. Der Germanenfürst jedenfalls unterwirft sich und sein ganzes Volk Romulus und ernennt diesen »begeistert zum Kaiser von Germanien!« In satirischer Antizipation der Kulturgeschichte Deutschlands und unter Ausschluß seiner Gewaltgeschichte plant Odoaker, »die Schwerter in die hintere Ecke« zu schleudern: »Wenn wir nicht *die* Nation der Dichter und Denker werden, gehe ich zum Zirkus!« (WA 2, 138)

Zeno, der Kaiser von Ostrom, zeigt sich von Romulus' Leistung, der sich »ein wenig in der Politik versucht« habe, beeindruckt: »Das Resultat ist erstaunlich.« (WA 2, 139) Am Schluss wird es dem römischen Kaiser gar möglich sein, die Reichsteilung rückgängig zu machen und auch Ostrom wieder dem Reich zuzuführen. Zeno kommentiert: »Er ist nicht nur der größte Feldherr, sondern auch der größte Diplomat der Weltgeschichte!« (WA 2, 140) Romulus erscheint hier im Unterschied zur zweiten Fassung tatsächlich als der Souverän, als Romulus der Große, der die Schwächen seiner Gegner kennt und sie durch sein Herrschervermögen wie Figuren zu bewegen weiß. Das Bild des Reichs, das der Kaiser allein mit dem Hauch ›seiner Lippen‹ zu bewegen imstande ist und doch ›ins Nichts aufgehen‹ zu lassen gedenkt (s.o.), findet sich hier im Unterschied zur zweiten Fassung denn auch nicht als Schlussbild in einer Situation, in der sich die Ohnmacht des selbstgewählt-verhinderten Weltenlenkers erweist. Vielmehr markiert es den Höhepunkt seiner Macht, bevor Romulus freiwillig auf das Reich verzichtet. Er verkündet: »Der Kaiser löst das Imperium auf. Er ernennt den Feldherrn der Germanen, Odoaker, zum König von Italien.« Und auch Zeno erhält Ostrom zurück. »Der Kaiser läßt den Sieg wieder aus den Händen gleiten. Siege sind Zustände, die ihn nicht interessieren.« (WA 2, 140) Seiner Pension sieht er in dieser Fassung

³² Scholdt: Romulus der Große, S. 281.

mit Freude entgegen, komme er so »doch noch zu einem gesicherten Einkommen. Die kaiserlichen Hungerjahre sind zu Ende.« (WA 2, 142) An Odoaker gewandt, der hier lediglich ein Eroberer ist, gibt er zu bedenken:

Du hast noch viel zu lernen, vor allem Menschlichkeit, die du zwar suchst, aber nicht kennst, denn das Weltreich, das du bekämpft hast, kannte sie auch nicht. Der Kaiser hat dir dieses Imperium aus dem Weg geräumt. Es ist wieder Platz in der Weltgeschichte. Die Römer treten ab, die Bühne wird frei, die Germanen sind an der Reihe. (WA 2, 141)

Dass das Geschichtsbild der zweiten Fassung wohl »realitätsnäher« sei, ist für Scholdt kein Argument gegen diesen Schluss der ersten Fassung, der doch gar nicht »ernsthaft als politische [Lösung] angeboten« wird. Von Beginn an sei die Lösung »eine – zuweilen mit Realitätspartikeln und satirischen Wahrheiten versehene – bewußt utopische Politidylle, genial und befreiend als Denkspiel, reizvoll als vernünftig-unvernünftige Alternative zu grausamen Herrschaftspraktiken, deren sozialkritische Provokation gerade in der Naivität des Grundgedankens beruht.³³ Dürrenmatt beschreibt seinen Helden in der Anmerkung zur Uraufführung denn auch als eine unwirkliche, unwahrscheinliche Gestalt, einen jener Landesverräter, »die es nie gibt. Kaiser rebellieren nicht, wenn ihr Land unrecht hat. Sie überlassen dies den Laien und nennen es Landesverrat, denn der Staat fordert immer Gehorsam. Aber Romulus rebelliert. Auch wenn die Germanen kommen. Dies sei gelegentlich zur Nachahmung empfohlen.« (WA 2, 121)

Doch wirft auch in der ersten Fassung das kommende Reich seine Schatten voraus, wenn Romulus die Bühne der Weltgeschichte für die Germanen räumt. Man kann sich schon denken, dass hier der eine ungerechte, grausame Großstaat nur durch den nächsten ersetzt wird. Romulus' höchst verdichteter und auf die Spitze getriebener Verzicht auf die Macht hat so auch eine letzte Pointe, die dann wie beschrieben in der zweiten Fassung gänzlich entfaltet wird.

6.2 Herkules und der Stall des Augias

Einen ähnlichen Weg wie das *Romulus*-Stück geht Dürrenmatts aus einem Hörspiel (1954) hervorgegangene Komödie *Herkules und der Stall des Augias*

³³ Ebd., S. 285.

(1962, Neuf. 1980), nur unter umgekehrten Vorzeichen. Statt eine im Prinzip noch heroische, imperiale Welt mit einer Figur zu konfrontieren, die sich dezidiert gegen das heroische Paradigma wendet und – zumindest in der zweiten Fassung – das letzte Opfer seines Reichs gewesen sein will, entwirft das Herkules-Drama das Bild eines durchaus zu großen Taten bereiten Helden, der sich jedoch in einem postheroischen Zeitalter wiederfindet.³⁴ Der Heros geht im modernen Verwaltungsstaat unter. Dürrenmatt zeigt so in einem für ihn typischen Zusammenprall verschiedener Muster und Ordnungen die Unvereinbarkeit des heroischen und des bürokratischen Paradigmas auf, wobei es zu einfach wäre, im Stück allein einen satirischen Angriff auf den Verwaltungsstaat und die Schweiz als dessen außliterarische Vorlage zu entdecken. Auch das Heldentum selbst wird einer zeitgeschichtlich relevanten Kritik unterzogen.³⁵

Das Stück beginnt mit einer Publikumsansprache, in der die Darstellungsmöglichkeiten des Theaters reflektiert werden. Entschuldigend führt die Figur Polybios aus, dass man zwar versuche, vor den Zuschauern »eine Welt aus Unrat auf die Bühne [zu] zaubern« (WA 8, 13), dass es jedoch nicht möglich sei, *alles* im Theater darzustellen. Doch macht bereits der Beginn klar, dass das Stück sich durchaus darum bemüht. Was Polybios als unmöglich darzustellen ausweist, wird durch Theatereffekte und Hintergrundgeräusche versucht anzudeuten: So wäre die dramatische Kunst wohl an der Darstellung bestimmter »Taten unseres Nationalhelden«, also Herkules', gescheitert:

bei der Schilderung der beiden Schlangen, die sich ihm schon in der Wiege um den Hals legten, ihn zu ersticken, und die das Kleinkind dann kurzerhand –

- 34 Zum Begriff der postheroischen Gesellschaft siehe Herfried Münkler: Heroische und postheroische Gesellschaften, in: Merkur 61, H. 700 (2007), S. 742-752.
- 35 Als Quellen für den Herkules-Stoff nennt Gallati neben dem von Dürrenmatt selbst ins (Hör-)Spiel gebrachten Gustav Schwab (WA 8, 181) griechische und römische Komödien, aus denen er die »Herkules-Gestalt und ihr Schicksal unvermittelter« kennen müsse: »Amphytrion« mit den Einzelheiten über die Geburt des Helden, Euripides' »Rasenden Herakles« und Sophokles' »Trachinierinnen« mit den Voraussetzungen für den Untergang des Helden und schließlich Senecas »Herkules auf Oeta« mit Tod und Apotheose des Helden. »Der komisch-derbe Herkules ist eine fast stehende Gestalt der antiken Komödie, und von hier aus war der Schritt zur Parodie gegeben, ja schon vollzogen.« Ernst Gallati: »Herkules und der Stall des Augias«. Mythos, Parodie und Poesie, in: Armin Arnold (Hg.): Zu Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart 1982, S. 110-123, hier S. 110 u. 111.

Hinten der Bühne Kleinkindergeschrei, das verstummt, wie Polybios die Handbewegung des Erwürgens macht.

– oder auch bei jener Szene, in welcher der gewaltige Säugling so mächtig am Busen der Göttin Hera sog, daß die Göttermilch über den ganzen Himmel hinschoß –

Ein ungeheures Zischen, und ein Milchstrahl saust über die Bühne.

– ein komisches Geschehen, dem wir unsere Milchstraße verdanken: Wo nähmen wir die Schlangen, wo den Säugling, wo den Busen her? (WA 8, 13f.)

Im Verlauf der Komödie wird durchaus exzessiv mit dramatischen wie metadramatischen Darstellungsmitteln gearbeitet, etwa mit Figurenerzählungen oder mit Zeitsprüngen und sogar (gespielten) Rückblicken, was im Drama eine Ausnahmeerscheinung ist. Insofern wären in diesem Stück die narrative und die metadramatische Funktion der Figuren besonders ausgeprägt.³⁶ Was die vielen Brüche der geschlossenen Form des Dramas bezwecken, ist zum einen die bei Dürrenmatt zentrale Reflexion und Destruktion der Tragödie und zum anderen die Schaffung eines poetischen Raums, der keiner Nachahmung von Wirklichkeit verpflichtet ist, sondern sich einmal mehr als Eigenwelt zu verstehen gibt, in der Versatzstücke aus Mythologie und Gegenwart kreativ zusammengesetzt werden. In der metadramatischen Einführung heißt es denn auch, dass weder ein »realistisches Stück« noch ein »Lehrstück« oder »absurde[s] Theater« gezeigt wird, sondern »ein dichterisches Stück«, womit der poetische Aspekt des Zusammenfügens angesprochen ist. Schließlich wird das Thema der Komödie ironisch angespielt: »Ist der Stoff auch nicht stubenrein, wahre Poesie verklärt alles.« (WA 8, 15) Der nicht-stubenreine Stoff, das ist das vor Mist überquellende Land Elis, das Herkules im Auftrag des dortigen Präsidenten Augias säubern soll.³⁷ Der Heros, der

36 Zum Funktionsmodell der Figur im Drama siehe Max Roehl: Theorie der dramatischen Figur. Beitrag zur allgemeinen Gattungstheorie des Dramas. Hannover 2020.

37 Elisabeth Brock-Sulzer schreibt in einem Beitrag für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22. März 1963, der in den Kommentarband zur Werkausgabe von 1980 aufgenommen wurde: »Daß Dürrenmatt«, der sich selbst ungern als Dichter bezeichnete, »ausgerechnet anlässlich der Darstellung einer im Mist versinkenden und erstickenden Welt sich zu dieser Bezeichnung entschloß, ist kennzeichnend.« Elisabeth Brock-Sulzer: *Herkules und der Stall des Augias*, in: Daniel Keel (Hg.): Über Friedrich Dürrenmatt. 6., verbesserte und erw. Aufl. Zürich 1998, S. 177-180, hier S. 178. Einschlägig ist hier eine spätere Publikumsansprache des Polybios, die einmal mehr klarmacht, dass ein ›gedichtetes‹ Stück Dürrenmatts, indem es einen – wenn auch bereits unzeitgemäß – Helden auftreten lässt, in Umkehrung die Verhältnisse in der Wirklichkeit zum

die Aufgabe lediglich aus Geldnot übernimmt, stößt jedoch auf eine Reihe von Widerständen, die zu überwinden nicht einmal er imstande ist.

Der reichste der Bauern

Wenn Augias sein Land Elis vorstellt, die Topographie und die klimatischen Bedingungen erläutert und dabei auch auf die politischen Verhältnisse zu sprechen kommt, so lässt sich diese Beschreibung nicht nur als ironische Anspielung auf die Neutralität der Schweiz lesen; vielmehr wird auch ein Konsens-Staat, ein buchstäblich »durchschnittlicher« Staat entworfen, der von allem etwas hat: »Liberal-patriarchalisch, zwischen dem attischen Seebund, der spartanischen Hegemonie und dem persischen Weltreich lavierend.« Und unter dem Stichwort »Religion« heißt es in Anlehnung an Nietzsches Tragödientheorie: »Temperierte Dionysisch mit Apollonisch-Orthodoxen Urgemeinden.« (WA 8, 27) Selbst die Ausschweifung, der Kult, das Dionysische ist wohl tempiert.³⁸

Sich selbst und seine eigene Position stellt Augias beinahe entschuldigend und in Abgrenzung zum Königsamt vor: Er sei »eigentlich gar kein König, sondern nur der Präsident von Elis, ja, um präzise zu sein, nur der reichste der Bauern, und, da es bei uns nur Bauern gibt, eben der, welcher am meisten zu sagen hat und das elische Parlament präsidiert.« (WA 8, 27f.) Bereits hier klingt eine eigentümliche Mischverfassung an, wenn der Präsident der Bauernrepublik als der reichste Bauer ausgewiesen wird. Elemente der repräsentativen Demokratie werden mit plutokratischen Aspekten verknüpft.

Der Große Nationale Rat muss nun tagen, weil der Mist das Land überwuchert und zu entscheiden ist, wie er beseitigt werden soll: »Der Mist steht so hoch, daß man überhaupt nur noch Mist sieht« – »Wir sind total vermistet« (WA 8, 29). Die Sitzung kann nicht im »altehrwürdigen Rathaus der Elischen

Ausdruck bringt. Für die wirkliche Welt gilt: »Das Leben ist keine Dichtung, meine Damen und Herren, Gerechtigkeit findet nicht statt; am wenigsten eine poetische, wer etwas bezweckt, erreicht das Gegenteil, wer sein Recht fordert, kommt um.« (WA 8, 106)

³⁸ »Um die Parallelie Elis-Schweiz noch deutlicher zu machen, fügt Dürrenmatt einige politische Details bei, wie das Lavieren zwischen den Großmächten und die Bauernrepublik. Letzteres ist nun allerdings für das historische Elis nicht zutreffend, denn im Mythos ist von nichts als einem Königtum die Rede, das dem märchenhaften Charakter des Mythos, aber auch den vorklassischen Zeiten, aus denen er stammt, entspricht.« Gallati: »Herkules und der Stall des Augias«, S. 112.

