

# Friedrich Dürrenmatts "Abschied von der Bühne": *Achterloo IV* (1988)

MARKUS OLIVER SPITZ

Prolingua International Language Centre, Luxembourg

Recibido: 21 de enero de 2010

Aceptado: 3 de diciembre de 2009

## ABSTRACT

Gegenstand dieses Theaterstücks, von seinem Verfasser als dessen "Abschied von der Bühne" apostrophiert, ist die Quintessenz Dürrenmattschen Denkens: Es handelt sich um ein hochgradig intertextuelles, historisch-politisches Panoptikum. In der psychiatrischen Anstalt von *Achterloo* konzipiert ein Patient, welcher sich für Georg Büchner hält, eine Textvorlage für die übrigen Insassen. Diese jedoch konterkarieren "Büchners" Absicht der Ergründung der Motive menschlichen Handelns, woraus eine groteske Verselbständigung des Spiels im Spiel resultiert. In der Regel ist jede Figur dreifach determiniert: Einmal als individueller Insasse von *Achterloo*, sodann als Patient mit Psychose und schließlich als Rollenträger im "Büchner"-Stück. Dürrenmatt dekonstruiert auf diese Weise das gängige Bild von der "gesunden" Schweiz als bequemem *locus amoenus* wohlhabender Einwanderer und zeigt das Land vielmehr im Licht eines Asyls der Geschichtsvergessenheit.

**Schlüsselwörter:** literarische Intertextualität, Literatur und Spiel, Literatur und Psychoanalyse, deutschsprachige Literatur der Schweiz.

*"Farewell to the Stage": Friedrich Dürrenmatt's Achterloo IV (1988)*

## ABSTRACT

The subject-matter of this play, referred to as a "farewell to the stage" by its author, is the quintessence of Dürrenmatt's thinking: It is a highly intertextual, historical-political cornucopia. In the psychiatric hospital of *Achterloo* a patient who thinks he's Georg Büchner designs a text template for the other inmates. This, however, foils "Büchner's" intention of fathoming the motives for human behaviour, resulting in a grotesque independence of the play within the play. In general, each character is triply determined: once as an individual occupant of *Achterloo*, then as a patient suffering from a psychosis and finally as a character in the "Buechner"-play. In this way, Dürrenmatt deconstructs the prevalent image of a "healthy" Switzerland as a convenient *locus amoenus* for wealthy immigrants and presents the country rather as an asylum for historical amnesia.

**Key words:** Literary Intertextuality, Literature and Play, Literature and Psychoanalysis, Swiss Literature in German Language.

## La "despedida del escenario" de Friedrich Dürrenmatt: Achterloo IV (1988)

## RESUMEN

El tema de esta obra teatral, comentada por su autor como su "despedida del escenario", resume la quintaesencia del pensamiento de Dürrenmatt: se trata de un panóptico histórico-político altamente intertextual. En la clínica *Achterloo* un paciente, que se cree Georg Büchner, escribe un esbozo teatral para los demás enfermos. Ellos, sin embargo, desbaratan la intención de "Büchner" de comprender los motivos de la acción humana, lo que lleva a un autodinamismo grotesco del juego en el juego. En general, cada figura está determinada por tres dimensiones: como uno de los pacientes de *Achterloo*, como un enfermo con una psicosis y, finalmente, como un actor en la pieza de "Büchner". De esta manera Dürrenmatt deconstruye la imagen común de la Suiza "sana" como un agradable *locus amoenus* de los ricos inmigrantes y presenta al país más bien a la luz de un asilo de la amnesia histórica.

**Palabras clave:** intertextualidad literaria, literatura y juego, literatura y psicoanálisis, literatura suiza en lengua alemana.

Gegenstand dieses Theaterstücks, von seinem Verfasser als dessen "Abschied von der Bühne"<sup>1</sup> apostrophiert, ist ein historisch-politisches Panoptikum. In einer psychiatrischen Anstalt konzipiert ein Patient, welcher sich für Georg Büchner hält, eine Textvorlage für die übrigen Insassen. Diese jedoch konterkarieren "Büchners" Absicht der Ergründung der Motive menschlichen Handelns, woraus eine groteske Verselbständigung des Spiels im Spiel resultiert. In der Regel ist jede Figur dreifach determiniert: einmal als individueller Insasse von *Achterloo* (*Maske*), sodann als Patient mit Psychose (*Rolle*) und schließlich als Rollenträger im "Büchner"-Stück (*Figur*).

Dieser Aufsatz unternimmt es, Struktur und wesentliche Motive hermeneutisch zu analysieren und zu Dürrenmatts Denken in Bezug zu setzen. Dabei werden nicht nur Parallelen zu zahlreichen weiteren Dürrenmatt-Texten offenbar, sondern gleich ein ganzes Geflecht intertextueller Verweise. Dieses wiederum korrespondiert mit einer Lieblingsidee Dürrenmatts: Historie erscheint als ein groteskes Amalgam.

Nach Dürrenmatts eigener Auskunft begann er mit der Arbeit an der zweiaktigen Komödie bereits 1982, der Arbeitstitel der ersten handschriftlichen Fassung lautete *Napoleon will ins Bett*<sup>2</sup>. Schließlich wurde das Stück aufgrund verschiedener Assoziationen in *Achterloo* umgetauft: Waterloo ist eine von diesen, aber auch *Fingerhütchen* von C. F. Meyer: "Liebe Kinder, wisst ihr, wo / Fingerhut zu Hause? / Tief im Tal von Acherloo / Hat er Herd und Klause"<sup>3</sup>. Auch an eine Achterbahn

<sup>1</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo* (Nachwort der Einzelausgabe). Zürich: Diogenes 1993, S. 135.

<sup>2</sup> Anspielungen darauf finden sich u. a. in DÜRRENMATT, F., *Achterloo I*. Zürich: Diogenes, 1983, 33-35, 74, 116f., in DÜRRENMATT, F./KER, CH., *Rollenspiele*. Zürich: Diogenes 1986, S. 238, 258, 274, 280 sowie in DÜRRENMATT, F., *Achterloo IV*. Gesammelte Werke in VII Bänden, Band III. Zürich: Diogenes 1988, S. 342, 344, 368, 395.

<sup>3</sup> MEYER, C. F., *Gesammelte Werke*. Band IV. München: Nymphenburger 1985, S. 22f.

konnte man denken, da es sich um ein Stück handelt, "das einen etwas durcheinander schüttelt"<sup>4</sup>, wie der Autor nicht ganz zu Unrecht bemerkte. Zahlreiche Umarbeitungen erfolgten, aus dem Arbeitsprozess ergaben sich zumindest sieben Fassungen<sup>5</sup>, getreu der Maxime des Autors, *mit der Bühne zu schreiben*.

Wie auch in *Die Physiker* ist der einzige Ort der Handlung (oder besser: der individuellen Einzelhandlungen) ein Irrenhaus, "Achterloo in Acherloo irgendwo bei Waterloo"<sup>6</sup>: Während jedoch in den *Physikern* die scheinbar psychisch Normale, die Ärztin Margarethe von Zahnd, psychotisch ist und die scheinbar Verrückten Möbius, Ernesti/Einstein und Kilton/Newton psychisch normal, kann von Normalität in *Achterloo* schwerlich die Rede sein. Bereits der erste auftretende Darsteller, Professor/Napoleon, macht deutlich, dass sich hinter den elf offenen Flügeltüren, denen sich der Zuschauer gegenüber sieht, nichts befindet, "als ob es nichts als dieses Achterloo gäbe"<sup>7</sup>:

Die Präsenz der Zuschauer im Irrenhaus erklärt Dürrenmatt mit Achterloos "Tag der offenen Tür"<sup>8</sup>; ein ironischer Seitenhieb auf das Publikum nach dem Muster der antiken oder auch der Wiener Volkskomödie. Die Türen der Anstalt sind offen, das Personal streikt, die Ärzte tagen auf einem Kongress, mit einer möglichen Flucht der Patienten ist stets zu rechnen. Bereits 1963/64 hatte Peter Weiss in *Marat/Sade* die Möglichkeiten einer solchen Bühnensituation aufgezeigt: Man ist der Notwendigkeit enthoben, eine Handlung im streng aristotelischen Sinn zu entwickeln, sondern kann chronologische und diskursive Brüche als Ergebnis der geistigen Verwirrung der Figuren darstellen. Ein Spiel im Spiel wird möglich, bei dem die Figuren Äußerungen von sich geben können, deren Inhalt Provokation ist, im Fall von *Achterloo* zum Beispiel religions- und gesellschaftskritische Aussagen. Ist es bei Weiss der Marquis de Sade, welcher die Texte verfasst, so übernimmt in *Achterloo* der Erbe einer Spanferkelkette diese Funktion, im Wahn befangen, Georg Büchner zu sein.

Es ist generell wichtig, dass zwischen "Maske" und "Rolle" eine Totalidentifikation stattfindet, sozusagen eine Flucht in den Wahn angetreten wird. Beinahe jeder Schauspieler hat daher mindestens zwei Funktionen, eine "reale" als Patient von Achterloo und eine "Wahnrolle". Sodann kommt noch eine Rolle als Funktionsträger im Rahmen des Bühnengeschehens hinzu. Auf diese Weise entsteht eine Colla-

<sup>4</sup> Äußerung im Dokumentarfilm von Roman Brodmann: "Die Welt ist ein Irrenhaus". Friedrich Dürrenmatt inszeniert *Achterloo IV*. Deutschland, 1988, 90 Minuten. Zur Entstehungsgeschichte des Titels vgl. auch DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 97f. sowie das Nachwort zu *Achterloo IV* (Einzelausgabe), S. 148.

<sup>5</sup> Vgl. ARNOLD, H. L. (Hg.), *Im Bann der "Stoffe"*. Gespräche 1981-1987. Zürich: Diogenes 1996, S. 5. Offiziell erschienen sind davon vier: die erste zur Uraufführung in Zürich 1983, die zweite in französischer Übersetzung in *Lettre internationale* in Paris 1986, die dritte 1986 unter Mitarbeit der Ehefrau Charlotte Kerr als *Rollenspiele*. *Achterloo IV* schließlich wurde 1988 in Schwetzingen uraufgeführt und in Band III der *Gesammelten Werke in VII Bänden*, der von mir hauptsächlich benutzten Ausgabe, zum ersten Mal veröffentlicht. Wo ich daneben auf die Einzelausgabe von 1993 nebst ihres Nachwortes zurückgreife, wird dies ausdrücklich erwähnt.

<sup>6</sup> DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 206.

<sup>7</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 337.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 347.

ge mit Anspielungen auf historische Personen und Ereignisse, ein geschichtliches Panoptikum, dessen groteske Tendenzen von der aktuellen Weltpolitik eingeholt und sogar übertroffen worden sind<sup>9</sup>:

Zwar ist das Stück einerseits formal fest gefügt, die beiden Akte parallel gebaut, denn "einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei"<sup>10</sup>: Auch wird von der aristotelischen Dreieinheit lediglich diejenige der Handlung aufgebrochen, aber gerade dies ermöglicht andererseits einen ungemeinen Facettenreichtum. Gleichzeitig vermied der Autor eine zu überdeutliche Symbolisierung und legte Wert darauf, dass bei aller scheinbaren Improvisation ein gewisses Maß an Realismus beizubehalten sei.

Unter den folgenden Aspekten, welche allerdings nicht immer vollständig voneinander zu trennen sind, soll *Achterloo* hier näher betrachtet werden<sup>11</sup>:

1. Der Zusammenhang der einzelnen Figuren zueinander sowie zu den historischen Gegebenheiten ihrer Rollen;
2. *Achterloo* als Zeitstück über die Verhältnisse in Polen am 12. und 13. Dezember 1981;
3. Das Gottesbild, wie es "Richelieu" repräsentiert;
4. Die Adaption des alttestamentarischen Judith und Holofernes-Motivs;
5. Duplizität von Karl Marx: Auflösungserscheinungen des Sozialismus

Getreu der Aussage Dürrenmatts, dass das Primat der Handlung ein "läppisches Vorurteil"<sup>12</sup> sei und Stücke statt dessen von ihren Figuren lebten, ist es jedoch zunächst unerlässlich, einen Überblick darüber zu gewinnen, wie das Figurenarsenal strukturiert ist. Dies umso mehr, da die Komplexität der Konstellationen aufgrund der Vielzahl der existierenden Versionen stetig gesteigert wurde.

<sup>9</sup> Vgl. HALLER, M. (Hg.), *Über die Grenzen*. Zürich: Pendo 1990, S. 32ff.

<sup>10</sup> BROCK-SULZER, E., *Dürrenmatt in unserer Zeit. Eine Werkinterpretation nach Selbstzeugnissen*. Basel: Reinhardt 1968, S. 56.

<sup>11</sup> In Abwandlung von DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 107. Auf die zweifellos wichtigen Aspekte des "Rollenspiels" als "Theater auf dem Theater" (ibid, S. 34) und der im Stück angelegten psychoanalytischen Auseinandersetzung zwischen "Freud" und "Jung" um die Ergiebigkeit der Rollentherapie kann hier lediglich hingewiesen werden.

<sup>12</sup> ARNOLD, H. L. (Hg.), *Der Klassiker auf der Bühne. Gespräche 1961-70*. Zürich: Diogenes 1996, S. 201.

**Dramatis personae: Achterloo IV**<sup>13</sup>

<i>Maske</i>	<i>Rolle</i> (Wahnrolle)	<i>Figur</i> (Spielrolle)
Professor	Holofernes aus dem apokryphen Buch Judith des AT	Napoleon I. Bonaparte (1769-1821)
Damenschneider Ignaz Schwänzeli	Doppelgänger von Prof. Sigmund Freud (1856-1939) und <i>wahrer</i> Erfinder der Psychoanalyse  Damenschneider Coco  "Prokonsul", Vorläufer des heutigen Menschen	Napoleon Joseph Charles "Plon-Plon" Bonaparte (1822-1891)  Karl Marx I (1818-1883)
Zahntechniker Jean-Pierre Leuli	Prof. Hans Löffel, Direktor in Acherloo  Prof. Carl Gustav Jung (1875-1961)  "Der Computer, der den Übercomputer ablöst, der den Computer ersetzt, der den Menschen überflüssig macht"	<b>Charles Louis Napoleon</b>  <b>III. Bonaparte (1808-1873)</b>  Karl Marx II (1818-1883)
Erbe einer Spanferkel-Kette	Carl Georg Büchner (1813-1837)	Benjamin Franklin (1706-1790)
Nazi-Enkelin	Judith aus dem apokryphen Buch des AT	Jeanne d'Arc (1412-1431)
Frau von Zimsen	Gott	Armand Jean du Plessis, Herzog von Richelieu (1585-1642)
Pfarrer	Pfarrer in Achterloo	Jan Hus (1370-1415) Johann Christian Woyzeck (1780-1824)

<sup>13</sup> Erstellt auf der Basis von *Achterloo III* in DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 205.