Bauernrepublik« stattfinden, da dieses ebenfalls, so Augias, »unter unseren agronomischen Abfallprodukten vergraben und versunken ist«; stattdessen muss der Rat im titelgebenden Stall des Augias tagen – »der Einfachheit halber.« (WA 8, 28) Die Verkehrung des mythologischen Vorbilds ist offensichtlich: Die Ausmierung des lange Zeit nicht gereinigten Augiasstalls war eine der zwölf Aufgaben, die Herkules von Eurystheus erhalten hatte und die er letztlich, weil er sich »schämte, den Unflath auf dem Rücken wegzutragen, wiewohl Eurystheus meynete, daß er solches thun sollte«, durch Umleitung eines oder mehrerer Flüsse erreichte, indem er »den Mist insgesamt, ohne seinen Nachtheil« aus dem Lande schwemmte.³⁹ Bei Dürrenmatt gehen die Parlamentarier nun gerade in den Stall, in dem sie selbst zwar auch im Mist »nur bis zum Unterleib sichtbar« (WA 8, 29) sind, doch in dem eine Beratung – im Unterschied zum Rathaus – immerhin noch möglich ist. Wenn der Augiasstall sprichwörtlich »chaotische, ungeordnete korrupte Zustände«⁴⁰ bezeichnet, so ist in Dürrenmatts Komödie überall ›Sau statt‹; und der Stall selbst ironischerweise der Ort, an dem man aus dem Mist noch ein wenig herausragt.

Die Parlamentarier versuchen zunächst, dem Befund der Vermistung positive Nachrichten aus ihrem Land entgegenzusetzen. So seien sie »gesund«, gingen »in die Tempel«, seien »die älteste Demokratie Griechenlands«, das »freiste Volk der Welt« und schließlich »die Urgriechen.« (WA 8, 30) Gekontert werden diese Einwürfe jedoch stets mit der unerschütterlichen Feststellung: »Aber vermistet sind wir trotzdem.« Für das Hörspiel formuliert Sabine Schu: »Herkules und der Stall des Augias zeichnet das Bild einer vormals kultivierten Gesellschaft, die durch Untätigkeit und übermäßigen Parlamentarismus im eigenen – symbolischen – Mist versunken ist.«⁴¹ Uneins zeigen sich die Räte, ob man nun »Maßnahmen ergreifen« oder eben »das Schicksal« ertragen

39 Art. Avcéas, Avgias, in: Benjamin Hederichs Gründliches mythologisches Lexicon. Durchgesehen, vermehrt und verbessert von Johann Joachim Schwaben. Leipzig 1770, Sp. 483-486, hier Sp. 484.

40 Art. »AUGIASSTALL, m.«, Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm/Neubearbeitung (A-F), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB2?le=mid=A14069>> [Zugriff: 10.03.2021].

41 Sabine Schu: »Das Prinzip Hoffnung als denkfaule Schlamperei? Das Aufscheinen uto-pischer Tendenzen in Dürrenmatts Hörspielen *Herkules und der Stall des Augias* und *Das Unternehmen der Wega*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 38/2 (2008), S. 131-144, hier S. 133.

sollte (WA 8, 31). Als Präsident entscheidet sich Augias schließlich für das radikale Ausmisten, wobei er zu bedenken gibt, wie schwer es ist, tiefgreifende Veränderungen im laufenden Betrieb vorzunehmen – ein Problem, das die Frage nach politischer Handlungsfähigkeit aufwirft:

AUCIAS

Ran an den Mist. Ein großes Wort. Wir sind eine Demokratie und stehen vor einer Gesamterneuerung des Staates. Die Aufgabe ist so gewaltig, daß ein Oberausmister gewählt werden muß, soll radikal ausgemistet werden. Dabei kommt jedoch die Freiheit in Gefahr. Der Mist ist dann fort, aber wir haben einen Oberausmister, und ob wir den dann auch fortbringen, kann man nicht wissen. Die Geschichte lehrt, daß gerade die Oberausmister bleiben. (WA 8, 33)

Diese Mahnung erinnert – historisch ungeschichtlich – an die Diktatur des alten Roms und die Cäsarenherrschaft. Die Parlamentarier der Bauernrepublik kümmern sich hingegen vor allem um die Frage, wer das radikale Ausmisten zu bezahlen hat: Plädieren die einen dafür, dass »die Reichen bezahlen« sollen, denn sie »produzieren den größten Mist!«, so erwidern diese: »Wir zahlen genug Steuern!« (WA 8, 33) Die vermeintliche Lösung bringt Augias' Einfall, Herkules – den Säuberer Griechenlands – mit der Ausmistung zu beauftragen. Jemand, der im Auftrag handelt, muss sich selbstverständlich an die Gesetze sowie die Wünsche des Auftraggebers halten, womit die Gefahr einer Machtergreifung gebannt wäre. An die Stelle politischer Machtbefugnisse tritt die Ökonomie und die Vertragslogik: »Ich will dem guten Mann mal schreiben. Wir bieten ihm ein anständiges Honorar, zahlen ihm die Spesen, und während wir unser Vieh besorgen, kann er sich an die Arbeit machen. So kommt uns das Ausmisten am billigsten.« (WA 8, 34) Nicht nur werden Helden nunmehr gebucht, der Einsatz des Herkules bringt auch eine Kostenersparnis.

Es entspinnt sich eine kurze Szene des Zweifels, auf welcher Grundlage Augias eigentlich entscheiden darf, immerhin sei er als Präsident Teil der Bevölkerung von Elis und stehe nicht über den anderen – eine komische Szene, die jedoch als ernsten Kern die Frage enthält, was eigentlich jemanden aus ihrer Mitte zur Entscheidung über die gesamte Gruppe befähigt und autorisiert:

DER FÜNFTÉ

Denkt ein Präsident für uns nach

DER SECHSTE

Der aber ist kein König

ALLE

Sondern unsresgleichen

DER SIEBENTE

Er trinkt das Bier, das wir trinken

DER ACHTE

Und abends

DER DRITTE

Lallend wie wir

ALLE

Die gleichen heimatlichen Lieder

DER NEUNTE

Torkelt er heim, auch wie wir

DER ZEHNTE

Er spielt Karten wie wir

DER ERSTE

Schläft wie wir

DER ZWEITE

Hat geheiratet wie wir

DER DRITTE

Gezeugt wie wir

DER VIERTE

Mit einer ähnlichen rundlichen Gattin

DER FÜNFTÉ

Wer aber ist wie wir

DER SECHSTE

Handelt wie wir

DER SIEBENTE

Langsam aber sicher

ALLE

Auch wie wir

DER SIEBENTE

Denn wo

DER ACHTE

Eile nottut

DER NEUNTE

Ist Bedachtsamkeit doppelt am Platze

DER ZEHNTE

Drum wollen wir Augias gehorchen

ALLE

Gehorchen (WA 8, 34ff.)

Es handelt sich um eine Art kollektive Selbstbefragung, weshalb man dem Vorschlag des Präsidenten folgen sollte. Eine demokratische Wahl, die Augias' herausgehobene Stellung legitimierte, steht hier nicht im Fokus, ebenso wenig die Einsicht in seine Fähigkeiten oder sein Charisma. Vielmehr geht es darum, dass er den anderen Bauern ähnlich ist. Scheint erst diese Ähnlichkeit das Problem zu sein – denn immerhin lallt und torkelt auch Augias fröhlich heim –, so wird sie schließlich zur Lösung: Mit Augias, der aus demselben Holz wie die anderen geschnitten ist, kann man sich darauf verlassen, dass in ihrem Sinne entschieden wird und sich die Zustände nicht zu schnell ändern. Es ist so auch eine Szene des politischen Konservatismus.

Held als Beruf

Als Herkules vom Angebot der Elier erfährt, zeigt er sich empört, dass er »das Land eines Mannes ausmisten« soll, der kein König, sondern »nur Präsident« ist (WA 8, 51). Allerdings ist Herkules, wie schon am Beginn des Stücks zu erfahren ist, hochverschuldet. Seit längerem läuft das Geschäft nicht gut.⁴² Sein Privatsekretär Polybios versucht dem Heroen klarzumachen, dass er überall Schulden habe (wobei hier einmal mehr sehr frei mit den Namen der antiken Geschichte und Mythologie verfahren wird): »Beim Bankier Eurystheus haben Sie Schulden, beim Treuhandbüro Epaminondas, beim Architekten Aias, beim Schneider Leonidas! Ganz Theben sind Sie verschuldet« (WA 8, 22f.). Seine Geliebte Deianeira versucht ihn davon zu überzeugen, den Auftrag an-

⁴² Schon die Hörspielfassung betont Herkules' Status als Unternehmer. Seinem Sekretär sagt er: »Ich arbeite privat und habe dich angestellt.« (WA 8, 182). Und Polybios selbst führt später aus: »Der Beruf eines Nationalhelden ist nun einmal mit beträchtlichen Spesen verbunden.« (WA 8, 185)

zunehmen. Jegliche heroische Dignität ist hier gestrichen.⁴³ Ob der Held zur Tat schreitet, hängt von seiner finanziellen Lage ab. Auf die Aussage, dass er »ein Held« sei, erwidert Herkules: »Nur mein Beruf.« (WA 8, 59)⁴⁴ Das Geld erst setzt ihn in Gang.

In Elis angekommen möchte sich Herkules ganz auf seine Arbeit konzentrieren und daher in ›Frauengeschichten‹ von jemand anderem vertreten werden. Weshalb er den Ruf des Frauenhelden aufrecht erhalten muss, ist klar: »Gerade diese Frauengeschichten, so unangenehm sie auch sind, bilden einen wichtigen Bestandteil meines Berufs – ich meine, das Volk will, daß ich Frauen- und Mädchenherzen breche – das gehört sich einfach für einen Nationalhelden.« Er könnte es sich »einfach nicht leisten, nicht nach dem Wunsche des Volks zu leben« (WA 8, 60). Die Komik besteht hier darin, dass Dürrenmatt Herkules als lebenden Menschen zeigt, als Person mit ihren Grenzen, die dem Bild des Herkules so gar nicht entspricht. Zwar wird er durchaus als jemand ausgewiesen, der außergewöhnliche Fähigkeiten besitzt – »Ich bin stärker als die andern Menschen und darum, weil ich niemand zu fürchten brauche, gehöre ich auch nicht zu den Menschen« –, doch stellt er selbst klar, dass er diese Eigenschaften lediglich durch »Zufall« erhalten hat: »Held ist nur ein Wort, das erhabene Vorstellungen erweckt, die begeistern.« (WA 8, 90) Der mythische Held kann hier antworten auf die Erwartungen, die an ihn gestellt werden. Er wirkt wie ein Schauspieler, der in seiner Rolle gefangen ist. Sein Heldenhumor wird als eine Fiktion ausgewiesen, die vom Volk

43 »Durch die Überlagerung von Antike und Moderne, von Heroen- und Geschäftswelt kommt eine komische Wirkung zustande; die daraus resultierenden Anachronismen sind beabsichtigt.« Gallati: »Herkules und der Stall des Augias, S. 119. Eine komische Diskrepanz, die den Kern einer Komödie schon zu enthalten scheint, kommt auch in Gustav Schwabs Schilderung der Elis-Episode zum Vorschein: »Als der Held vor den König Augias trat und, ohne etwas von dem Auftrage des Eurystheus zu erwähnen, sich zu dem genannten Dienste erbot, maß dieser die herrliche Gestalt in der Löwenhaut und konnte kaum das Lachen unterdrücken, wenn er dachte, daß einem so edlen Krieger nach so gemeinem Knechtsdienst gelüsten könne.« Gustav Schwab: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Nach seinen Dichtern und Erzählern. 20. Aufl. Gütersloh, Leipzig 1888, S. 148.

44 Mit dem ›Beruf‹ des Helden werden heroisches und unheroisches Paradigma vermengt. Zwar waren Helden immer schon »auf die Arbeitenden angewiesen« – es »können nicht alle Helden sein« (Münckler: Heroische und postheroische Gesellschaften, S. 747) –, doch muss Herkules in Dürrenmatts Stück beides leisten.

aufrechterhalten wird.⁴⁵ Diese ›Dekonstruktion‹ des Heroischen erinnert an eine berühmte Stelle aus Brechts *Galilei*. »Unglücklich das Land, das keine Helden hat!«, ruft Andrea Sarti aus. Und Galilei antwortet: »Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.«⁴⁶

Als Fiktion ausgewiesen wird der ›Nationalheld‹ Herkules denn auch im Scheitern an seiner Aufgabe: der Entmischung des Landes. Als er sich an die Arbeit machen und – der Mythologie entsprechend – damit beginnen möchte, die Flüsse zu stauen, erhält er als Antwort, dass er zunächst ›die Genehmigung des Wasseramtes‹ einholen muss: »Für alles braucht man in Elis eine Genehmigung.« (WA 8, 64 u. 65) Bald darauf ist Herkules wütend, den Auftrag angenommen zu haben. Genehmigungen benötigt er nicht nur vom Wasseramt, sondern auch vom Fremdenamt, vom Arbeitsamt, vom Tiefbauamt, vom Finanzamt und schließlich vom Mistamt. Augias erläutert: »Dort mußt du ebenfalls vorsprechen. Tut mir leid, ich hätte dir das alles gern ersparen wollen, aber so ist es letzte Nacht im Großen Nationalen Rat beschlossen worden.« (WA 8, 71) Für Helden, welche die schnelle Lösung suchen, so wird hier klar, gibt es im Verwaltungsstaat keinen Platz.

Selbst Augias, von Amtswegen für die Führung des Elier-Staates zuständig, darf ›keinen Finger mehr‹ für Herkules rühren: Zwar habe er dafür gesorgt, dass dieser gerufen worden ist, weil er wusste, ›daß die Elier aus eigener Kraft nie ausmisten, sondern stets nur davon reden würden.‹ Doch ist er ›kein Revolutionär‹ und muss sich als Präsident an die Gesetze des Landes halten, was er auch Herkules bittet zu tun: Den ›Kampf gegen die Ämter‹ soll der Nationalheld ›ebenso mutig‹ aufnehmen wie denjenigen ›gegen die Ungeheuer‹. Gut ›demokratisch‹ heißt es: ›demoliere sie nicht, überzeuge sie‹ (WA 8, 72 u. 73). Damit ist Augias, wie Tegelkamp beobachtet, ›als Präsident für die Elier ein Totalausfall. Sein Volk befindet sich in größter Not und statt den Weg nicht nur bildlich, sondern auch rechtlich frei zu machen, rät er dem Retter einen ›Kampf gegen die Ämter‹ anstatt gegen den Mist.‹⁴⁷

45 Im Hörspiel heißt es: ›die Dichter ließen wir in Theben zurück mit dem Auftrag, für die Arbeit, die in Elis zu leisten war, eine möglichst poetische Version zu finden‹ (WA 8, 195).

46 Bertolt Brecht: Leben des Galilei. Schauspiel, in: Ders.: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2005, S. 7-109, hier S. 94.

47 Martin W.J. Tegelkamp: Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa. Baden-Baden 2013, S. 34.

Der Präsident – so könnte man ironisch sagen – macht hier Ernst mit der Demokratie, indem er sich selbst herausnimmt. So referiert er auf das Volk als den Souverän des demokratischen Staates statt als dessen Repräsentant den Untergang des Staates zu verhindern: »Die Elier haben ihre große Gelegenheit bekommen, ihren Staat in Ordnung zu bringen, sie müssen jetzt selber sehen, ob sie ihre Chance auszunützen verstehen.« (WA 8, 72) Die Geschehnisse ein wenig zu buchstäblich nehmend vor dem Hintergrund des Dürrenmattschen Humors urteilt Tegelkamp: »Dass gerade in einer existentiellen Krise der Inhaber der Macht diese an die Bürger zurückgibt und das damit begründet, er sei kein Revolutionär und habe sich an die Gesetze zu halten, ist ein déni d'administration schwerwiegenden Grades.« Vielmehr solle der Präsident »Veränderungen in der Verwaltungsstruktur« vorschlagen und diese »durch die Gesetzgebungsorgane« bringen.⁴⁸ Wenn Augias indes Herkules zu »unser aller Prüfstein« erklärt (WA 8, 73), dann weist er darauf hin, dass die Änderungsfähigkeit eines, zudem demokratischen Staates auch mit der Mentalität der Bürger, mit dem Änderungswillen innerhalb der Gesellschaft zusammenhängt. Genau daran aber hapert es.

Ausmisten ist ungemütlich

Phyleus, der Sohn des Augias, befürchtet, dass es die Elier »nicht verstehen ohne Mist zu leben.« (WA 8, 76) Der weitere Verlauf des Stücks zeigt, dass diese Befürchtung nicht unbegründet ist. Im Stall des Augias beraten noch einmal die Parlamentarier über den Mist und gründen während dieser Sitzung mehrere Kommissionen – getreu dem Wort ›Wenn du nicht mehr weiter weißt, gründe einen Arbeitskreis‹. Dass sie alle Adelstitel tragen, wird nicht nur als historische Anspielung zu verstehen sein, sondern auch darauf, dass die Elische Demokratie der reichen Bauern zusätzlich aristokratische Züge aufweist. Pentheus von Säuliboden, der Präsident des Kulturkomitees, gibt zu bedenken, »daß unter dem Mist immense Kunstschatze verborgen sind.« Dabei bestehe die Gefahr, dass auch diese kulturellen Güter, auf denen doch der Patriotismus fuße, »bei einer allgemeinen Ausmierung fortgeschwemmt« werden (WA 8, 93). Kadmos von Kässingen befürchtet hingegen, »daß unsere heiligsten Güter unter dem Mist gar nie vorhanden waren!«, wodurch sich »der ganze Stolz des Eliers auf seine Vergangenheit, sein Patriotismus«, als »eine Utopie« erweisen würde (WA 8, 94). Der Volkswirtschaftler Sisyphos von

48 Ebd.

Milchiwil wirft ein, dass nicht die Kulturschätze das heiligste Gut sind, sondern die Volkswirtschaft, für die besonders die Stiefelindustrie und der Vollfettexportkäse wichtig seien. Das Ausmisten stelle Elis vor ein Dilemma, denn der »solide Sockel« sei »der Mist« selbst: »ein nationaler Triumph, auf den wir stolz sein dürfen [...], so sehr auch das Ausmisten zutiefst notwendig ist, so sehr öffnet es auch einen Abgrund, den wir durch keine noch so erfolgreiche Fremdenindustrie werden ausfüllen können!« (WA 8, 96) Schließlich wird noch das Argument eingebracht, dass das heiligste Gut weder die Kultur noch die Wirtschaft, sondern die Sittlichkeit sei: »Unser Familienleben – Bravorufe – das nur in der trauten, warmen Gemütlichkeit des Mistes gedeiht. Misten wir aus, verlassen unsere Söhne und Töchter am Abend das Haus!« (WA 8, 96) – »Ausmisten ist ungemütlich!« (WA 8, 97) Die Frage der Parlamentarier ist also, ob der Mist sie nicht definiert und ob man mit ihm nicht auch den Wohlstand und die Kultur des Landes zerstört.

Die Folgen der Mistbeseitigung könnten somit verheerend sein, weshalb geklärt werden soll, ob sie zum Beispiel nicht die Religion beschädige, den Viehstand dezimiere, das »elische Weib zu Exzessen« verleite, die Reichen verarme, den »Wirtschaftsfrieden« verwüste und so weiter bis hin zur Frage, »ob nicht das Ausmisten die Wähler geradezu in den Schoß der makedonischen Arbeiterpartei treibt!« (WA 8, 97) Dass man den Mist letztlich nicht fortschafft, wird also abermals mit dem Konservatismus begründet, der die Machtübernahme durch die Sozialdemokraten fürchtet. Der Große Nationale Rat erweist sich so »als unfähig«, »das beschlossene Ausmisten auch umsetzen zu lassen«.⁴⁹ Augias, eigentlich der Präsident und somit der mächtigste Mann des Landes, spielt in dieser Beratung nur insofern eine Rolle, als er wiederholt die Glocke schlägt und um Ruhe unter den Anwesenden bittet.

49 Benjamin Thimm: *Herkules und der Stall des Augias*, in: Dürrenmatt-Handbuch, S. 107–108, hier S. 107. Im Hörspiel kommen noch »außenpolitische[] Schwierigkeiten« hinzu, wenn Arkadien im elischen Ausmisten eine Gefahr für den »Fremdenverkehr« entdeckt und Athen vermutet, dass »hinter dem thebanischen Versuch, ausgerechnet in Elis ihre Kultur einführen zu wollen«, nur die Absicht stehen könne, »in Griechenland die Oberherrschaft zu errichten«. Sparta und Makedonien sehen in der Ausmierung die jeweils andere Macht am Werke – »die makedonische Arbeiterpartei« auf der einen Seite, »die spartanischen Kapitalisten und Sklavenbesitzer« auf der anderen (WA 8, 218 u. 219).

Der Held im Zirkuszelt

Dem klammen Herkules wird von einem Zirkusdirektor namens Tantalos, der abermals wenig mit seinem mythischen Namensgeber zu tun hat, angeboten, im Zirkus aufzutreten. Herkules nimmt das Angebot im Verlauf des Stücks tatsächlich an und stemmt in der Manege Gewichte. Als er tausend Tonnen in die Höhe streckt, ertönt die Nationalhymne. Auch wird Herkules der goldene Weltmeisterschaftslorbeer der Gewichtsstemmer überreicht. Die Energie des nationalen Pathos – Hymne und Held – wird hier also überführt in die Unterhaltungsindustrie und den Sport. Der Zirkus ist der Ort, an dem es noch, freilich nur inszeniert, Anwendung findet. Insofern hat diese Szene nichts mit der Unterwanderung des Privaten durch einen totalen Staat zu tun. Die nationalen Symbole haben im Gegenteil jenen halb-ironischen Spielcharakter, der noch bei heutigen Sportveranstaltungen zu beobachten ist. Der Held wird harmlos.⁵⁰ Die Gage des Herkules ist ebenfalls wenig überzeugend. Statt der vereinbarten fünfhundert, erhält er nur fünfzig. Direktor Tantalos begründet: »Die Abendkasse gähnte mir nur so entgegen, mein Lieber.« (WA 8, 103) Zwar ist der Zirkus randvoll besetzt gewesen; der Grund dafür allerdings seien die Freikarten. Den vergoldeten Lorbeer muss Herkules zurückgeben: »Daß Sie den behalten dürfen, steht in keinem Vertrag.« (WA 8, 104) Da der Zirkus schließlich pleitegeht, sieht Herkules nichts von seiner Gage.

Unterdessen waren die Pfändungsbeamten in Elis und haben Hab und Gut des Herkules mitgenommen. Und auch sein Auftrag erweist sich endgültig als undurchführbar. Der Stallknecht Kambyses bestätigt die Beobachtung des fehlenden Änderungswillens der Elier: Herkules werde nie ausmisten, weil der Mist »vor allem in den Köpfen der Elier zu hochsteht. Die kannst du mit den Flüssen Alpheios und Peneios nicht ausspülen.« (WA 8, 108) Herkules erhält schließlich das nächste Angebot, nämlich das Land »Stymphalien von Vögeln zu befreien, die einen besonders unangenehmen Kot von sich lassen, eine Arbeit, die zwar womöglich noch schmutziger ist als die nun nicht

⁵⁰ Herkules als Gegenstand der Unterhaltungsindustrie: Mit diesem Bild bringt die Komödie auch eine gewisse Melancholie gegenüber dem heroischen Zeitalter zum Ausdruck: »Heroische Gemeinschaften sind von einer tragischen Grundstimmung durchzogen, die Helden begreifen sich als die letzten oder doch vorletzten ihrer Art; um sie herum breiten sich unheroische Einstellungen aus, gegen die man zwar Widerstand leisten kann, denen man letztlich aber unterliegen wird.« Münker: Heroische und postheroische Gesellschaften, S. 745.

zustande gekommene in Elis, doch in Anbetracht –« (WA 8, 109). Entgegen der Annahme seines Sekretärs gerät Herkules nicht in einen Tobsuchtsanfall, sondern macht sich gemeinsam mit Deianeira, die er im Verlauf der Handlung eigentlich Phyleus hatte zur Frau geben wollen, und mit seinem Sekretär auf den Weg nach Stymphalien. Die Elier bleiben konsterniert zurück.

Phyleus, der achtzehnjährige Sohn des Augias, wirft seinem Vater die verlängerte Möglichkeit vor: Dieser hätte Herkules am Fortgehen hindern sollen. Augias stellt dagegen die Verhältnisse klar: »Niemand kann Herkules hindern. Er ist die einmalige Möglichkeit, die kommt und geht.« Er selbst sei lediglich »der Präsident des Großen Nationalen Rates« (WA 8, 113). Der Sohn kann nicht begreifen, weshalb, wo doch alle ausmisten wollten, nicht ausgemistet wurde, und demonstriert damit die Forderung nach kurzfristigen politischen Veränderungen. Augias hat diesbezüglich ganz andere Zeiträume im Blick: Der Grund, weshalb das Ausmisten nicht augenblicklich vollzogen wurde, liegt darin, dass »die Elier sich vor dem fürchten, was sie wollen und von dem sie wissen, daß es vernünftig ist, mein Sohn. Weil die Vernunft große Zeiträume braucht, sich durchzusetzen, und weil Ausmisten nicht die Sache eines Geschlechtes, sondern die vieler Geschlechter ist.« (WA 8, 113) Souveränität als Wille und Vermögen zur Entscheidung ist hier gänzlich zurückgenommen. Politik und erst recht die Änderung der politischen Ordnung selbst, mit der Herkules ja in gewisser Weise beauftragt war, erscheint viel mehr als das Bohren harter Bretter, als das sie Max Weber bestimmt hatte:

Die Politik bedeutet ein starkes langsames Bohren von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich. Es ist ja durchaus richtig, und alle geschichtliche Erfahrung bestätigt es, daß man das Mögliche nicht erreichte, wenn nicht immer wieder in der Welt nach dem Unmöglichen gegriffen worden wäre. Aber der, der das tun kann, muß ein Führer und nicht nur das, sondern auch – in einem sehr schllichten Wortsinn – ein Held sein.⁵¹

Bei Dürrenmatt ist selbst für diese bereits reduzierte Vorstellung vom Heldenmut kein Platz mehr – was im Text allerdings durchaus ambivalent bewertet wird.

⁵¹ Weber: Politik als Beruf, S. 65.

›Durchaus kleinbürgerlich‹

Phyleus, der sich um Deianeira bemüht hatte, möchte – zumindest in der Komödie, nicht im Hörspiel – der Gruppe nachfolgen, um gegen Herkules zu kämpfen: »Die Welt wird erkennen, daß es auch eine elische Heldengröße gibt.« Die Antwort des Augias antizipiert das postheroische Paradigma in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das auch für die Zustände im gesamten Stück kennzeichnend ist: »Es ist sinnlos, in einen sinnlosen Tod zu rennen.« (WA 8, 114) Phyleus will sich dieser Welt nicht fügen: »Hat das Leben in unserem Mist einen Sinn, Vater?« Es erinnert an das Leiden des vormaligen Soldaten aus Dürrenmatts Frühwerk, der sich nach dem Krieg in der Hölle der Alltäglichkeit wiederfindet (*Aus den Papieren eines Wärters*). Aus Augias spricht – so könnte man sagen – eine Lehre aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn er seinen Sohn bittet, ihn in seinen Garten zu begleiten: »Du bist der erste, der ihn betreten darf. Du hast zu wählen zwischen ihm und dem blutigen Erdhügel, der sonst deinen entstellten Leichnam decken wird. Komm, mein Sohn!« (WA 8, 114) So ist *Herkules und der Stall des Augias* nicht nur eine satirische Auseinandersetzung mit den Mühlen der Bürokratie und der demokratischen Politik, sondern auch eine Abrechnung mit dem Heldentum.⁵²

Augias' Gang in den Garten, seine Ausstattung mit Gärtnerhut und Gartnerschürze sowie die zwei Gartenzwerge werden im Nebentext als »durchaus kleinbürgerlich« kommentiert (WA 8, 115). Im Folgenden entwirft der Präsident von Elis eine Art Programm postheroischer Politik, das allerdings wirkungslos sein wird, weil sein Sohn dem Paradigma des Heroischen verpflichtet bleibt. Augias bekennt, sein Leben lang an dem Garten gearbeitet und dabei durchaus »Mist in Humus« verwandelt zu haben. In einer Welt, der nicht einmal Herkules »seinen Willen aufzuzwingen vermag«, müsse man wenigstens das Wenige, »das Eigene« tun, das einem möglich ist: »Die Gnade, daß unsere Welt sich erhelle, kannst du nicht erzwingen, doch die Voraussetzung kannst du schaffen, daß die Gnade – wenn sie kommt – in dir einen reinen Spiegel

⁵² Augias' Äußerung ist typisch für postheroische Gesellschaften: Verfügen heroische Gesellschaften über die »Fähigkeit zur sinnhaft-symbolischen Aufladung des Todes«, so werden in »den anderen, präheroischen wie postheroischen Gesellschaften, [...] die Toten von Kriegs- und Kampfhandlungen als die Folgen eines bloßen Abschlachtens begriffen.« Münkler: Heroische und postheroische Gesellschaften, S. 742.

finde für ihr Licht.« (WA 8, 115 u. 116)⁵³ Eine zurückhaltende, ehrfürchtige Staatskunst, die Entwicklungen außerhalb des eigenen Verfügungsbereichs berücksichtigt, ist hiermit angesprochen, nicht die ehrgeizige Heroentat. Augias ist »Politiker« und »kein Held, und die Politik schafft keine Wunder.« (WA 8, 116) Programmatisch plädiert er denn auch für den Weg der Reformen, wenn er seinem Sohn rät, dem er den Garten hinterlassen möchte, es zu wagen, »jetzt zu leben und hier zu leben, mitten in diesem gestaltlosen, wüsten Land, nicht als ein Zufriedener, sondern als ein Unzufriedener, der seine Unzufriedenheit weitergibt und so mit der Zeit die Dinge ändert. – Dies sei die eigentliche »Heldentat« und »Herkulesarbeit« (WA 8, 116). Das mythische Modell des Heroen wird durch das bürgerliche Modell der Reformpolitik abgelöst.