Transvestit	Gottsucher	Maximilien de Robespierre (1758-1794) Joseph Fouché, Herzog von Otranto (1759-1820) Kaiser Sigismund (1368-1437)
Patient	Pierre Jacques Etienne de Cambronne (1770-1842)	Papst Johannes XXIII. (um 1370-1419), Papst von 1410-1415
Müller I		Papst Gregor XII. (1325-1417), Papst von 1406-1415
Müller II	Terrorist	Papst Benedikt XIII. (um 1328-1423), Papst von 1394-1417

## 1. Komplementärfiguren der Geschichte

Jede Figur ist aufgrund der Rahmenhandlung des Stückes, welche sich letztlich um die Vermeidung eines erneuten Weltkrieges dreht, sozusagen eingesponnen in historische Handlungsmuster, denn "bei allem was heute geschieht, in unserer Zeit, in der auch der Friede so gefährlich wie der Krieg wird, [sind] nicht nur wir beteiligt, sondern auch die, die vor uns waren"<sup>14</sup>. Dies verleiht den Wahnvorstellungen der Patienten von *Achterloo* eine entscheidende zusätzliche Dimension: Sie handeln in der *Gegenwart* des Stückes auf der Basis *historischer* Erfahrungen, eine "verrückte Welt" findet sich in ein "verrücktes" Theaterstück integriert<sup>15</sup>.

### *Professor // Holofernes // Napoleon*

Allgemein symbolisiert der Geschichtsprofessor in der Zwangsjacke den modernen Menschen, dem das Leben gänzlich sinnlos erscheint. In seiner Funktion als ehemaliger Außenminister stiftete er paradoxerweise einen Frieden, er hat vergessen oder verdrängt zwischen wem, der "einen Krieg möglich machte, weil sich Krieg auf Frieden reimt wie Achterloo auf Acherloo"<sup>16</sup>, da im Frieden der Krieg vorbereitet wird. Die Menschen, an der Aufklärung gescheitert, nicht umgekehrt, flüchten in die Irrationalität und den Krieg. Da der Professor als Diplomat, Historiker und Poli-

<sup>14</sup> Ibid, 199.

<sup>15</sup> Vgl. ARNOLD, H. L. (Hg.), op. cit., 196f.

<sup>16</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 338.

tologe gegenüber der "Bestie Menschheit"<sup>17</sup> versagt hat, will er Buße tun (siehe auch Abschnitt D):

Er rettet sich in den Wahn, Holofernes zu sein. Holofernes ist ein Todessymbol. [...] Holofernes sühnt dadurch, dass ihn Judith ermordet, seinen Angriff auf Israel. Der Professor will seinen unfreiwillig verursachten Krieg sühnen: Er sehnt seine Ermordung, seinen Tod herbei [...]. Man hofft, den Professor durch die Rollentherapie von seiner Todessehnsucht zu heilen.<sup>18</sup>

Als Napoleon kreierte er seinen eigenen Text und greift aktiv in die Rollenbesetzung ein, schließlich hält er sich für geistig gesund. Auch stellt er –auf den ersten Blick überraschend– den Bezug zu General Jaruzelski und dem Polen des Jahres 1981 her: Den "Bonapartismus", bei Karl Marx die Cliquenerrschaft Napoleon III., setzt Dürrenmatt mit derjenigen der kommunistischen Partei in Polen gleich<sup>19</sup>. Eingeschlossen zwischen zwei Supermächten, gelingt es Napoleon unter äußerstem persönlichem Einsatz –darin der von Dürrenmatt oft gezeichneten Gestalt des Atlas durchaus vergleichbar<sup>20</sup>– den Krieg zu verhindern (siehe Abschnitt B).

***Damenschneider Schwänzel // Freud (Coco) (Prokonsul) // "Plon-Plon" Bonaparte / Marx I und Zahntechniker Leuli // Löffel (Jung) (Übercomputer) // Charles Louis Bonaparte / Marx II***

Der Damenschneider und der Zahntechniker sind die "klassischen" multiplen Persönlichkeiten, Patienten mit extremster Bewusstseinspaltung; dennoch (oder gerade deshalb) können und sollen sie ihre zahlreichen Rollen glaubhaft verkörpern. Sie geben sich als Ärzte aus, was durch den Umstand ermöglicht wird, dass die tatsächlichen Ärzte sich, wie bereits erwähnt, außer Haus befinden. Eher kalauerhaft mutet bei der Modellierung beider Charaktere die Anspielung auf die zentrale Rolle der (Homo-) Sexualität in der Psychoanalyse an. Die wissenschaftliche Kontroverse zwischen Freud und Jung entbrennt demgegenüber bereits bei ihrem ersten gemeinsamen Auftritt: Leugnet Jung den Todestrieb, streitet Freud für seine Existenz. Schließlich geraten sie weiterhin aneinander, als es um die Besetzung der Rolle von Karl Marx geht, beide fühlen sich als Napoleon-Neffen unterfordert. Sie haben jeweils die Patientenkartei durchstöbert und dadurch die wahre Identität ihres Kontrahenten aufgedeckt. Ihr Unvermögen zurück zu stecken führt dazu, dass Marx schließlich zweimal auftritt, was seiner Glaubwürdigkeit Abbruch tut (siehe Abschnitt E). Da sie ihre Wahnvorstellungen im jeweiligen Sinn konsequent weiterverfolgen, halten sie sich am Ende für die Prothese der Prothesen des menschlichen Gehirns, den Übercomputer, beziehungsweise für das originäre Unterbewusstsein

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 17ff.

<sup>19</sup> Vgl. Ibid, 40.

<sup>20</sup> In *Achterloo I* ist dieser Bezug noch explizit genannt (vgl. S. 115).

der Menschheit: Prokonsul als Ausgangspunkt sämtlicher menschlicher Bewusstseinsprozesse.

### ***Erbe einer Spanferkelkette // Carl Georg Büchner // Benjamin Franklin***

Das Motiv, warum sich der Erbe gerade für Büchner hält, erschließt sich lediglich in *Achterloo III*, in der vierten Fassung ist es gestrichen: Der vermeintliche Psychoanalytiker Plon-Plon/Freud führt ins Feld, die Parallelen zwischen der "Kreatur" Schwein und der "Kreatur" Woyzeck seien für diesen Wahn verantwortlich<sup>21</sup>.