Nun könnte man denken, dass dem Präsidenten nur deshalb das Durchregieren nicht möglich ist, weil er eben kein König und in einem System der *Checks and Balances* sowie unter dem Einfluss der ihn bindenden Bürokratie zu keinen Heldentaten mehr in der Lage ist. Doch das ist letztlich nicht die Aussage des Stücks. Vielmehr ist es ja auch Herkules selbst nicht möglich, heroisch zu handeln. Und dies nicht nur in Elis, denn Herkules ist auch zuvor bereits notorisch pleite und lässt sich seine vermeintlichen Heldentaten mehr schlecht als recht vergüten.⁵⁴ Auch findet das postheroische Zeitalter seinen Ausdruck darin, dass der Olymp leer ist: »Götter sind keine zu sehen.« (WA 8, 18)

So erscheinen die politisch-bürokratischen Zustände in Elis, wenn sie auch Anlass zu Spott und Kritik sind, nicht als Ursache des postheroischen

53 »Augias erinnert daran, dass die Politik dem Menschen gleicht. Sie sei genauso schwach wie der Mensch und stehe immer in der Gefahr, ihre Ziele nicht zu erreichen. [...] Damit kämpft er gegen ein vom Menschen abgekoppeltes Politikverständnis und appelliert an die Eigenverantwortlichkeit.« Tegelkamp: Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa, S. 169.

54 »Die drei ersten Arbeiten, die ich vermittelt habe, brachten wenig ein. Der Nemeische Löwe, nach dessen Gewicht sich das Honorar richtete, erwies sich als ein Balkanzwergberglöwe, die Riesenschlange Hydra sackte in den lernäischen Sümpfen ab und die Keryneische Hindin sauste auf Nimmerwiedersehen davon.« (WA 8, 19) Selbst der Erymanthische Eber wird sich als Wildsau herausstellen. Vgl. hierzu auch Kenneth Stuart Whitton: *Herkules und der Stall des Augias*. Eine Komödie von Friedrich Dürrenmatt, in: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin, 28.02.–02.03.1991. Tübingen 1992, S. 125–129, hier S. 128.

Zeitalters. Vielmehr erinnert die Mahnung des Augias, wenn er von entstellten Leichnamen und blutigen Erdhügeln spricht, an den Beamten aus den *Papiere eines Wärters*, der die Abenteurer, Soldaten und Staatsmänner, die »nach Reichtum oder nach einer anderen Gewalt getrachtet« haben, verantwortlich macht für den Zustand allgemeiner Armut an Wohlstand und Sinn: »Ihr habt den Reichtum dieser Welt verschleudert, nun müssen wir eure Schulden zahlen.« (WA 19, 179) Augias' Reformprojekt scheint die Antwort zum einen auf den Gewaltexzess der ›Abenteurer‹ und selbsternannten Heroen in der Geschichte des 20. Jahrhunderts und zum anderen auf die jede Handlungsfähigkeit nehmende Bürokratie zu sein. Die Willkür und der lärmende Stillstand sind die problematischen Alternativen, die Enden einer politischen Skala, auf der Augias eine Zwischenposition einnimmt. Für das Hörspiel, das an der Stelle von Augias' Reformprojekt endet, formuliert Schu: »Zwar ist es nicht möglich, dass einer allein (Herkules) die Welt (Elis) verändere, doch kann jeder für sich sein Eigenes tun, um sie zu verbessern.« Der Garten stehe »für die kleinen, hoffnungsvollen und aussichtsreichen Veränderungen, zu denen der Mensch innerhalb dieser chaotischen und undurchschaubaren Welt (symbolisiert durch den sich türmenden Mist auf den Straßen und in den Köpfen) überhaupt noch fähig ist.«⁵⁵ Auch Herkules selbst antizipiert das postheroische Zeitalter, wenn er die Tochter des Augias abweist mit dem Wunsch, dass die mythische Zeit der Gewalt überwunden sei und ein bürgerlicher Friedenszustand einkehren möge:

Denn du sollst einmal einen richtigen Mann lieben, einen Mann, der ein wirklicher Held ist, der sich fürchtet, wie sich die Menschen fürchten, und der seine Furcht überwindet, und du sollst einmal Söhne und Töchter haben, die den Frieden lieben und die all die Bestien, mit denen ich mich herumplage, nur noch für Kindermärchen halten: Das allein ist menschenwürdig.
(WA 8, 91)

Diese Szene zeigt, dass Herkules in einer Art Selbstkritik des antiken Heldenbildes durchaus fortschrittlicher ist als Phyleus, der Sohn des Augias, der in der Komödienfassung das Angebot seines Vaters schließlich ausschlägt und Herkules zum Kampf nacheilt.⁵⁶ Der junge Mann befindet sich, gekränkt in

⁵⁵ Schu: »Das Prinzip Hoffnung als denkfaule Schlamperei«, S. 137.

⁵⁶ Kritisch diesem Schluss gegenüber zeigt sich Knapp: »Im Bühnenstück bleibt Phyleus nach der Mistverwandlung nicht in Elis. Er verfolgt Herkules mit dem Schwert und hofft ihn zu töten, da dieser – wie im Funkspiel – Dejaneira entführt hat. Dieser letzt-

seiner Ehre, noch ganz im Modus des Heroischen. Dieser Konflikt zwischen Vater und Sohn nimmt Bezug auf den Augias der griechischen Mythologie, wenn auch mit anderem Ausgang. Weil Augias erfuhr, dass Herkules den Stall nur auf Befehl des Eurystheus gereinigt hatte, »wollte er ihm den bedungenen Lohn nicht geben. Als es darauf zu Klagen kam, so zeugete des Augias eigner Sohn, Phyleus, wider seinen Vater, mußte sich aber, nebst dem Herkules, also fort aus Elis hinweg machen.« Eine Variante der Geschichte lässt Herkules den Augias schließlich erlegen, »worauf er solches Land dem vertriebenen Phyleus wieder zustellete.« Eine andere Variante besagt, dass Augias »vor Alter gestorben sey.⁵⁷

In der Komödie Dürrenmatts ist das Schicksal des Phyleus jedenfalls gewiss: Bereits in der vorausschauenden fünften Szene ist von seinem Grabhügel die Rede. »Der junge Mann hatte Herkules endlich gefunden, forderte ihn zum Zweikampf auf, und darauf wurden seine Überreste zusammengeschaufelt.« (WA 8, 38) Und auch von Herkules' weiterem Schicksal ist zu erfahren, dem, während er sich nun doch bei der jungen Tochter des Augias aufhält, die er während seines Aufenthaltes in Elis umgarnt hatte, das »berüchtigte Paket mit dem Nessoshemd« geliefert wird (WA 8, 37), abgesendet von seiner Frau Deianeira: »Der Mann ist verloren. Das schwarze Nessosblut hat sich schon in seinen Leib gefressen, in Fetzen hängt sein Fleisch herunter.« (WA 8, 40) Elisabeth Brock-Sulzer kommentiert diesen Abtritt des Helden: »Herkules darf eben doch nicht einfach langsam und traurig auf den Hund kommen, er muß noch seinen gräßlichen Heldentod sterben, er muß noch in alter Manier von der Bühne abtreten. Den Tod des Augias brauchen wir nicht zu sehen, er wird wohl in seinem Bett sterben.⁵⁸ Vor dem Hintergrund von Romulus' Schicksal könnte man auch sagen, dass den ›Helden‹ Phyleus und Herkules immerhin die Pensionierung erspart bleibt.

lich nicht plausible Schluß dürfte entscheidend zum Mißerfolg der Theaterversion beigetragen haben.« Gerhard P. Knapp: Friedrich Dürrenmatt. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 1993, S. 97.

57 Art. AVGÉAS, AVGIAS, Sp. 485. In Gustav Schwabs Version des Stoffes ist lediglich von der Vertreibung zu erfahren: »Augias [...] ergrimmte und befahl dem Sohne wie dem Fremdling, sein Reich auf der Stelle zu verlassen.« Schwab: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, S. 149.

58 Brock-Sulzer: *Herkules und der Stall des Augias*, S. 180.

Das Problem mit dem Mist

Das Stück endet mit einem Chor aus zehn Parlamentariern, die ein wahres Vanitas-Motiv entfalten: Alles gehe zugrunde – »Politiker, Helden und Land« –, weil die »Reichen, Faulen und Satten« ihre »Chance vertan« haben und der »Schutt in Herzen und Gassen« nicht gesäubert wurde: »Was heute ihr unterlassen/Verschlingt euch schon in der Früh«. Das Chorlied schließt mit einer Warnung: »Und tut, was ihr tun müßt, noch bald/Sonst wird der Tag euch entgleiten/Die Nacht ist dunkel und kalt« (WA 8, 117). Kritisch sieht den Schluss des Stücks Knapp, demzufolge der Chor »bereits inhaltlich dem gerade vorausgegangenen Gnadenakt der Mistverwandlung zuwiderläuft.⁵⁹ Diese Kritik ist zunächst nachvollziehbar; die Warnung des Chors, die das heitere Stück einmal mehr in eine Schreckensvision herabgleiten lässt, kommt unvermittelt. Die angesprochene vertane Gelegenheit scheint sich auf die ausgefallene Entmierung zu beziehen, doch wird damit auch das Modell der Reformpolitik verabschiedet. Gallati deutet den Schlusschor als barockes Panorama, nur dass Dürrenmatt hier »der vergänglichen Welt nicht die Glorie des Himmels« gegenüberstellt: »die Moderne glaubt nicht mehr an sie, aber auch die Politik versagt als Retterin. Nur der einzelne kann, wenn er der Gnade offen ist, das Gute und zum Bessern beitragen.«⁶⁰ Mit dem Herkules-Stück versuche Dürrenmatt, »eine Bühnenkonzeption in Analogie zum barocken Welttheater zu entwickeln, die seinem Weltbild entsprach.«⁶¹ Wie der Schluss des Stücks zu deuten ist, hängt offenbar auch von der Frage ab, was unter dem Mist selbst eigentlich zu verstehen ist.

Knapp merkt an, Dürrenmatt bleibe »die Erklärung dessen, was er mit der Mistmetapher bezeichnen will, ebenso schuldig wie jede Anweisung, die sich in gesellschaftliche Praxis umsetzen ließe.«⁶² Um solche Anweisungen geht es Dürrenmatt indes selten und überhaupt muss der Frage nachgegangen werden, ob der Mist in dieser Weise disambiguierter werden sollte. Nach Whitton sei es »nicht schwer zu verstehen, daß der Mist für die erstarrte Bürokratie und versteinerte Kultur eines Landes steht, das abseits von der Welt liegt und abseits bleiben möchte.«⁶³ Diese – auch auf die Schweiz bezogene – Deutung

⁵⁹ Knapp: Friedrich Dürrenmatt, S. 98.

⁶⁰ Gallati: »Herkules und der Stall des Augias«, S. 122.

⁶¹ Ebd., S. 123.

⁶² Knapp: Friedrich Dürrenmatt, S. 98.

⁶³ Whitton: *Herkules und der Stall des Augias*, S. 128.

ist insofern interessant, als sie den zu beseitigenden Mist genau mit den Widerständen identifiziert, die seine Beseitigung verhindern. Ins Bild gebannt wäre somit das im Stück angesprochene Problem, im laufenden Betrieb ›das System‹ zu wechseln, also innerhalb einer verfestigten Ordnung die Ordnung zu verändern. Auch Gallati greift diese Deutung auf, geht dann jedoch in eine andere Richtung:

Und der Mist? Zunächst hatte es den Anschein, als stünde er für die bäuerliche Kultur, für die schweizerische Kultur, oder für Kultur überhaupt, insofern sie als historisch Gewachsene die Gegenwart zu überwältigen droht. Gelegentlich glaubt man im Mist die Wirtschaftsgrundlage eines Landes zu sehen, oder dann auch wieder die Politik. Wenn aber die Politiker im Schlußchoral vom ›Schutt in Herzen und Gassen‹ singen, so bekommt der Mist eine moralische Dimension, die man Schuld nennen könnte. Der Mist ist also nicht als etwas Bestimmtes zu entziffern, sondern er hat Modellcharakter. Mist ist das, was das ›Eigene‹ behindert – Welt als Schutt mit einer barocken Nuance.⁶⁴

Gallati lässt also den Mist in seiner Vagheit bestehen, wenn er auch einzelne Lesarten anbietet. Doch ist die Überlegung interessant, dass es keine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Mist gibt.

Wenn man von der ›handfesten‹ Vorstellung des stinkenden, unangenehmen Mists ein wenig Abstand nimmt, so ist er zunächst einmal ein Problem – und zwar ganz buchstäblich ›eine zur Auflösung vorgelegte Frage‹.⁶⁵ Der Mist ist ›das Problem‹ schlechthin – eine rohe Realität, die über die Menschen kommt und dabei auch die repräsentativen Bauten – das Rathaus – verschlingt. Was das Problem erfordert, ist eine Entscheidung, womit der Souveränitätsdiskurs eingespielt ist. Der Mist ist der für Dürrenmatt typische Einfall, der zu einer existentiellen Ausnahmesituation führt, insofern das Überwuchern des ganzen Landes durchaus apokalyptisch zu lesen ist. In diese Richtung weist ja auch der Schlusschor, wenn er davon spricht, dass alles zugrunde geht.

Das Besondere an dieser Variante des Einfalls im Herkules-Stück ist, dass er hier nicht die Ordnung aufhebt oder als eine Illusion entlarvt. Vielmehr gehen Mist und Ordnung zusammen und keine alte Dame oder Mathilde von

64 Gallati: ›Herkules und der Stall des Augias‹, S. 122.

65 Art. πρόβλημα, in: Konrad Schwenck: Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache mit Vergleichung der griechischen und deutschen. Frankfurt a.M. 1827, S. 620.

Zahnd kann dies zu ihrem Vorteil nutzen. Die Verfestigung des Staates in seinen bürokratischen Institutionen verhindert, dass das Problem angegangen wird, ebenso wie die Parlamentarier ›Gründe‹ finden, um die Lösung des Problems aufzuschieben, so dass sie letztlich der Vermistung des Landes tapferlos zusehen. Auch die Zeit wird in diesem Rahmen zu einem politischen Problem – für das Drama charakteristisch ist »ein Moment des Ver- und Auf-schiebens«, das nicht nur strukturell in der Szenenreihenfolge umgesetzt ist, sondern auch »inhaltlich in Form eben jener Verkettung bürokratischer Vor-gaben.«⁶⁶ Damit wird freilich auch Souveränität als das ›Entscheidungs-mopolik in Frage gestellt: Was nützt die Entscheidung, wenn sie erst zu einer Zeit getroffen wird, da sich die Grundlage der Entscheidung bereits geändert hat.

Doch das Souveränitätsproblem im Herkules-Stück ist noch eklatanter, weil es niemanden gibt, der überhaupt eine Entscheidung trifft. Augias bringt es auf den Punkt, wenn er Wert darauf legt, kein König, sondern nur der Präsident zu sein. Als die Entscheidung der Ausmierung zurückgenommen wird, schlägt er lediglich die Glocke. Die ›Volkssouveränität in der Demokratie ein wenig zu wörtlich nehmend schaltet er sich selbst als Repräsentanten des ›Volkswillens‹ aus. Sein Garten und sein Plädoyer für die kleinen Schritte stellen einen Rückzug ins Private dar, weil Augias die Entmierung nicht als Staats-, sondern als Privatmann betreibt. Dass der pessimistische Schlusschor direkt an die doch eigentlich geglückte Mistverwandlung anschließt, scheint darauf hinzuweisen, dass auch das Modell, das Augias verfolgt, der Herausforderung nicht gewachsen ist.

Es ist ein Dilemma demokratisch-bürokratischer Gesellschaften, dass ihre langwierigen Entscheidungsprozesse sowie Genehmigungsverfahren zwar zum einen die Möglichkeit eines eruptiven Durchgreifens verhindern und durch diese Entschleunigung eine rationale und reflexive Bewältigung politischer Herausforderungen ermöglichen, doch zum anderen in Gefahr stehen, zu schwerfällig in Notsituationen zu reagieren. Herfried Münkler hat dieses Problem als eine Tendenz postheroischer Gesellschaften beschrieben, die übersehen, »daß es jetzt noch einmal auf die Mobilisierung aller Energien ankomme«, und dazu neigen, »sich auf der erreichten Wegstrecke dauerhaft einzurichten. Wenn sie notwendige Reformen thematisieren, dann in einer Metaphorik, die Veränderungen auf das Drehen von Stellschrauben begrenzt:

66 Thimm: *Herkules und der Stall des Augias*, S. 107.

Die Verhältnisse sind grundsätzlich in guter Ordnung; sie müssen nur gelegentlich ein wenig nachjustiert werden.«⁶⁷ Das in der Komödie Dürrenmatts ausgestaltete Problem ist ein Dilemma, das auch uns im Hinblick auf Herausforderungen der Gegenwart vertraut sein mag. Die Herkules-Figur hat vor diesem Hintergrund lediglich die Funktion, auszuweisen, dass das heroische Zeitalter Geschichte ist und man Probleme auf diese Weise nicht mehr lösen kann.

6.3 *Die Frist*

In Dürrenmatts Stück *Die Frist* (1977, Neuf. 1980) wird die Abwesenheit des Souveräns ganz buchstäblich durchgespielt. Die Komödie handelt von einem todkranken Diktator, dessen Sterben einen Kampf um die Macht zwischen verschiedenen Parteien auslöst: Ministerpräsident, Geheimdienstchef, Kirche, Revolutionäre und die Erben der vor Jahrzehnten abgelösten Monarchie versuchen die Situation in ihrem Sinne zu nutzen. Der Diktator, der im Stück als Generalissimus bezeichnet wird und so an Schillers Wallenstein-Darstellung, aber auch an Kleists Robert Guiskard, den kranken Heerführer im Zelt, gemahnt, ist das Zentrum, um das die Handlung kreist. Dabei tritt er als Figur nicht auf, sondern bestimmt das Geschehen gerade durch seine Abwesenheit. Als realgeschichtlicher Hintergrund des Stoffs ist besonders der Tod Francos im Jahr 1975 zu nennen.⁶⁸ Wichtige historische Bezüge betreffen zudem die Sowjetunion sowie das Dritte Reich.

67 Münckler: Heroische und postheroische Gesellschaften, S. 750.

68 Die Idee zum Stück entstand bei einem Krankenhausaufenthalt im Jahr 1975. Zunächst beschäftigt sich Dürrenmatt zeichnerisch dort, wie er im Programmheft der Uraufführung berichtet, mit der mythologischen Figur des Atlas. Nach zwischenzeitlicher Entlassung findet er sich wieder im Spital ein; »neun Tage nach dem Tode Francos, dessen Sterben durch dreißig Ärzte, wie es hieß, ins Unmenschliche verlängert worden war, als ob es nicht stattfinden dürfe« (WA 15, 136). Der »sterbende Franco und der einsam kämpfende Sacharow waren Eindrücke, die mir die Gegenwart zuspielten, sie verwandelten sich zu etwas Gegensätzlichem, zum Handelnden und zum Denkenden, zu Atlas, der die Welt trug, und zu Prometheus, der sie kritisierte.« (WA 15, 142) Als realgeschichtliche Bezüge des Stoffes wurden daher die »Agonie des spanischen Diktators Franco (gest. 22.11.1975)« und der »Prozess der ›Transition Spaniens« genannt. Rudolf Käser: *Die Frist*, in: Dürrenmatt-Handbuch, S. 133–135, hier S. 133. Esslin zufolge nahm Dürrenmatt während der Überarbeitung des Stücks 1979/80 »auch Züge von Tito in diese Figur auf«, Martin Esslin: »Die Frist«. Dürrenmatts spätes Meisterwerk, in:

Auch dieses Stück beginnt mit einer längeren Nebentext-Passage, die nicht nur eine Metakritik der zeitgenössischen Kritikpraxis enthält sowie eine Art Lektüre-Anweisung zu den eigenen Komödien, sondern auch eine Fiktionsreflexion. Dürrenmatt greift die aristotelische Unterscheidung von Geschichtsschreiber und Dichter auf, der zufolge »der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.« (Arist. poet. 1451b)⁶⁹ Diese Unterscheidung bringe ihn nun »*in eine Verlegenheit*«, weil die Differenz zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen, auf der sie basiert, nach Dürrenmatts Auffassung in vielerlei Hinsicht problematisch ist: »*Was die Bühne und die Wirklichkeit wirklich gemeinsam haben, und weshalb jene diese immer wieder auf ihre Bretter zu bringen sucht, liegt in der Unwirklichkeit beider.*« Zwar sind Schauplatz und Zeit im Theater auf bloß »mögliche« Ereignisse bezogen, doch rückt die Bühne »*jede Möglichkeit in ihre Wirklichkeit [...]. Für die Bühne, nicht für die Wirklichkeit, ist alles wirklich.*« (WA 15, 11) Diese fiktionstheoretischen Überlegungen lassen die Unterscheidung von Historiker und Dichter, von Wirklichem und Möglichem kollabieren. Der Wirklichkeit komme man nur bei »*mit etwas Synthetischem und nicht mit Analytischem, und allein die Komödie ist synthetisch.*« (WA 15, 12) Dürrenmatt zufolge ist das Stück »*zusammengeträumt*« aus verschiedenen Eindrücken der unmittelbaren Gegenwart: »*das langsame Sterben eines Diktators, umgeben von dreißig Ärzten, der Versuch eines amerikanischen Außenministers, im Stile Metternichs Politik zu treiben, der einsame Kampf eines Wissenschaftlers, mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet, gegen ein intolerantes Machtimperium;* die Rekonstruktion der einzelnen Motive, die der – selbst »unwirklichen« – Wirklichkeit entnommen sind, führt sogleich auf das übergeordnete Thema des Stücks: »*eine Auseinandersetzung, die jeden angeht, der Macht kritisiert, nicht nur der Frage wegen, ob man in einer solchen Lage auch bestehen würde, mehr noch deswegen, weil sich das Machtproblem vor allem für den Ohnmächtigen so ganz anders stellt als für den Mächtigen.*« (WA 15, 12)

Damit ist der Anspruch formuliert, ein Stück über die Macht selbst, ihre Dynamiken und ihre Kosten zu schreiben.⁷⁰ Dürrenmatt nutzt dafür den

Daniel Keel (Hg.): Herkules und Atlas. Lobreden und andere Versuche über Friedrich Dürrenmatt. Zürich 1992, S. 94–116, hier S. 98.

⁶⁹ Zit. dt. Übersetzung: Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Bibliograph. ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994, S. 29.

⁷⁰ Vor dem Hintergrund der Bedeutung, die das Thema Macht in diesem Stück hat, ist es bemerkenswert, dass Usmiani die *Frist* als »Schlüsselstück zum Gesamtwerk des Autors« bezeichnet: »als eine Art »summa« Dürrenmatts, die das gesamte vorhergehende Werk in sich schließt. Renate Usmiani: Die späten Stücke. »Portrait eines Planeten«, »Der

Prozess eines Übergangs, der immer dort, wo es um Macht geht, höchst problematisch ist. Machtverlust, hier in Form des sterbenden Diktators, ist nur der Machtverlust der einen Person zugunsten einer anderen. Wer letztlich profitieren wird, ist eine offene Frage, und der Kampf der ›Brüder‹ beim Tod des ›Vaters‹ steht in Gefahr, einen Bürgerkrieg zu entfachen. Dürrenmatt konfrontiert diese Situation politischer Instabilität mit dem künstlerischen Einfall des umgekehrten Tyrannenmordes: Der Tod des Diktators soll so lange wie möglich aufgeschoben werden. »Sein Leben wird von einem Ärzte-Team künstlich verlängert, damit die Nachfolge geregt werden kann beziehungsweise damit die potentiellen Nachfolger ihre Interessen durchsetzen können.⁷¹ Der Tod ist selbst ein Politikum und in Zeiten des medizinisch-technischen Fortschritts zu einer verhandelbaren Größe geworden.

Die Handlung spielt im Arbeitszimmer des Diktators, dem früheren Thronsaal der Monarchie, die der Generalissimus »vor vierzig Jahren nach einem endlosen Bürgerkrieg« aufgelöst hatte. Es ist ein »düstere[r], verwinkelte[r] Raum«, der sich durch ein »sinnlose[s] Durcheinander von Riesengewölben« auszeichnet und so die Undurchschaubarkeit der Macht darstellt. Die Fresken an Wänden und Decken sind denn auch von einer mythischen »finsternen Wildheit: Kronos Uranus entmannend, Kronos seine Kinder fressend, Kronos seine Kinder wieder herauswürgend, Sisyphos den ungeheuren Fels wälzend, Prometheus von den Adlern zerfleischt« (WA 15, 14) usw. Sie vereinen griechische Mythologie und christliche Motive. »In diesem blutrünstigen Raum – stelle ich mir vor –, in welchem eine offenbar ebenso blutrüstige Dynastie jahrhundertelang regierte oder sich regieren ließ, wahrscheinlich unbeweglich, steril, verkrüppelt, debil und bigott, nehmen sich die Utensilien des Usurpators höchst seltsam aus.« (WA 15, 15) Ins (Bühnen-)Bild gefasst sind damit zugleich die Kontinuität und der Bruch von Monarchie und Diktatur, die in dieser Konstellation auch an Hugo von Hofmannsthals *Der Turm* (zumindest in der neuen Fassung) erinnern, sowie die mythische Urwüchsigkeit des Problems der Macht und des Reichs, die beide eine Geschichte der Gewalt erzählen.

Mitmacher, ›Die Frist‹, in: Armin Arnold (Hg.): Zu Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart 1982, S. 136–159, hier S. 152.

⁷¹ Ulrich Weber: »von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern«. Friedrich Dürrenmatts Umgang mit Goethe, in: Oliver Ruf (Hg.): Goethe und die Schweiz. Hannover 2013, S. 351–374, hier S. 363.

Machtvakuum

Die Frist führt ein Reich vor, in dem eine Art Militärdiktatur herrscht, die eine Jahrhunderte alte Monarchie abgelöst hat. Der todkranke Generalissimus ist seinem Arzt Arkanoff zufolge »nicht zu retten.« (WA 15, 17) Sein Tod steht unmittelbar bevor. Der Ministerpräsident, im Stück nur ›Exzellenz‹ genannt, der in Abwesenheit des Diktators die Geschicke des Reichs lenkt, kann dies nicht recht glauben: Auf die ärztliche Einschätzung, der »Generalissimus stirbt«, antwortet er lediglich: »Wieder einmal« (WA 15, 20), und beauftragt Arkanoff, den Diktator in wenigen Tagen »einigermaßen lebendig« (WA 15, 19) zu präsentieren. Bei Telefonaten mit verschiedenen Ministern gibt ›Exzellenz‹ denn auch vor, dass der Generalissimus wohllauf ist: »Mein lieber Außenminister, ich sprach eben mit dem Generalissimus. Er ist bereit, Ihnen die Audienz in – na ja, Graf, fragen Sie noch einmal in drei Wochen an.« (WA 15, 19) Diese Eingangsszene wirft die Frage danach auf, wer den abwesenden Souverän repräsentiert. Die Nähe zu ihm und die Möglichkeit, Informationen in Bezug auf den Diktator zu steuern, geben dem Ministerpräsidenten Macht. Anders als seine Vorfäder, die den Königen und dem Adel des Reichs Horoskope gestellt hatten, handelt der Ministerpräsident selbst politisch. Welche Pläne er dabei verfolgt, wird jedoch erst im weiteren Verlauf der Handlung klar. Zunächst soll der Gesundheitszustand des Generalissimus jedenfalls geheim gehalten werden, weshalb auch ein Streit mit dem behandelnden Arzt entsteht, ob der Kardinal kommen darf, um die letzte Ölung zu geben. Um diesen nicht zu alarmieren, wird schließlich entschieden, dass ein Schauspieler diese Aufgabe übernehmen soll.

Im Falle des Ablebens des Generals würden Konkurrenzverhältnisse, die ohnehin schon existieren, offen ausbrechen. Wie in der Erzählung *Der Sturz* gibt es auch im Reich des Generalissimus polykratische Elemente innerhalb eines Behördenwusts, in dem Geheimdienste und Funktionäre miteinander konkurrieren und sich in einem Spiel auf Leben und Tod belauern. Durchgespielt wird dies an dem Ministerpräsidenten und Möller, dem Chef der Geheimpolizei, der in der Kombination von Amt und Namen an den Chef der Gestapo Heinrich Müller erinnert.