Büchner verfasst also die Texte der Patienten, von ihm geht der Anstoß zur Auf-führung des Stückes aus, er wünscht mit den Worten, die der historische Büchner seinen Danton sagen lässt, die Natur dessen zu klären, "was in uns lügt, mordet, stiehlt"<sup>22</sup>. Zwar befindet er sich im Gegensatz zur dritten Fassung jetzt von Anfang an auf der Bühne, erhält auch seine Lieblingsspielrolle als Naturforscher Franklin. Jedoch leidet er als Autor darunter, dass sich sein Stück in zunehmendem Maße ver-selbständigt, seine Mitpatienten Texte vergessen, abändern oder gar nicht erst akzeptieren, was besonders im Fall Napoleons und Richelieus offensichtlich wird. Auch kommt er mit dem Verfassen nicht nach, mitten im ersten Akt schreibt er noch immer an Napoleon/Professors Anfangsmonolog, im zweiten Akt am ersten. Dürrenmatt parodiert sich und seine ständige Umarbeitung der Texte hier selbst, wie er Büchner auch dazu benutzt, zahlreiche Originalzitate in das Stück einfließen zu lassen, wie noch nachzuweisen sein wird.

### ***Nazi-Enkelin // Judith // Jeanne d'Arc***

Bei ihr handelt es sich um den Prototyp des Psychopathen, sie hat bereits den Obersteuerinspektor Hasler ermordet, den sie für Holofernes hielt. Als Insassin ist sie Callgirl, Tochter einer, wie man erschließen kann, Prostituierten und "Woy-zecks". Als Enkelin eines Kriegsverbrechers beschreibt sie dessen Funktion als Kommandant eines Konzentrationslagers, aber auch die unterbleibende Bombardie-rung desselben in grotesker Naivität:

Die Stadt meines Großvaters war eine Fabrikstadt, weil sie nur eine Fabrik hatte und keine Kirche. Um die Stadt waren hohe Wachttürme, und die Häuser waren in langen Reihen und voller Menschen, die alle in der Fabrik arbeiteten, aus der Tag und Nacht Rauch aufstieg, und jeden Tag kamen Menschen in die Stadt meines Großvaters mit der Eisenbahn, um in der Fabrik zu arbeiten, die immer rauchte [...]. Es war eine gesunde Stadt, obgleich immer mehr Menschen in sie hineinkamen. Ich dachte, die Stadt müsste platzen, doch sie platzte nie, und nie

<sup>21</sup> Vgl. DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 241.

<sup>22</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 340. Das Originalzitat findet sich in BÜCHNER, G., *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft*. München: dtv 1997, S. 73.

gab es eine Beerdigung. Wenn ich an der Hand meines Großvaters durch die Straßen ging, grüßten alle Menschen. Sie waren glücklich, weil sie in Sicherheit waren, denn die Flieger warfen keine Bomben, wenn sie über unsere Stadt flogen.<sup>23</sup>

Dadurch, dass ihr geliebter Großvater nach Kriegsende gehängt wird, ist sie einerseits traumatisiert, andererseits will sie für dessen Verbrechen sühnen und lebt deshalb im Wahn, wie Judith das jüdische Volk zu retten, indem sie Holofernes auf ihren Großvater projiziert (siehe Abschnitt D). Während also die Sühne des Professors darin besteht, getötet zu *werden*, besteht ihre darin zu *töten*: "Sie kann nur weiter morden, das ist ihr Befriedigung, da klammert sie sich an die Illusion, jeder ist ihr Großvater, jeder ist Holofernes"<sup>24</sup>. Die Psychoanalyse versucht, diesen Wahn ins Positive zu wenden: "Jeanne d'Arc" hat nicht gemordet, sondern geholfen, ihr Vaterland zu retten, somit meint "Plon-Plon", in dieser Rolle könne sie weniger Schaden anrichten.

Büchner verleiht ihr das Attribut der Marion aus *Dantons Tod*, ihre ausgelebte Sexualität, der Marion aus *Woyzeck* entnimmt er das Prostitutions-Motiv, schreibt eine "Heilige [...], die eine Hure ist"<sup>25</sup>, weil er die Überzeugung hegt, dass es weder das eine noch das andere gibt. Jedoch hält sich Jeanne ebenso wenig wie die anderen an seinen Text. Sie fühlt sich von Napoleon, der den Krieg vermeidet anstatt ihn herbei zu führen, in seiner Rolle als Retter des Vaterlandes enttäuscht, er wird in ihren Augen zum Verräter, der ihren Vater erschoss. Am Ende des Stückes instrumentalisiert sie der Professor, in den sie sich verliebt hat und den sie aus diesem Grunde nicht zu töten vermag: Er redet ihr den ursprünglichen Judith-Wahn wieder ein, um sich von ihr als Holofernes ermorden zu lassen.

Auch für Hus stellt Jeanne ein Werkzeug dar, welches er für seine politischen Ziele benutzt, indem er in seiner Gewerkschaftszeitung Aktfotos von ihr veröffentlicht, um die Auflage in Millionenhöhe zu steigern, was von Napoleon einerseits halbherzig verurteilt, andererseits aber gefördert wird, weil Devisenknappheit besteht.

### ***Frau von Zimsen // Gott // Richelieu***

Wie auch bei Margarethe von Zahnd und der Äbtissin Veronika von der Recke in den *Wiedertäufern* handelt es sich bei der Zimsen um die letzte Repräsentantin eines alten Adelsgeschlechts. Aus dem reichen Kleiderfundus ihrer Vorfahren entleiht die Zimsen ungeniert Kleidungsstücke wie die Krönungsrobe oder den Lorbeerkranz. Sie repräsentiert auf der Zeitstückebene den Primas der katholischen polnischen Kirche, der einerseits gegen Napoleon/Jaruzelski steht, andererseits aber kooperiert. Als weiterer klassischer Fall der Psychiatrie hält sie sich für Richelieu

<sup>23</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 397.

<sup>24</sup> DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 21.

<sup>25</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 396.

und –als Potenzierung dieses Wahns– für Gott. Als Richelieu lebt sie im Ersten Akt im Bewusstsein absoluter Macht, was sie vor allem gegenüber Napoleon/Jaruzelski verdeutlicht:

Ich prägte ein Zeitalter, Sie sind eine Episode. Ich schuf den absoluten Staat mit einem allein herrschenden König und mit einer Kirche, um einen Kulturstaat zu formen, und Sie krönten sich zum Kaiser, um mich zu übertrumpfen. Sie wollten Herrscher und Richelieu zugleich sein. Sie waren nichts als eine maßlos übertriebene Kopie meiner selbst.<sup>26</sup>

Ihr Ziel ist es, den Menschen zu bändigen und zu kontrollieren. Nur eine "katholisch-marxistische, allein selig machende Kirche"<sup>27</sup> sei dazu in der Lage, weshalb sie die paradoxe Ansicht vertritt, Kirche und Marxismus müssten fusionieren. Ebenso wie eine Kirche mit Absolutheitsansprüchen in Dogmatismus verfällt, so versuchte der Marxismus, "in der Politik die Vollkommenheit der Naturgesetze nachzuahmen"<sup>28</sup> und näherte sich über diese Denkweise der katholischen Kirche an. Dürrenmatt demonstriert anhand dieses Paradoxons, dass beide Ansätze, theologisch wie marxistisch, zum Scheitern verurteilt sind, wenn sie das Subjektive des Menschen nicht mitdenken (siehe Abschnitte C und E). Im Zweiten Akt erfolgt denn auch der psychische und physische Zusammenbruch Richelieus angesichts des ihm unerträglichen Anblicks einer von einem Panzer überfahrenen Hündin, welche für ihn das Ergebnis seiner Bemühungen symbolisiert. Das Neutrum, das er ebenso wie der historische Richelieu für Dürrenmatt darstellte<sup>29</sup>, zeigt zum ersten Mal ein menschliches Gesicht.