MÖLLER

Goldbaum ist verschwunden.

EXZELLENZ

Ach.

MÖLLER

Er kehrte vom gestrigen Abendspaziergang nicht zurück.

EXZELLENZ

Sie ließen ihn verhaften?

MÖLLER

Ihre Leute bewachten ihn, Exzellenz.

EXZELLENZ

Ich dachte, Ihre Leute, Möller.

MÖLLER

Offenbar ein Mißverständnis.

EXZELLENZ

Wir sollten unsere Geheimdienste koordinieren.

MÖLLER

Ihre Leute versuchten letzthin, mich umzulegen.

EXZELLENZ

Zuerst versuchten Ihre Leute, mich umzulegen.

MÖLLER

Nachträgerisch?

EXZELLENZ

Schließen wir Frieden?

MÖLLER

Wir müssen. In dieser Situation. (WA 15, 28f.)

Schwelen solche Rivalitäten unter einem Diktator unter der Oberfläche, so entwickelt sich aus ihnen in seiner Abwesenheit auch mit Blick auf die Frage nach seinem Nachfolger ein offener Machtkampf. Der Ministerpräsident zählt die Fraktionen auf: »Sie scharen Ihren Geheimdienst um sich, Möller, ich baue meine Sicherheitstruppen auf, Hoheit mobilisiert die Monarchie, die Herzogin die Partei, die Kirche ihre Gläubigen, und die Opposition fand in Goldbaum einen natürlichen Führer (WA 15, 31). Anders als der eben angesprochene Friedensschluss vermuten lässt, werden sich ›Exzellenz‹ und Möller im weiteren Handlungsverlauf rücksichtslos bekämpfen. Der Ministerpräsident kann Möller, der auf Geheiß der Herzogin und der Partei handelt, schließlich zu Fall bringen; und zwar weil er weiß, dass dieser kein

holländischer Widerstandskämpfer war, wie er behauptet, sondern ein KZ-Kommandant.

Wie in der zitierten Aufzählung angedeutet, stehen auch die Herzogin, die Tochter des Generalissimus, und Hoheit, aus dem alten Herrscherhause stammend, in der Frage der Nachfolge in Konkurrenz zueinander. Hoheit sieht die Monarchie mit sich als Königin zurückkehren, die Herzogin meint, ihren Vater zu beerben. Ihr gegenseitiger Vergleich mündet schließlich in die Benennung ihrer Unterstützerkreise, wobei gar die Armee gespalten sei:

HOHEIT

Die Armee steht auf meiner Seite [...].

HERZOGIN

Die Marine nicht.

HOHEIT

Dafür die Luftwaffe.

HERZOGIN

Die Miliz ist mir treu. (WA 15, 52)

Dass die Monarchie in der Diktatur nur schmückendes Beiwerk war, demonstriert die Herzogin: »Vor vier Jahren bestimmte Papa den Prinzen von Ajaccio zum König, ein halbes Jahr später war der Prinz gefeuert.« Auf die Erwiderrung, der Prinz sei kein Staufe und somit aus dem falschen Hause gewesen, führt die Herzogin an: »Aber populärer als Sie.« (WA 15, 52) Der Verweis auf die Popularität des eingesetzten Königs macht klar, dass er innerhalb der Diktatur lediglich repräsentative Funktion hatte. Weder kam ihm Macht zu noch hatte die traditionelle Herrscherlinie Autorität. Die Monarchie erscheint nach Jahren der Militärdiktatur wie ein Relikt vergangener Zeiten.

Die ungeklärte Nachfolge wirft auch die Frage auf, wer in der Übergangszeit eigentlich zu entscheiden berechtigt ist. Dass der Ministerpräsident eigenmächtig sechs Oppositionelle hinrichten lässt und damit die anderen Anwärter auf die souveräne Position übergeht, ist Anlass zu Empörung. Überhaupt sei diese Frage eine international hoch umstrittene; der Geheimdienstchef hatte von den Protesten des Volkes, aber auch des Auslands angesichts des Todesurteils für die vermeintlichen Terroristen berichtet (WA 15, 25f.). »Exzellenz« rechtfertigt die Entscheidung unter Rekurs auf eine Ausnahmesituation (»kritische Stunden«) und spricht dabei diejenigen Personen direkt an, die er in die Entscheidung eigentlich hätte einbeziehen sollen:

EXZELLENZ

Hoheit, Herzogin, Eminenz. Der Staat macht kritische Stunden durch.
Die sechs Terroristen mußten erschossen werden.

HERZOGIN

Erst im Morgengrauen.

HOHEIT

Exzellenz gingen zu weit.

KARDINAL

Glatter Mord. (WA 15, 55)

Der Mord-Vorwurf ist unmittelbar auf die Frage der Souveränität bezogen, denn nur als Souverän hätte der Ministerpräsident das Todesurteil vorziehen und vollstrecken lassen dürfen, ohne dass er zum Mörder wird.⁷² Seine Antwort bewegt sich jedoch nicht auf diesen Pfaden, denn er muss gegenüber den anderen Herrschaftsansprüchen seine Tat als souveräne Handlung leugnen, um nicht in deren Schusslinie zu geraten; sie ist hingegen ganz ›politisch‹, indem ›Exzellenz‹ vorgibt, ›im Interesse aller‹ gehandelt zu haben:

Gelingt es, den Generalissimus zu retten, wäre das Leben der sechs Freiheitshelden ohnehin verloren gewesen. Stirbt er, fällt der Staat der Partei zu oder der Monarchie oder der Opposition. Die Herzogin von Valdopolis darf keine Schwäche zeigen und ihrem Vater an Unerbittlichkeit nicht nachstehen, will sie die Partei weiter führen. Sie wird froh sein, daß die Todesurteile noch zu Lebzeiten ihres Vaters vollstreckt wurden, sie müßte sie sonst selber anordnen. Auch die Herzogin von Saltovenia als zukünftige Königin wird die Vollstreckung der Todesurteile billigen. Das Regime hat sich damit vor der Welt bloßgestellt, und sie kann ihrem Volk eine mildere Herrschaft versprechen. Bleiben Eminenz. Die Kirche beschloß, in Opposition zu gehen. Sie wird die

⁷² Das ist nach Agamben kennzeichnend für die souveräne Ausnahme: »In jeder Norm, die etwas gebietet oder verbietet (zum Beispiel in der Norm, die den Mord verbietet) [...] ist als vorausgesetzte Ausnahme die reine und unsanktionierbare Figur des Tatbestandes eingeschrieben, der im Normalfall die Normübertretung erfüllt (wie, im nämlischen Beispiel, die Tötung eines Menschen nicht als natürliche Gewalt, sondern als souveräne Gewalt im Ausnahmestand).« Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übers. von Hubert Thüring. Frankfurt a.M. 2002, S. 31.

Exekution als Gelegenheit begrüßen, sich zu entrüsten. Schon heute werden Eminenz in der Kathedrale eine Totenmesse lesen. (WA 15, 55f.)

Sein eigenes Interesse in dieser Sache leugnet ›Exzellenz‹. Es sei »die Pflicht der Politik, die Arena für den Kampf um die Macht abzustecken. Als Ministerpräsident bin ich ein Dompteur von Bestien, nichts weiter.« (WA 15, 56) Hiermit ist die Hobbesche Wolfsmetaphorik für den Naturzustand und den gefürchteten Bürgerkrieg angespielt. Die Aufgabe der Politik sei es, eine Ordnung herzustellen, innerhalb derer die verschiedenen Interessen konkurrieren. Sie soll, mit Chantal Mouffe gesprochen, den Antagonismus in einen Agonismus verwandeln.⁷³ Doch verfolgt ›Exzellenz‹ durchaus eigene Ziele, was einmal mehr darauf verweist, dass es bei Dürrenmatt kein Jenseits des Politischen gibt.

Die Frist

Eine Idee des Kardinals führt zur titelgebenden ›Frist‹: »Stirbt der Generalissimus, bricht der Bürgerkrieg aus, wenn wir nicht Vernunft annehmen. Wir brauchen eine Frist, sonst trudeln wir in den Abgrund.« Die Ärzte, besonders Goldbaum, sollen ihn für eine Weile am Leben halten: »Ich will ja nicht verlangen, der Generalissimus müsse am Leben bleiben. Der Wille des Herrn möge geschehen. Was ich brauche, sind drei Wochen. Mehr benötigt die Kirche nicht, die zerstrittenen Parteien zu versöhnen.« (WA 15, 58) Die Frist, hier noch auf drei Wochen begrenzt, wird im Laufe des ersten Teils des Stücks – in komischen Selbstwidersprüchen – jedoch immer länger: »Fünf Wochen, dann mag der Generalissimus das Zeitliche segnen. Fehlen uns diese sechs Wochen, droht der Bürgerkrieg.« (WA 15, 62) In der Folge ist noch von sieben, acht, neun (WA 15, 64), dann von zwölf und dreizehn (WA 15, 68) Wochen die Rede.

Goldbaum, sowohl Friedens- als auch Medizinnobelpreisträger und Oppositioneller im Land, dem Andrej Dmitrijewitsch Sacharow als realweltliches Vorbild dient (WA 15, 142), soll das Leben des Diktators verlängern. Ihm steht »die modernste Intensivstation der Welt« zur Verfügung sowie ein »Operationssaal, der jedem Anspruch genügt.« (WA 15, 61) Um den Generalissimus am Leben zu halten, ist eine Magenresektion vonnöten, die allerdings eine

⁷³ Chantal Mouffe: Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Übers. von Niels Neumeier. Frankfurt a.M. 2007.

Herztransplantation zur Voraussetzung hat. Beide Eingriffe wiederum nur ohne Narkose erfolgen. Später kommt noch eine künstliche Niere dazu, auch werden ihm beide Beine amputiert – »eigentlich unnötig« (WA 15, 86). Der Generalissimus wird also in Teilen ausgetauscht; nur die Illusion seines Lebens muss aufrechterhalten werden. Zugleich wird klar, dass der Preis dafür unendliche Schmerzen sind. Goldbaum weigert sich daher auch, die Operation durchzuführen. Er selbst war im »Konzentrationslager ohne Narkose operiert« worden: »Ich bin Arzt, Kardinal, kein Folterknecht wie jener Arzt, dem ich im Konzentrationslager in die Hände fiel. Ich weigere mich, Kardinal.« (WA 15, 62) Arkanoff, der dieser ehemalige KZ-Arzt ist, wie sich am Schluss herausstellt, hat keine solchen Bedenken und er wurde daher in die Nähe der Figur Emmenberger beziehungsweise Nehle aus Dürrenmatts *Der Verdacht* gerückt.⁷⁴ Dürrenmatt selbst berichtet, dass ihn am Stoff der Frist besonders »die Assoziation zwischen gewissen Aspekten der modernen Medizin und einem Konzentrationslager« faszinierte: Die Möglichkeit, einen Menschen »so spät wie möglich sterben zu lassen«, die Dürrenmatt mit ›Folterungen‹ identifiziert, schien ihm »auf eine diabolische Weise identisch mit den Methoden gewisser KZ-Ärzte, die mit Menschen Tests unternommen hatten, welche die Grenze seines Sterben-Könnens erforschten.« (WA 15, 141)

Das Lager ist für Goldbaum der Inbegriff des Verfügens über den Körper eines anderen und des Verstoßes gegen die Menschenwürde. Wenn er den Auftrag ablehnt, so ist das die Achtung des Menschen noch im »verhaßten und brutalen Diktator«, was, wie Martin Esslin ausführt, verdeutlicht, »was Dürrenmatt sagen will: Die menschliche Würde ist selbst in dem jämmerlichsten Menschenwesen noch zu achten. Kein Mensch darf gefoltert werden.«⁷⁵ Das Argument des Kardinals ablehnend, es ginge hier nicht um die Willkür im Konzentrationslager, sondern um ein »im höheren Sinne Notwendiges«, hat Goldbaum Mitleid mit dem Generalissimus: »Er ist eine arme Kreatur, er tut mir leid. Beten Sie für ihn und lassen Sie ihn sterben.« (WA 15, 63)

Dürrenmatt stellt hier einen Zusammenhang her, den Giorgio Agamben in seiner Souveränitätskonzeption später theoretisch ausgearbeitet hat, nämlich den Zusammenhang von Lager und Souveränität. Bei Agamben ist das Lager ein »dauerhafter Ausnahmeraum«;⁷⁶ in ihm gilt normal und regelhaft, was sonst den Ausnahmezustand prägt, nämlich der souveräne Zugriff auf

74 Siehe Käser: *Die Frist*, S. 133.

75 Esslin: »Die Frist«, S. 104.

76 Agamben: *Homo sacer*, S. 185.

den Körper, die Reduzierung des Menschen auf das nackte Leben und die Möglichkeit, zu töten, ohne einen Mord zu begehen. Goldbaums Weigerung unter Bezugnahme auf das Konzentrationslager, den General zu operieren, kritisiert diese Struktur der Souveränität *an sich*, ohne die Bewertung von den verfolgten Zielen abhängig zu machen.

GOLDBAUM

Entsetzlich. Grauenhaft. Der arme Mensch. Ich verabscheue ihn und er dauert mich. Wie viele unsägliche Leiden seinetwegen. Wie viele Tote, wie viele Witwen, wie viele Waisen, wie viele Eingekerkerte, wie viele Verbannte. Wieviel Haß hat sich aufgestaut, wieviel Rache brütet, wieviel Morde werden noch geplant. Das Land ein einziges giftiges Schlangennest. Seinetwegen. Alles seinetwegen. Die arme Kreatur. Nun muß sie selber Unsäglichesleiden. Wozu? Damit jene, die sich an der Macht gemästet haben, weiter an der Macht bleiben können. Die arme Kreatur. (WA 15, 65)

Der General, der vormals übermächtige Souverän, verliert hier seinen politischen Körper und behält lediglich seinen natürlichen.⁷⁷ Goldbaum hat mit ihm als Kreatur Mitleid. Diejenigen, die den Diktator am Leben halten wollen und dabei Qualen aussetzen, sehen in ihm zwar den politischen Körper, den Repräsentanten des Staates, der erst sterben darf, wenn eine neue Ordnung etabliert wurde. Doch zeigt das Verfügen über den Körper, das hier nicht das Töten, sondern das Aufschieben des Todes betrifft, dass der Souverän verschwunden und an seine Stelle der *homo sacer* getreten ist. Agambens Formel dafür lautet: »die Produktion des nackten Lebens ist in diesem Sinn die ursprüngliche Leistung der Souveränität.«⁷⁸ Das bedeutet jedoch: Souverän und *homo sacer* bedingen einander und erzeugen sich gegenseitig.⁷⁹ Die Struktur in Dürrenmatts *Frist* gestaltet diesen Zusammenhang insofern aus, als der Generalissimus von der einen Seite auf die andere tritt. Dass nun in dieser Weise mit ihm verfahren werden kann, zeigt seine absolute Ohnmacht an.

⁷⁷ Siehe zu dieser Unterscheidung Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Übers. von Walter Theimer. Stuttgart 1992.

⁷⁸ Agamben: *Homo sacer*, S. 93.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 94.

Medizin und Medien

Ihren Anteil am Verfügen der Politik über den Körper des vormaligen Souveräns haben die moderne Medizin und die Massenmedien, die laut Usmiani neben dem politischen Machtkampf das zweite und das dritte Grundthema des Stücks bilden. Die »Tragik der heutigen Wissenschaft« (und Medizin) liege »darin, daß sie nicht länger unabhängig vom politischen Geschehen existieren kann.« Die Massenmedien wiederum machen den Tod des Generals »zur Sensation, zu einer sorgfältig inszenierten Fernsehsendung für die Massen; während der Sterbeszene selbst wird zeitweise diese, dann wieder ein besonders wichtiges Fußballspiel übertragen; die Sportfans müssen auch in den tragischsten Augenblicken der Weltgeschichte auf ihre Rechnung kommen.«⁸⁰ Beide, Medizin und Medien, haben aus dem mythischen Thronsaal eine »technische Welt« gemacht: Neben »Röntgenbildern« und »Kontrollapparate[n]« finden sich »Scheinwerfer, Kabel, Kameras, Techniker.« (WA 15, 81) Die Anwesenheit des Fernsehens nimmt dem Sterben des Generalissimus nicht nur jede Würde, auch ändert sich durch sein öffentliches Leiden, das nur mithilfe der Medizin so lang aufrechterhalten werden kann, das Herrscherbild in der Öffentlichkeit: »Die populärste Figur wurde der Generalissimus. Vierzig Jahre war er verhaßt. Die moderne Medizin machte ihn zum Volkshelden.« Der Kardinal, der ursprünglich die ›Frist‹ verlangte, klagt, dass ihm, der aus »Furcht, unpopulär zu werden«, endlos lang am Krankenbett ausharrte, nun »niemand mehr die Opposition« glaube (WA 15, 90). Als der Generalissimus endlich stirbt, erfahren die Geistlichen davon lediglich durch das Fernsehen. Sie haben »die allerletzte Ölung verfehlt.« (WA 15, 99) Beim Sturz ins Zimmer des Generals ist dann zweimal der gleiche Kardinal zu sehen: einmal der echte und einmal gespielt von einem verkleideten Schauspieler, der den Kardinal bei der täglichen ›Letzten‹ Ölung vertreten hatte. Jeder Transzendenz-Bezug ist hier gestrichen. Medizin und Medien machen aus dem Tod des Souveräns ein gänzlich diesseitiges Ereignis.

Zum Volkshelden kann nur die leidende Kreatur werden; verhasst war der mächtige Politiker. Die moderne Medizin wie die Massenmedien produzieren die Kreatur, die nun Anlass zu landesweitem Mitleid ist. Dürrenmatt lässt, so Huldrych M. Koelbing in seinem Beitrag in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 5. Dezember 1977, der Eingang in den Kommentarband der Werkausgabe von

80 Usmiani: Die späten Stücke, S. 153 u. 154.

1980 gefunden hat, »eine Tendenz der heutigen Medizin sich zum erschreckenden Alptraum auswachsen: ihr Bemühen, mit großem technischem und personellem Aufwand den natürlichen Tod des Menschen willkürlich hinauszuschieben.«⁸¹ Die medizinische Erzeugung und die mediale Ausstellung des Leidens (beide ›schlachten‹ den Körper aus) sind hier die Machttechniken, die aus dem Souverän den *homo sacer* machen.

Neuordnung

Nach dem Tod des Generalissimus kann sich ›Exzellenz‹ in Windeseile der Fraktionen entledigen, die Anspruch auf die Macht erhoben hatten. Von der Tochter des Generals, der Herzogin, erpresst er die Auflösung der Partei, hatte sie doch mit Möller, dem ehemaligen Kommandanten eines Konzentrationslagers, gegen ihn konspirierte. Den Arzt Arkanoff, der den Generalissimus so lang am Leben hielt, lässt er verhaften. Es handelt sich bei ihm, wie erwähnt, um einen ehemaligen KZ-Arzt, der ›Häftlinge ohne Narkose‹, zu denen auch Goldbaum gehört, operiert hatte (WA 15, 103). Außerdem zwingt der Ministerpräsident Hoheit zum Verzicht auf den Thron; nicht nur, weil er weite Teile der Armee unter seiner Kontrolle hat, sondern auch, weil ihr Gatte am Plan zu seiner Exekution beteiligt war. Auch Silvia, die Tochter von Hoheit, plädiert für die Abdankung: ›Unterschreib! Dank ab! Wir sind für dieses arme Volk zu schade! Sonst stellt es uns einmal mit Recht an die Wand, dich, Mama, Papa und mich! Unterschreib!‹ (WA 15, 112) Hoheit unterschreibt und geht ins Exil. Schließlich zieht sich auch der Kardinal ins Kloster zurück.

Um das Volk und besonders die Monarchisten zu besänftigen, lässt der Ministerpräsident Silvia, die Tochter der abgedankten Königin, auf den Thron setzen. Zum einen weil sie ›das kleinere Übel‹ ist, zum anderen um die Monarchie durch eine ›bürgerliche[] Ehe‹ zu beenden (WA 15, 124). Am Beginn der Komödie hatte ›Exzellenz‹ nämlich die Ausreise des Liebhabers Silvias, eines Physikstudenten, der Kosmologe werden möchte, verhindert, was in

⁸¹ Huldrych M. Koelbing: *Die Frist*, in: Daniel Keel (Hg.): Über Friedrich Dürrenmatt. 6., verbesserte und erw. Aufl. Zürich 1998, S. 223-225, hier S. 224. Siehe auch Käser: *Die Frist*, S. 133: »Die Übersteigerung ins Groteske ist eine Antwort auf die euphorisch gefeierten Erfolge der Transplantationsmedizin«, die »in den 1970er Jahren kontrapunkտisch begleitet« werden »von einer zunehmenden Problematisierung des Sterbens auf der Intensivstation.«

einem Widerspruch stand zur Gefahr, die von ihm für die Monarchie ausgeht: »Die Prinzessin von Saltovenia ist die letzte, die das Recht hat, noch den Namen der Staufen zu tragen. Heiratet sie nicht standesgemäß, erlischt die Monarchie.« (WA 15, 23) Nun erweist sich diese Gefahr als Absicht des Ministerpräsidenten. Er hat die Macht der Kirche, der Partei und der Monarchie gebrochen.

Der Kardinal begreift vor seinem Gang ins Kloster, dass das Regime dem Ministerpräsidenten »zum Opfer gefallen« ist, was dieser mit den Worten quittiert: »Es war nicht anders zur Strecke zu bringen.« (WA 15, 116) Nicht nur wegen seiner (beinahe) vollständigen Übersicht und Berechnung der Lage,⁸² sondern auch, weil er Attentate auf sein Leben (anders als seine Familie) im Wagen und im Flugzeug überlebt hat, weist der Ministerpräsident Parallelen zur alten Dame auf. Allerdings nimmt er ein anderes Ende als sie, wird er doch von Bauer Toto, dessen Sohn als Terrorist hingerichtet worden ist, tödlich verwundet.⁸³ Die Macht wird nun, wie aus den Dialogen des sterbenden Ministerpräsidenten hervorgeht, an Goldbaum fallen und damit ironischerweise an jenen, der sie nie besitzen wollte.

Unfreiwillige Macht

Goldbaum wird im Stück als ein Vertreter der Opposition eingeführt, der sich explizit dem Politischen verweigert: »Ich bin kein Politiker.« In einem für Dürrenmatt typischen Stil führt er aus: »Der Politik kommt man nur noch als Nichtpolitiker bei.« ›Exzellenz‹ kann mit dieser Selbsteinschätzung nichts anfangen:

-
- 82 Primzahlen haben für den Mathematiker-Sohn eine besondere Bedeutung: »Eine Zahl, die durch keine ganze Zahl, außer durch eins oder durch sich selber teilbar ist. Vollendete Zahlen. Als ich 37 war, wurde eine Handgranate in meinen Wagen geschleudert. Ich saß nicht darin, aber meine Frau. Mit 47 kletterte ich aus den Trümmern meines Privatflugzeugs, Sabotage. Meine drei Söhne konnten nicht mehr herausklettern. Primzahlen. Alles Primzahlen.« (WA 15, 116)
- 83 Usmiani sieht in Bauer Toto den »Einbruch des Irrationalen« in die »logisch-berechnenden Taktiken« von Exzellenz. »Der Name selbst, ›Bauer Toto‹, weist sowohl auf seine soziale Stellung als Mitglied des ›gemeinen Volkes‹ als auch auf seine Funktion als Vertreter der unterdrückten Bevölkerung (pars pro toto?) hin.« Usmiani: Die späten Stücke, S. 155 u. 157.

EXZELLENZ

Ihre Sentenzen sind Ausreden, mit denen Sie sich um die Macht drücken.

GOLDBAUM

Ich suche die Macht nicht.

EXZELLENZ

Aber die Macht wird Sie finden, Goldbaum. (WA 15, 43)

Die Szene ist freilich eine ironische Anspielung auf den weiteren Handlungsverlauf; sie entwickelt aber auch einen besonderen Machtbegriff, demzufolge Macht mit einem Eigenleben ausgestattet ist und sich ihren Träger selbstständig sucht, statt dem zuzufallen, der sie am meisten begehrte.⁸⁴ Dieses Verständnis von Macht wird am Schluss der Komödie durch »Exzellenz« ergänzt: Der Politiker benötige Macht, um »die konfusen Handlungen der Menschen zu lenken. Selbst wenn er weiß, daß auch seine Macht nur – Fiktion ist. Denn in Wirklichkeit ist er abhängig von solchen, die ihn an die Macht drängen, abhängig von denen, die er zur Macht braucht, und abhängig von jenen, die sich seiner Macht beugen.« (WA 15, 122f.) Damit Macht überhaupt wirksam ist, braucht es Menschen, die sie anerkennen, nach ihr handeln, an sie glauben.

Nun fällt sie jemandem zu, der sie nie wollte und der in seinem Leben selbst der größten Macht ausgesetzt war. Im Konzentrationslager war Goldbaum Opfer medizinischer Experimente, Möller und Arkanoff unterworfen, die damals Engelmann und Himmelreich hießen und Lagerkommandant und Lagerarzt waren. An beide kann sich Goldbaum nicht erinnern, beide hat er nicht erkannt. Überleben konnte er nur, indem er sich von der Umwelt isolierte und sich in sich selbst zurückzog, so dass es »keine Schmerzen mehr, aber auch keine Peiniger mehr« gab: »Es gab nichts mehr als mich selber. Es gab nicht einmal eine Welt« (WA 15, 120). Dieser Rückzug in sich selbst hat Goldbaum nicht nur die Schmerzen ertragen, sondern auch in der Folge jeden Machtanspruch innerhalb der »Welt« ablehnen lassen. Dass er sie nun erhält, liegt daran, wie der sterbende Ministerpräsident erläutert, dass die Opposition, als er mit ihr verhandelt hatte, zur Bedingung mache, dass Goldbaum Vizepräsident wird:

84 Auch Koelbing sieht in *Die Frist* »ein faszinierendes, lebensvolles, folgerichtig durchgeföhrtes Spiel um die Macht. Ihre Verlockung wurde deutlich und zugleich die Sinnlosigkeit des Kampfes um dieses Gut, das seinem Besitzer unter den Händen zerrinnt«, Koelbing: *Die Frist*, S. 223.

Ich ging in die Falle. Ich willigte ein. Nun werden Sie Ministerpräsident und bald auch Staatspräsident, eine Wendung, womit die Opposition von Anfang an rechnete. Die Politik hat Sie eingeholt, Goldbaum, einen Mann, der sich nicht einmal die Gesichter und die Namen seiner Feinde einzuprägen weiß. Zu menschlich für diese Welt, werden Sie in die Unmenschlichkeit gestoßen. Und wenn Sie jetzt nicht unmenschlich werden, wird dieses Land noch unmenschlicher. *Staunt*. Ich bin doch sehr verwundert, Goldbaum. Ich stürzte ein unglaublich würdiges System und ahnte nicht einmal, daß ich am unglaublich würdigsten war. (WA 15, 125)

Der Plan von »Exzellenz«, alle Parteien zu entmachten, um schließlich selbst an die Macht zu gelangen, geht fehl. Der Ministerpräsident ist unglaublich würdig insofern, als er seinerseits Vertreter des gestürzten Systems gewesen ist. Vor dem Hintergrund seines eigenen Machtstrebens erschließt sich nicht ganz, weshalb die Forschung aus ihm einen Romulus gemacht hat, der »nicht einfach ein machthungriger Verbrecher« sei, sondern »dem alten Herrschaftssystem – sei es nun eine Diktatur, sei es die Monarchie – den Garaus« hatte machen wollen, »um der menschlicheren Opposition zum Durchbruch zu verhelfen, deren moralischen Führer einst und jetzt Goldbaum darstellt«.⁸⁵ Es wird ja im Gegenteil gerade ausgestellt, dass sich »Exzellenz« verrechnet und seinen eigenen Fall eben nicht vorausgesehen hat. Sicher lässt sich aus seinen Worten erschließen, dass er keinen »unmenschlichen« Staat vor Augen hatte, und auch Dürrenmatt zufolge solle »die Welt, die der neue Atlas tragen will, [...] eine andere werden« (WA 15, 143), doch steht das mit seinem eigenen Machtstreben nicht im Widerspruch. Die Ansicht, er versuche lediglich, »die Machtansprüche potentieller Nachfolger gegeneinander auszuspielen und eine politische Lösung zu finden, die den drohenden Bürgerkrieg vermeidet«⁸⁶, erscheint »Exzellenz« gegenüber zu wohlwollend.