Am Ende steht der Versuch, sich selbst im übertragenen Sinne zum Schweigen zu bringen: Dem Entschluss, in ein Trappistenkloster einzutreten, folgt der grotesk anmutende Selbstmordversuch mittels einer durch Unterkühlung und Zigarrenrauch herbeigeführten Lungenentzündung. Richelieu hat sich mit Gott, also sich selbst, entzweit, am Schluss des Stückes verkündet die Zimsen Gottes Tod.

### ***Pfarrer // Pfarrer in Achterloo // Jan Hus / Woyzeck***

Der Pfarrer hat sich als Clochard in Anlehnung an Christi Beispiel von der offiziellen Kirche abgesetzt, weil er der Bindung an den Staat, "jener unheilvollen Allianz, die das Christentum schon so früh korrumpierte"<sup>30</sup>, entgehen wollte. Vermutlich ist er aber auch der biologische Vater Jeannes und wurde aus diesem Grund von der Kirche nach Achterloo verbannt. In seiner Spielrolle Jan Hus dient er als

<sup>26</sup> Ibid, 376.

<sup>27</sup> Ibid, 377.

<sup>28</sup> DÜRRENMATT, F., *Philosophie und Naturwissenschaft. Essays, Gedichte und Reden*. Werkausgabe in 30 Bänden, Band 27. Zürich: Diogenes 1980-1986, S. 27. Auch in BROCK-SULZER, E. (Hg.), *Theater-Schriften und Reden II*. Zürich: Arche 1972, S. 13.

<sup>29</sup> Vgl. DÜRRENMATT, F., / KER, CH., op. cit., 33.

<sup>30</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 363.

Mittler von Dürrenmatts Kirchenkritik, die sich aus reformatorischem Antrieb gegen die Heuchelei der "westlichen christlichen Parteien" richtet, welche

den Unfug mitmachen, die Staatsform, die die regierenden kommunistischen Parteien unterhielten, wie diese "sozialistisch" zu nennen. Wenn ich jedoch sehe, wer alles als Politchrist herumläuft, kann ich mit dem gleichen Recht vom Ende des Christentums reden.<sup>31</sup>

Im Rahmen eines Dokumentarfilms von Roman Brodmann radikalisierte Dürrenmatt diesen Standpunkt noch, indem er sich für ein Verbot des Paradoxons "christliche Partei" aussprach.

Hus scheitert daran, dass er in falscher politischer Bescheidenheit verkennt, "dass eine Reformation eines falschen Systems diesem nur hilft, sich durch die Zeiten weiter zu fetten"<sup>32</sup>. Resigniert erkennt er, dass das Revolutionäre der Bergpredigt nicht begriffen, sondern als Trost ge- und damit missbraucht wird.

Was Hans Mayer im Hinblick auf Johann Christian Woyzeck fest hielt, nämlich dass dessen fehlender Besitz aus ihm einen "Menschen, der unmoralisch handelt nach dem Denken und Moralkodex der Besitzenden"<sup>33</sup>, machte, gilt auch für Hus: Seine Gewerkschaftszeitung, in der er für das hungernde und unterdrückte Volk freie Wahlen, Lebensmittel in ausreichendem Maß und gerechtere Löhne fordert, so wie der historische Hus beim Abendmahl den Kelch mit Christi Blut für alle Gemeindeglieder verlangte, erregt anfangs zwar trotz seiner schlecht geschriebenen Leitartikel durch die diversen Aktbilder seiner Tochter Jeanne Aufsehen. Er selbst aber verliert seine Führungsposition in internen Machtkämpfen. Der Generalstreik wird militärisch unterdrückt, die Gewerkschaftsmitglieder zu Tausenden verhaftet. Die völlige Desillusionierung Hus' tritt ein, als der extrem kurzsichtige Marx I in ihm trotz seiner Handschellen nicht einmal mehr den Proletarier erkennt, sondern ihn für den "Genossen Bonaparte"<sup>34</sup> hält. Hus fügt sich in die politische Bedeutungslosigkeit, indem er, unter Hausarrest gestellt, die Villa des ermordeten Fouché bezieht.

Dramaturgisch sieht sich Hus in einer Hauptrolle, als Reformator, der das ganze Bühnengeschehen auslöst; er sei die "politische Entsprechung" der "poetischen Nebenrolle" Woyzeck<sup>35</sup>. Dessen Auftritt wiederum ist ein Tribut an Büchner und Dürrenmatts eigene, 1972 in Zürich besorgte Inszenierung des Büchner-Fragments<sup>36</sup>. Lässt Büchner Woyzeck den Hauptmann rasieren, rasiert *Achterloos* Woy-

<sup>31</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo IV* (Nachwort der Einzelausgabe), S. 163. Vgl. auch DÜRRENMATT, F., *Philosophie und Naturwissenschaft*, op. cit., 27 bzw. *Theater-Schriften und Reden II*, 12 und *Turmbau: Stoffe IV-IX. Begegnung – Querfahrt – Die Brücke – Das Haus – Das Hirn*. Zürich: Diogenes 1990, S. 120.

<sup>32</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 437.

<sup>33</sup> MAYER, H., *Georg Büchner und seine Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 343.

<sup>34</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 439.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 361.

<sup>36</sup> "Als ich im Frühjahr 1972 das Fragment Büchners inszenierte, wunderte ich mich, warum der Friseur Woyzeck Marie nicht mit seinem Rasiermesser umbrachte, sondern dazu bei einem Juden ein Messer kaufte. Nicht nur, dass er jene verschonte, die ihn demütigten, er hielt auch die Waffe heilig, mit der er sich hätte rächen können [...]. Nun, in Wirklichkeit hatte Woyzeck die Witwe des Chirurgus Woost mit einer abgebro-

zeck Napoleon. Im Dialog haben beide, vorwiegend jedoch Woyzeck, einiges an Originaltext<sup>37</sup>. Der Grund hierfür ist einerseits in der von Büchner betriebenen Verortung des Bühnengeschehens in der Weltliteratur zu sehen. Andererseits benutzt Napoleon aber auch den braven Woyzeck, das "Volk", als Henker, um es nach verrichteter Arbeit unterdrücken zu lassen. Es lässt sich dies in allegorischer Beziehung zum historischen Geschehen deuten, bedenkt man, dass der Stadtmagistrat zu Leipzig am 27. August 1824 Johann Christian Woyzeck hinrichten ließ.

### **Transvestit // Gottsucher // Robespierre / Fouché / Sigismund**

Der Transvestit spielt jede seiner historischen Rollen im Kostüm der Marlene Dietrich. Seine Bedeutung sieht er nicht im Spiel, dramaturgisch betrachtet er sich selbst als "ein Unsinn"<sup>38</sup> und gestaltet seine Auftritte als Robespierre, Fouché und Kaiser Sigismund entsprechend ironisch. Vielmehr philosophiert er über Gott, versucht, diesen zu beweisen, ohne jedoch zu berücksichtigen, dass dies nach objektiven Maßstäben unmöglich ist.