Seinem Nachfolger stellt er jedenfalls »eine äußerst negative Prognose«, wobei Usmiani den Satz, dass das Land noch unmenschlicher werde, wenn Goldbaum nicht selbst unmenschlich wird, einleuchtend als »Dürrenmatts altgewohnte[n] Zynismus allen Gesellschaftsordnungen gegenüber«⁸⁷ deutet. Nach dem Tod des Ministerpräsidenten nimmt Goldbaum schließlich seine Tätigkeit als Machthaber auf. Er wird »zum verantwortlichen Weltenträ-

85 Esslin: *>Die Frist*, S. 108.

86 Käser: *Die Frist*, S. 133.

87 Usmiani: *Die späten Stücke*, S. 155.

ger, der sich den korrumnierenden Gesetzen der Machtausübung zu beugen hat.«⁸⁸ Selbst Goldbaum ist nicht in der Lage, die Machtposition abzulehnen.

Im Programmheft der Uraufführung legt Dürrenmatt nahe, das Stück wesentlich als ein Stück über das Wesen der Macht zu verstehen. Der Entstehungsgeschichte gemäß (s.o.) ist die *Frist* aus verschiedenen Motiven zusammengesetzt. In ihr verbindet sich der sterbende Diktator mit dem unter der Last des Weltgebäudes zusammengebrochenen Atlas: »irgendwo in einem Riesenpalast liegend, ein krepierender Atlas, der seine Welt nicht mehr zu tragen vermochte. Er hatte sie nach alter Weise getragen, Menschen zerstampfend, durch Blut watend, und nun schickt sich ein neuer Atlas an, die Welt auf seine Schultern zu nehmen.« (WA 15, 143)⁸⁹ Das Problem des Ministerpräsidenten war, dass er, »um der neue Atlas zu werden, der erste Helfer des alten Atlas gewesen sein« musste. Dies macht auch ihn unglaublich und bringt ihn letztlich um (WA 15, 143). Mit Goldbaum werde nun ein Prometheus zu Atlas und als solcher »in die Hände derer fallen, von denen seine Macht abhängt, auf die er sich stützen und verlassen muß, ob er will oder nicht, denn jede Macht ist eine Fiktion, die nämlich, sie lasse sich handhaben; in Wirklichkeit handhabt sie die Mächtigen; und wie Prometheus geht es nun Goldbaum: auch er wird ein Atlas werden wie Exzellenz.« (WA 15, 145) Mit dieser Aussage über Macht stellt Dürrenmatt Souveränität als autonome Entscheidungsgewalt infrage: Nicht der Mächtige hat Gewalt über die Macht, vielmehr ist er ihr unterworfen. Die Machtlosigkeit des sterbenden Diktators ist so nur das zu Ende gedachte Bild der Macht schlechthin: Auch der noch so Mächtige folgt nur der Illusion, die Macht zu beherrschen.

Die Unsterblichen

Bislang unerwähnt blieb eine Figurengruppe, die im Stück immer wieder auftritt und aus den weiblichen Verwandten – der Mutter und Urgroßmutter sowie den Schwestern und Tanten – des Generalissimus besteht. Mit den als *Unsterbliche* bezeichneten Figuren erhält das Geschehen auch eine mythische

⁸⁸ Käser: *Die Frist*, S. 134.

⁸⁹ Die alte Welt sei dabei »nicht aus Gegenwartsbezügen heraus« eine faschistische: »weil jeder Faschismus eine tote Ideologie ist, rückwärts gewandt, an einstige politische Größen appellierend, ans Reich, ans Römische Imperium, ans spanische oder arabische ›Weltreich‹, an eine idealisierte Schweiz der Vergangenheit, die es nie gab usw.« (WA 15, 143)

Dimension.⁹⁰ Sie sind gedeutet worden als »die verdrängte Vergangenheit, das unterdrückte weibliche Element in der Gesellschaft«, als »Sexualtrieb« und »zyklische Abfolge der Generationen« sowie als »Schuld« und »Terror« und schließlich »die sexuelle Knebelung und die Emotionen, die sich in der Welt der Mütter angestaut haben«⁹¹. In jedem Fall repräsentieren sie das der männlichen Sphäre der Macht gegenüberstehende Weibliche, das jene größte Macht erst hervorgebracht hat. Der Souverän ist in diesem Stück also auch *der Mann*, die Frage nach der Macht erhält eine geschlechtsspezifische Dimension, wobei selbst Gott als Mann und somit als Repräsentant des männlichen Prinzips – der Macht – erscheint:

ROSAGRANDE

Besudelt, wir sind alle besudelt, vom Manne besudelt. Und dieser Gott da droben, dieser Götze in seiner Unendlichkeit hat es zugelassen. Aber er stirbt, er verurteilt sich selber am Jüngsten Tag, weil er ein Mannsgott ist und weil er die Männer erschaffen hat, und fährt mit ihnen zur Hölle. Dann wird nur noch ein Geschlecht sein, ein Weltall voll Weiber. (WA 15, 80)

Auch den Schluss der Komödie bestimmen die Unsterblichen. Zunächst kommentieren sie das Ende der Herrschaft – sowohl des Generalissimus als auch Gottes: »Das Herz meines Urenkels schlägt nicht mehr. Still! Horcht nach oben. Das Herz des sturen, blinden Gottes schlägt nicht mehr, da oben, Gott ist tot, der Männergott, die Welt ist tot, die Männerwelt.« (WA 15, 128) Das Nietzsche-Wort vom Tod Gottes ist hier unmittelbar auf das männliche Prinzip der Macht und die von diesem bestimmte Gewaltgeschichte bezogen.

ROSANEGRA

Was wir warfen, folterten sie.

ROSA

Kugelrund, kugelrund.

ROSALaura

Was wir säugten, mißbrauchten sie.

Rosarosa

Gu – gus, gu – gus.

90 Vgl. Esslin: »Die Frist«, S. 100, Usmiani: Die späten Stücke, S. 154.

91 Esslin: »Die Frist«, S. 100 u. 111.

ROSAFLORA

Was wir aufzogen, mordeten sie.

ROSABERTA

Ich will auch einen Mann zwischen den Beinen.

ROSAGRANDE

Schweigt! (WA 15, 128f.)

Die sexuellen Anspielungen an dieser und anderer Stelle könnten als komische Ironiesignale verstanden werden, die den ernsten Ton der Anklage unterbrechen. Doch wird hier auch auf das Geschlechterverhältnis mit Blick auf den Sexualtrieb hingewiesen, der trotz all der genannten Gewalt und des Hasses wirksam bleibt. Auch Dürrenmatts eigene Äußerungen zum Stück weisen in diese Richtung. Für das Programmheft der Uraufführung beschreibt er den Besuch eines Kinos, in dem er einen »lächerliche[n], modische[n] Pornofilm« gesehen habe, der ihm, »wie in einem infantilen Wunschtraum, die Frau als glückliches Opfer der männlichen Sexualität vor Augen führte«, eine Idee, die er für seinen neuesten Stoff verwendete. Dieser »verandelte die Frau zum politischen Opfer der Männerwelt, so wie sie auch in den griechischen Mythen erscheint: als Opfer oder als rächendes Ungeheuer«, sei »doch die Frau mit dem Fluche belastet, die Welt, die sie unterdrückt, deren Opfer sie ist, immer wieder hervorzubringen, ist doch alles, was sich hienieden niedermetzelt, einmal geboren worden.« (WA 15, 146) So grotesk die Darstellung der Unsterblichen auch sei, das überzeitliche Problem, das sie repräsentieren, ist ein ernstes.

Die Schlussworte gehören Rosagrande, der Urgroßmutter des Generals, wobei die anderen nach und nach in einen Chor einsteigen, bis schließlich wieder nur noch Rosagrande selbst zu hören ist. Während dieser Szene wird der Sarg des Generalissimus »geöffnet und gefleddert«. Der Chor beginnt mit einer Apostrophe an die »Welt der Männer und der Morde«, deren Zeit nun endgültig vorüber sei (WA 15, 129). Entworfen wird ein apokalyptisches Bild, das in der Schilderung von Leere und Tod an das Schlussbild der *Physiker* erinnert: »Der Himmel über dir wird leer./Entmannt starrst du in seine Räume.« Einmal mehr geht mit der Welt der Männer und dem weltlichen Souverän auch Gott, der ›Manngott‹, unter: »Und mit dir muß auch er jetzt fallen,/Der böse, sture, geile Greis,/Sich Vater prahlend von uns allen«. Die Unsterblichen sehen den Tod des Generalissimus als »Stunde des Gerichts./Urenkel starb, und Gott verreckte./Das Endliche, es wurde Nichts.« Gott ist hier in

›das Endliche‹ hineingenommen, als Teil der Männerwelt, die ein universelles, sich fortzeugendes Prinzip darstellt, an dem die Frauen gezwungen sind, mitzuwirken: »Wir waren für ihn nur ein Tier,/Weh uns, daß wir nicht abgetrieben.« Doch genau darum, so Dürrenmatts apokalyptisches Szenario, können die Unsterblichen nun auch etwas dagegen tun: »Wir wenden uns ab, ungerührt,/Versiegeln schweigend unsre Schöße,/Weil Zeugung stets zum Tod verführt« (WA 15, 130). In Überblendung von Makrokosmos und Organismus wird die Apokalypse als eine Erlösung vom männlichen Prinzip inszeniert:

Jetzt sinkt zurück ins weiße All,
Was Männer schufen, Männer dachten,
Ein unfruchtbare Erdenball
Erlöst von Spermien und vom Schlachten,
Unsterblich wie wir selber sind,
Noch ewiger als Sternenwind.
Was nicht mehr ist, war nur Ereignis,
Was nicht mehr wird, allein ein Gleichnis,
Das Weibliche, es hat zum Ziele
Die Ewigkeit und das Sterile. (WA 15, 131)

Es soll die Kontinuität selbst, der Verlauf der Geschichte, die eine Macht- und Gewaltgeschichte ist, unterbrochen werden. Das Ergebnis ist ein ewiges, steriles Universum, in dem nur deshalb nichts mehr getötet werden und sterben kann, weil nichts mehr im Werden begriffen ist.

Dieser Schlusschor, der als Umschrift des Schlusses von Goethes *Faust II*⁹² beschrieben wurde, ist verschieden interpretiert worden. Durch die finale Nebentextangabe des Stücks, dass die *Unsterblichen sterben*, seien die Aussagen der weiblichen Figuren ironisch gebrochen: »In ihrer Lebensfeindlichkeit werden sie dem Publikum als Warnvisionen einer nicht zukunftsfähigen Haltung vorgestellt. Ein steriler Kosmos entspricht nicht dem Denken des Autors, sondern ist eine Ideologie der in ihrer Opferrolle befangenen Figuren.«⁹³ Doch wurde der Schluss auch gedeutet als ein durchaus ernstgemeintes »Gottesgericht im umgekehrten Sinne des Wortes: nicht Gericht Gottes über die

92 Siehe Weber: »von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern«, S. 363f. – »[S]treitet sich bei Goethe Mephisto mit den himmlischen Heerscharen um Fausts Seele und wird dabei übertölpelt, so ist bei Dürrenmatt niemand an der Seele des Diktators interessiert: Der Kampf gilt dem Erbe seiner Macht.« (S. 364)

93 Käser: *Die Frist*, S. 134.

Menschheit, sondern Gericht der Menschen über Gott.«⁹⁴ Weber nimmt eine Zwischenposition in Bezug auf Rosagrande ein, die ihm zufolge »einerseits in grotesker Radikalisierung die zeitgenössische Frauenemanzipationsbewegung überzeichnet, vor allem aber die mythische Dimension einer mutterrechtlichen Urzeit und eines endlosen Geschlechterkampfes von Abertausenden von Jahren evoziert.«⁹⁵ Meines Erachtens wäre die Aussage des Schlusschors durchaus ernst zu nehmen; keineswegs ist die gesamte Passage mit Ironie durchsetzt, wenn auch die Lösung natürlich in einer für Dürrenmatt typischen Weise ins Groteske übersteigert ist. Die Unsterblichen markieren ein Problem: So lange es Leben gibt, so lange Frauen Leben spenden, gibt es auch die fortgesetzte männliche Macht- und Gewaltgeschichte. Nur die absolute Leere, das Sterile würde die Macht endgültig beseitigen. Dass es einmal so kommen mag, spielt Dürrenmatt in seinem Kommentar zum Stück an, wenn er die Kunst deshalb als »apokalyptisch« begreift, weil sie »dem Menschen ein endgültiges Denkmal [setzt], das nur ein Grabmal sein kann: so wie einmal unsere Erde.« Die titelgebende Frist wäre so nicht nur auf den sterbenden Diktator zu beziehen, sondern auch – »weil der Tod eines Menschen auch der Tod aller Menschen ist« (WA 15, 147) – auf die gesamte Menschewelt, deren Leben ein aufgeschobenes Sterben ist.

6.4 Zwischenfazit

Dürrenmatt spielt die Ohnmacht des Souveräns als aufgehobenes Entscheidungsmonopol durch. Seine Figuren aus den Stücken *Romulus der Große*, *Herkules und der Stall des Augias* sowie *Die Frist* müssten als Kaiser, Helden, Präsidenten, Diktatoren und Ministerpräsidenten eigentlich die höchste Macht in den Händen halten, doch zeigt Dürrenmatt, dass es kein souveränes Verfügen über die Macht gibt. Er führt die *Abwesenheit des Souveräns* in den Machthabern selbst vor. Manche von ihnen – wieder ein Einfall Dürrenmatts – verzichten absichtlich auf die Macht. Doch hat dieser Verzicht, der als ein Akt vermeintlicher Souveränität ausgeübt wird, wiederum paradoxe Effekte und verfehlt sein Ziel. Nicht einmal die souveräne Aufgabe von Macht gelingt (*Romulus der Große*). Die Macht wird entworfen als ein Selbständiges, über das man nicht souverän verfügen kann. Sie lässt sich nicht beherrschen, sondern beherrscht

94 Usmiani: Die späten Stücke, S. 155.

95 Weber: »von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern«, S. 363.

jene, denen sie übertragen wird. Als das sich durch das Menschengeschlecht fortzeugende männliche Prinzip macht sie aus der Historie eine endlose Gewaltgeschichte (*Die Frist*). Die Antwort darauf kann mit Dürrenmatt jedoch nicht eine Welt sein, in der gar keine Macht mehr ausgeübt wird. Sind rasches Entscheiden und Handeln im politischen Raum unmöglich geworden und werden Lösungen nur noch im Privaten gesucht, so können keine größeren Herausforderungen mehr bewältigt werden (*Herkules und der Stall des Augias*). Was zwischen der selbständigen und alles beherrschenden Macht auf der einen Seite und der allgemeinen Ohnmacht und Verweigerung von Macht auf der anderen Seite steht, ist die bei Dürrenmatt ausgefallene souveräne Position.