So treiben ihn seine Reflexionen in den Wahnsinn, hinter "jedem Gott [ist] wiederum ein anderer Gott..."<sup>39</sup> – zwangsläufiger Endpunkt, betrachtet man Gott als Ausgangspunkt eines Systems (siehe Abschnitt 3).

### **Patient // Cambronne // Johannes XXIII.; Müller I // Gregor XII.; Müller II // Terrorist // Benedikt XIII**

Alle drei Päpste sind zwar physisch anwesend, ihr Text wird jedoch von Büchner laufend gestrichen, ein Bezug, der für Kenner der offiziellen Kirchengeschichte, in der sie ebenfalls fehlen, einsichtig wird. Benedikt wurde 1394 als Nachfolger des avignonesischen Gegenpapstes Klemens VII. gewählt und übte sein Amt gleichzeitig mit dem römischen Papst Bonifatius IX. aus. Die Schwäche des Nachfolgers Bonifatius', Innozenz VII., nutzte Benedikt zur Erweiterung seines Machtbereichs bis nach Nord- und Mittelitalien. Als 1406 in Rom Kardinal Angelo Correr als Gregor XII. gewählt wurde, begannen erneute Verhandlungen, die jedoch ebenfalls

---

chenen Degenklinge ermordet, aber das Problem blieb, warum Woyzeck nicht seine natürliche Mordwaffe gebrauchte. Dem armen Teufel fiel es offenbar nicht ein, sie zu benützen, und er rächte sich auf Umwegen mit einer falschen an einer, die ebenso ein Opfer war wie er selber. Woyzeck zum Scharfrichter mit seinem Rasiermesser verurteilt – ein Einfall, der mich seit langem reizte." So Dürrenmatt in einer "Arbeitsnotiz" zur Jahresvorschau des Zürcher Schauspielhauses, abgedruckt in der *Stuttgarter Zeitung* vom 08.08.1983 unter dem Titel "Dürrenmatt, Woyzeck und Jaruzelski".

<sup>37</sup> Für textliche Anleihen aus Büchners *Woyzeck* in *Achterloo* vgl. S. 347, 350f, 353f, 363, 410, 416, um nur die wesentlichsten Stellen zu nennen. Für die zahlreichen Unterschiede zwischen dem historischen Woyzeck und Büchners Adaption vgl. HAUSCHILD, J.-CH., *Georg Büchner*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 118f.

<sup>38</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 419.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 420.

scheiterten. So ergriffen die Kardinäle die Initiative und beriefen 1409 das Konzil von Pisa ein, welches zur Absetzung beider Päpste und zur Neuwahl des Kardinals Peter Philargi als Alexander V. führte, der allerdings 1410 von seinem Nachfolger Balthasar de Cossa von Bologna vergiftet wurde, welcher den Namen Johannes XXIII. annahm. Als Soldat und Teilnehmer im Kaperkrieg zwischen Ludwig von Anjou und Ladislaus von Neapel verfügte Johannes nicht unbedingt über die Fähigkeiten, welche ihn für dieses Amt qualifiziert hätten: Statt zu einem Ausgleich mit Hus zu gelangen, exkommunizierte er ihn. Als der Kirchenstaat von Ladislaus besetzt wurde, wandte sich Johannes an Kaiser Sigismund um Hilfe. Dieser bewirkte jedoch auf dem Konstanzer Konzil von 1415, wo Hus als Ketzer verbrannt wurde, obwohl ihm Sigismund freies Geleit zugesichert hatte, die Absetzung aller drei Päpste: Gregor verzichtete auf das Amt, Benedikt wurde *in absentia* abgesetzt, Johannes wegen schlechter Amtsführung der Prozess gemacht. Sein Nachfolger Martin V., Papst von 1417 bis 1431, ernannte ihn 1419 zum Kardinalbischof von Tusculum in Florenz, wo er noch im selben Jahr starb.

Dürrenmatt verdeutlicht durch diesen Rekurs auf das "Große Abendländische Schisma", wie einst gleichsam jedermann Papst werden oder sich zumindest dafür halten konnte. Darüber hinaus gibt die Zuschreibung einer Papstrolle an einen Psychotiker, welcher sich für einen Terroristen hält, bereits einen radikal-provokativen Hinweis auf Dürrenmatts wiederholt geäußerte Kritik am Dogmatismus der christlichen Kirchen (siehe gleichfalls Abschnitt C). Mag besagte Analogie auch überzogen erscheinen, so sind die im Stück für die Ausstattung des Johannes verwendeten Requisiten wie Holzbein und Piratenkostüm doch, wie gezeigt, historisch von den Tatsachen gedeckt.

## 2. Achterloo IV als Parabel auf das Polen des Jahres 1981

Die folgenden Überlegungen drehen sich um die Frage, wie ein "Verräter" zu definieren und zu beurteilen sei. Die Antwort aus dem Munde Napoleons: "Das Wichtigste ist nicht der Held, sondern der Verräter"<sup>40</sup>. Es wird im Stück die Hypothese aufgestellt, dass sich –langfristig betrachtet– durch einen augenscheinlichen Verrat politische Ziele wie der Erhalt des Friedens besser umsetzen lassen könnten als durch offenen, aber zum Scheitern verurteilten kurzfristigen Widerstand. Diese Deutung steht im Einklang mit Dürrenmatts Komödienpoetik, nach welcher die Darstellung eines Helden dramaturgisch heutzutage nicht mehr möglich sei.

Historische Personen wie Marschall Pétain und János Kádár wurden insofern angefeindet, als sie in den Augen vieler Verrat begangen. Auch die Männer des 20. Juli 1944 sah man im Kalten Krieg sah man stellenweise als Verräter an. In jüngerer und jüngster Zeit deuten die Attacken auf Willy Brandt sowie die Resonanz auf die von Jan Philipp Reemtsma organisierte "Wehrmachtsausstellung", welche anhand von Fotomaterialien das Verbrecherische dieser (in Nürnberg nicht unter

<sup>40</sup> Ibid, 452.

Anklage stehenden) Institution belegte, in eine vergleichbare Richtung. Jaruzelski ist in den Augen der (westlichen) Welt solch ein "Verräter", der für seine Tat, die Verhinderung des russischen Einmarsches, der den Amerikanern als *casus belli* hätte dienen können, nicht geehrt, sondern als Militärdiktator verteufelt wird. In *Achterloo* behauptet Napoleon/Jaruzelski dagegen trocken: "Ich bin das kleinere Übel, das die große Pose verhindert"<sup>41</sup>. Über diesen Bezug erschließt sich der im Text explizit genannte Begriff des "Zeitstücks"<sup>42</sup>. Im Juli und August 1980 war es in Polen, insbesondere aufgrund eines Missverhältnisses zwischen Kaufkraft und Warenangebot, zu einer das ganze Land erfassenden Streikbewegung gekommen. Die vom Danziger Elektriker Lech Walesa geführte unabhängige Gewerkschaft *Solidarnosc*, am 17.09.1980 gegründet und am 10. November desselben Jahres gerichtlich bestätigt, spielte hierbei eine Schlüsselrolle. Nachdem General Jaruzelski 1981 Ministerpräsident und Erster Sekretär der Partei geworden war, wurde am 13.12.1981 das Kriegsrecht über ganz Polen verhängt, in dessen Rahmen *Solidarnosc* verboten, Walesa (wie Hus in *Achterloo*) unter Hausarrest gestellt und Tausende Mitglieder interniert wurden.

Dürrenmatt sieht den General ohne Alternative, wollte er nicht ein Blutvergießen im großen Maßstab riskieren. Der *Stern* schrieb deshalb zutreffend, es sei darum gegangen, "David (*Jan Hus/Walesa, Anm.*) an die Kette zu legen, damit Goliath (*der Parteisekretär, Anm.*) nicht mit der Bombe spielt"<sup>43</sup>. Tatsächlich eskalierte die politische Lage ohnehin dadurch, dass US-Präsident Reagan am 28. Dezember 1981 Wirtschaftssanktionen gegen Polen und die UdSSR anordnete.

### 3. Die Gottesvorstellung als Groteske

Für Dürrenmatt war es ein langer Weg vom protestantischen Pfarrerssohn zum Atheisten, welcher unüberwindliche Schwierigkeiten damit hatte, einen logischen Grund für die Existenz eines persönlichen Gottes anzunehmen. Während seines Philosophiestudiums wurde er durch Barths Kirchliche Dogmatik zu kritischen theologischen Reflexionen angeregt. Kierkegaard lehrte ihn, dass Glaube die Frage nach dem Sinn beinhalte und nur subjektiv erfassbar sei:

Gott ist nicht zu beweisen, er ist nur zu glauben. Was nur zu glauben ist, liegt im rein Subjektiven, im Emotionalen [...]. Was aber nur geglaubt werden kann, vermag nicht unmittelbar einzuleuchten, es muss daher bewiesen werden, um geglaubt werden zu können, das Paradox, das der Theologie zugrunde liegt.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Ibid, 451.

<sup>42</sup> Ibid, 342. Vgl. auch DÜRRENMATT, F., / KER, CH., *Rollenspiele*, op. cit., 97 und das Nachwort in der Einzelausgabe von *Achterloo*, S. 147.

<sup>43</sup> Birgit Lahann in der Ausgabe vom 13.10.1983.

<sup>44</sup> DÜRRENMATT, F., *Gedankenfuge*. Zürich: Diogenes 1994, S 71ff. Vgl. auch ARNOLD, H.-L. (Hg.), *Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*. Zürich: Diogenes 1996, S. 142f.

Dieses Paradox, dessen sich Richelieu, im Stück der Vertreter der Kirche, durchaus bewusst ist, hat bewirkt, dass der Glaube, in den Rang einer Wissenschaft erhoben, zum für alle Gläubigen verbindlichen Dogma wurde, das zur Verbrennung der Andersgläubigen als Ketzer, zur Verbreitung des Glaubens durch das Schwert und der Einschüchterung der Christenheit durch die Schrecken der Hölle führte: "Dem Menschen ist die Hölle sicher und die Seligkeit nur möglich"<sup>45</sup>. Die Furcht vor der Hölle, dem ewigen Tod, verstand Dürrenmatt als Grundmotivation der metaphysischen Bestrebungen des Menschen.

Im Zuge der Säkularisierung hat die Kirche nicht nur den Gottesbegriff immer weiter ausdifferenziert, um den Glauben zu verwissenschaftlichen und damit dem Verlust ihrer Autorität gegenzusteuern, so dass schließlich keine konkrete Vorstellung mehr darüber bestand, *an was* man überhaupt glaube: Gott wurde ein "entleertes Wort: eine Grotteske"<sup>46</sup>. Auch hat das Kreuz seine ursprüngliche Bedeutung als Symbol der Martyrien Christi verloren und ist zum Schmuckstück geworden oder wird, wie im Falle des helvetischen Flaggenkreuzes, als Alibi für Rüstungsexporte benutzt, was die Legitimation der Kirche zusätzlich untergräbt. Im Stück wird auf diesen Sachverhalt durch die schon angedeutete "Dreifaltigkeit" der Päpste hingewiesen.

#### 4. Poetische Bearbeitung des apokryphen Buch Judith aus dem Alten Testament

Dürrenmatt hält sich bis zu einem gewissen Punkt detailgetreu an die bekannte Vorlage. Der neubabylonische Herrscher Nebukadnezar II., ähnlich vermessen wie sein Vorgänger, beauftragt seinen Feldherren Holofernes, mit einem Heer gegen jene Reiche des Westens zu ziehen, die seine Oberherrschaft abgelehnt haben. Holofernes führt den Feldzug mit großer Grausamkeit und erreicht schließlich die israelische Stadt Bethulia, welche er belagert und von der Wasserzufuhr abschneidet; sie ist bereit zur Übergabe. In dieser Notlage er bietet sich Judith, schöne und gottesfürchtige Witwe des Manasses, um den sie nach dem Gesetz bereits drei Jahre und sechs Monate getrauert hat, die Stadt zu retten.

Sie begibt sich zu Holofernes und spiegelt ihm vor, die Einwohner Bethulias hätten sich mit Gott entzweit. Dieser werde sie dafür zu einem Zeitpunkt strafen, den er seiner frommen Dienerin Judith mitteilen werde. So könne der Feldherr die Stadt ohne Widerstand einnehmen. Holofernes ist von der Klug- und Schönheit Judiths in Bann geschlagen, er gewährt ihr drei Tage, um im Gebet den Beschluss Gottes zu erfahren. Am vierten Tag lädt er sie zu einem Gastmahl in sein Zelt, in dessen Verlauf er sich in Vorfreude auf die Vereinigung mit Judith hemmungslos betrinkt, während diese sich auf das beschränkt, was ihre Magd vorbereitet. Im Laufe der Nacht enthauptet Judith den Holofernes. Mit dem Kopf kehrt sie nach Bethulia zurück.

<sup>45</sup> DÜRRENMATT, F., *Versuche*. Zürich: Diogenes 1991, S. 105.

<sup>46</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 180 (Nachwort der Einzelausgabe).

Dort sagt sie ihrem Volk, es solle das Haupt an der Stadtmauer aufhängen und sodann einen Ausfall unternehmen. Der Gegner verfällt in Panik und wird von den Israeliten geschlagen.

In *Achterloo* verändert Dürrenmatt diese Vorlage sodann jedoch dahingehend, dass sich Napoleon und Jeanne gegenüberstehen. Indem Erstgenannter sich als angeblicher Holofernes zu erkennen gibt, versucht er, Jeannes ursprünglichen Wahn zu reaktivieren. Doch da sich Jeanne in den Professor verliebt hat, befindet sie sich im Zwiespalt:

Jeanne: Am nächsten Tag ging ich wieder zu ihm und schlief wieder mit ihm und kehrte wieder nach Bethulia zurück, und wenn die Bethulier fragen, wann wirst du ihn töten, damit wir von ihm befreit werden, antworte ich: morgen.

Napoleon: Und so schlafe ich denn mit ihr und begreife nicht mehr, warum ich dieses Weib in den Tod schicken und Bethulia verbrennen soll. Bethulia ist nicht wert, zerstört zu werden, aber Judith ist wert zu leben.

Jeanne: Und so schlafe ich denn mit ihm und begreife nicht mehr, warum ich ihn töten und Bethulia retten soll. Bethulia ist nicht wert gerettet zu werden, sein Gott und sein Gesetz haben mich gezwungen, drei Jahre und sechs Monate um einen Mann zu trauern, den ich nicht liebte, und haben mich zum Manne geschickt, den ich liebe, um ihn zu töten.<sup>47</sup>

Die Gottesfurcht der Vorlage ändert Dürrenmatt also in bewährter Manier in Kritik an einem dogmatischen System, das diejenigen, welche unter ihm zu leben haben, in eine verzweifelte Lage bringen kann: Judith geht nicht mehr freiwillig, sie wird geschickt, um ihr eigenes Glück zugunsten des Überlebens von Bethulia, dessen Konventionen sie bereits in eine unglückliche Ehe genötigt haben, zu zerstören.

Erst als es scheint, als könne sich Jeanne nicht zum Mord durchringen und Holofernes abzuziehen gedenkt, bricht der Judith-Wahn durch, wobei Holofernes' Tod ähnlich wie derjenige Ills im *Besuch der alten Dame* oder Cops im *Mitmacher* nicht tragisch zu nennen ist, da er aufgrund einer individuellen Entscheidung, *losgelöst* von der Intention, die Gemeinschaft zu retten, zustande kommt.

Vielmehr nimmt der Handlungsverlauf vor dem Hintergrund von Napoleons Aussage, Judith sei eine Frau gewesen, die sinnvoll töten und Holofernes ein Mann, der sinnvoll getötet werden konnte<sup>48</sup>, eine Wendung ins Groteske. Judith rächt sich an ihrer Heimatstadt auf eine autodestruktive Weise, wie sie in einer apokalyptischen Vision erläutert: Bethulia wird von den rachsüchtigen Babyloniern zerstört und sie selbst mit allen Einwohnern getötet. Wie Ill aus dem *Besuch der alten Dame* oder auch *Die Physiker* hat auch Judith versucht, das Problem, welches die Gemeinschaft betrifft, als einzelne zu lösen und ist daran gescheitert.

<sup>47</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 457.

<sup>48</sup> *Ibid*, 452.

## 5. Duplizität von Karl Marx: Auflösungserscheinungen des Sozialismus

*Der Menschen Ketten los zu ketten*  
 "Lied der Marxe" aus *Achterloo IV*

Der Menschen Ketten los zu ketten/  
 Erschufen wir die Ketten neu/  
 Weil Menschen hoffen nur in Ketten/  
 Dass kettenlos die Zukunft sei//  
 Nur wer gekettet ist in Ketten/  
 Der weiß wie schwer die Kette wiegt/  
 Dass ihn von Ketten nur wird retten/  
 Was in der Zukunft Kette liegt//  
 So an die Zukunft angekettet/  
 Sind wir auf Ketten stolz wie nie/  
 Gekettet sind wir los gekettet/  
 An eine neue Utopie.<sup>49</sup>

Auch der Begriff der Utopie im Allgemeinen und in der marxistischen Version im Besonderen war für Dürrenmatt stets problematisch. Er konnte den Glauben an die Veränderbarkeit des Menschen durch Gesellschaftstheorien nicht teilen und warf dem Sozialismus (wie auch dem Kapitalismus) vor, Ideologie zu sein und als Ergebnis der mythologischen Übersteigerung der Rolle der Partei(en) den Status einer Religion erlangt zu haben. Zwar sei die dem Sozialismus zugrunde liegende Konzeption intellektuell betrachtet die richtige, aber sie rechne nicht mit dem individuellen Menschen in seiner Irrationalität, seiner Korruptierbarkeit und seinem Egoismus.

Demgegenüber ermögliche der Kapitalismus zwar das Wohlleben einiger auf Kosten der unterentwickelten Welt, er stelle sozusagen die "natürliche Wirtschaftsordnung der auf dem menschlichen Egoismus gründenden technischen Revolution"<sup>50</sup> dar. Stehen im Mittelpunkt des Sozialismus das Kollektiv und das Primat der Gerechtigkeit, repräsentiert der Kapitalismus das Individuum unter dem Primat der Freiheit. Aber da die "Diktatur des Käufers"<sup>51</sup> den Planeten bereits jetzt an die Grenze des Belastbaren gebracht hat, werden in Zukunft sozialistische, die Freiheit des Individuums begrenzende, Tendenzen an Raum gewinnen müssen.

In *Achterloo* verdeutlicht Dürrenmatt, dass er beide Ideologien ablehnt. Benjamin Franklin, integrierender Inbegriff der amerikanischen Demokratie, erscheint als Ehebrecher<sup>52</sup>, der (natürlich auch im übertragenen Sinn) kurzsichtige Karl Marx ist in eine Identitätskrise geraten, zu viele Politiker interpretieren ihn unterschiedlich<sup>53</sup>,

<sup>49</sup> DÜRRENMATT, F., *Das Mögliche ist ungeheuer. Ausgewählte Gedichte*. Zürich: Diogenes 1993, S. 96.

<sup>50</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 170 (Nachwort der Einzelausgabe).

<sup>51</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>52</sup> Vgl. DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 426f.

<sup>53</sup> So treten in *Achterloo I* neben dem Karl-Marx-Original auch der russische Generalsekretär und drei weitere Politiker als "Marx" auf.

ihren Zwecken dienend. So stellen die verschiedenen Marxismus-Konzeptionen und ihre Repräsentanten nur mehr "Monumente"<sup>54</sup> der Geschichte dar, die sich schließlich, im Zuge des Zerfalls des Warschauer Paktes, als "Phantome"<sup>55</sup> verflüchtigen sollten.

## Resümee

*Achterloo* lässt sich aufgrund der Kondensation der Inhalte (Philosophie, Religionskritik, politische Reflexionen) sowie der erläuterten dramaturgischen Mittel (Parabolik, Allegorie, Paradoxon, Grotteske, Multi-Perspektivik) als Quintessenz Dürrenmattschen Denkens bezeichnen. Insbesondere die von Dürrenmatt noch selbst in Schwetzingen besorgte Inszenierung hat verdeutlicht, welche Möglichkeiten im Stück angelegt sind.

Umso unverständlicher ist es, dass *Achterloo* bisher kaum aufgeführt und von der Literaturwissenschaft weitgehend ignoriert worden ist. Ein Problem im Rezeptionsprozess wird sicherlich das vorauszusetzende Wissen um historisch-politische Zusammenhänge gewesen sein, vor denen die Einzelhandlungen als Folie erscheinen. Wo dieses Wissen fehlt, verliert der Rezipient leicht den roten Faden. Gelingt jedoch die Vernetzung zwischen Historie und Fiktionalität, wozu der vorliegende Beitrag bescheidene Ansätze liefern möchte, so wird offenbar, dass Dürrenmatt letztlich das gängige Bild von der "gesunden" Schweiz – aber beileibe nicht ihres allein – als bequemem *locus amoenus* der Wohlhabenden dekonstruiert und das Land stattdessen im pessimistischen Licht eines Asyls der Geschichtsvergessenheit erscheinen lässt.

---

<sup>54</sup> DÜRRENMATT, F., *Achterloo*, op. cit., 445.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 449.