

Romulus und seine Kinder. Das Groteske als Verfremdung

Romulus and his children. The grotesque as element of alienation

Brigitte E. JIRKU

Universitat de València
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Brigitte.Jirku@uv.es

ZUSAMMENFASSUNG

In seinen theoretischen Schriften beschreibt Dürrenmatt die Welt als undurchschaubar und daher die herkömmlichen Formen des Dramas als nicht länger angebracht. Der Aufsatz konfrontiert Dürrenmatts Skepsis mit Brechts marxistischem Realismus. Während Brecht die Welt als eine Beziehung von Kausalitäten sieht, stellt Dürrenmatt Realität und fiktionale Gegenrealität einander gegenüber. Seine Definition des Grotesken als zentrales Element der Komödie spielt dabei eine entscheidende Rolle. Die Analyse der Ahistorizität der Helden in *Romulus der Große* und deren Art historische Prozesse zu unterwandern etabliert das Groteske als einzig angebrachte Form, die Gegenwart darzustellen.

SCHLÜSSELWÖRTER

Groteske
Komödie
Dürrenmatt
Verfremdung
Darstellung
der Realität

ABSTRACT

In his theoretical writings Friedrich Dürrenmatt describes the world as opaque and, henceforth, the traditional forms of theater such as the tragedy as inappropriate. The analysis opposes Dürrenmatt's skepticism to Brecht's marxist realism. While Brecht views reality as a process of cause and effect, Dürrenmatt juxtaposes reality and fictitious contra-reality. His definition of the grotesque as the central element of comedy calls particular attention. The discussion of the ahistoricity of the heroes in *Romulus der Große* and their way of refuting historical processes establishes the grotesque as the only appropriate form to narrate the present.

KEY WORDS

Grotesque
Comedy
Dürrenmatt
Alienation
Representation
or reality

RESUMEN

En sus escritos teóricos, Friedrich Dürrenmatt describe el mundo como opaco y, por lo tanto, las formas tradicionales del drama como inadecuadas para representar el mundo. Este análisis opone el escepticismo de Dürrenmatt al realismo marxista de Brecht. Al contrario de Brecht que percibe la realidad como un proceso de causa y efecto, Dürrenmatt contrapone la realidad a la realidad-ficción. La definición de lo grotesco como elemento central de la comedia merece una atención particular. La ahistoricidad de los héroes en *Romulus der Große* y sus maneras de refutar la historia establece lo grotesco como la única forma adecuada de narrar el presente.

PALABRAS CLAVE

Grotesco
Comedia
Dürrenmatt
Distanciamiento
Representación de la
realidad

- SUMARIO** 1. Bezug Gattung und Welt. 2. Dürrenmatt im Gegensatz zu Brecht.
 3. Definition des Grottesken. 4. Romulus der Große als Komödie der Verfremdung.
 5. Literaturverzeichnis.

Zwischen dem Theater von Bertolt Brecht und Friedrich Dürrenmatt liegen ein Weltkrieg, der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und somit die Möglichkeit der totalen Vernichtung der Menschheit. Während Brecht mit seinem Theater den Weg zum Sozialismus bahnen wollte, suchte Dürrenmatt mit seinen Komödien nach neuen Mitteln, um die Welt darzustellen: «Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mitteln. Es verändert sich die Wirklichkeit, um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern».

In Erinnerung gerufen sei, daß die Tragödie, das Trauerspiel und herkömmliche Formen des Dramas in der modernen Welt, einer Welt ohne gegebener Weltordnung, unangemessen sind. Dürrenmatt greift eine Dramenentwicklung auf, die den Blick auf die Gesellschaft ihrer Zeit richtet und schon im Sturm und Drang, über Grabbe und Büchner, und im Naturalismus als Höhepunkt zur «gemischten Gattung» führt. Die Komödie tritt als einzige dramatische Möglichkeit hervor, die der Wirklichkeit Gestalt geben kann. Die Handlung im Drama ist nicht länger kausal erklärbar, ermöglicht daher auch kein Mitleid, und der Zufall, als Ausdruck fehlender Kausalität, zerstört den Raum, wo eine moralische oder persönliche Würde als Voraussetzung einer «edlen Handlung» existieren könnte. Der Mythos ist zwar präsent, steht aber nur mehr parodisch im Raum und die Figuren stehen dem Handlungsverlauf hilflos gegenüber. Die Komödie selbst hat mit Komik nichts mehr gemein. Sie beinhaltet zwar komische Elemente, ihre Grundkonstellation ist aber bitterer Ernst. Der Humor dient dazu, Distanz zu erzeugen und die Thematik aus der Tradition zu lösen; diese ist nunmehr der Gegenwart zugewandt.

Ebenso wie Brecht, aber auf seine Art, hat auch Dürrenmatt auf Verfremdung zurückgegriffen. Seine Verfremdung gründet sich jedoch auf unterschiedliche Ansätze, Theater von der Wirklichkeit, Theater für die Wirklichkeit und Theater mit der Wirklichkeit zu konzipieren.

Brechts Theater ergibt sich aus den Bedingungen des «wissenschaftlichen Zeitalters», wie es selbst in seinen frühen Schriften genannt hat, in dem Erkenntnisse der Naturwissenschaft zu Fortschritt führen, von dem die bürgerliche Klasse im Kapitalismus die einzigen Nutzniesser sind. Ihr Interesse ist es, nach Brecht, die menschlichen Beziehungen, die gesellschaftlichen Verhältnisse im Unklaren zu lassen, um das Funktionieren ihres Apparats nicht zu gefährden. Um dieser Verschleierung Abhilfe zu schaffen, plädiert Brecht für eine Gesellschaftswissenschaft, die er als Kampf der Beherrschten mit den Herrschenden charakterisiert.¹

¹ Brecht, B. «Kleines Organon». *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* 2. Bd. 16. Frankfurt/Main 1967. 669.

Im Theater des wissenschaftlichen Zeitalters soll die Wirklichkeit so dargestellt werden, dass sie nicht nur abgebildet wird, sondern darüber hinaus entschlüsselt wird. Die psychologische Darstellung des Innenlebens von Brechts Personen tritt hinter dem Aufzeigen der sozialen und historischen Spannungen, durch die ihr Verhalten bedingt ist, zurück. In Analogie zu einem naturwissenschaftlichen Modell ist Brechts Drama ein künstliches und künstlicherisches Produkt, das hinter die Fassaden blickt und die Mechanismen aufzeigt, die zum Funktionieren nötig sind:

Daß die Realität auf dem Theater wiedererkannt wird, ist nur eine der Aufgaben des echten Realismus. Sie muß aber auch durchschaut werden. Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar.²

Der Brechtsche Realismus stellt die Wirklichkeit als kausalen Prozeß dar, macht diese als gesellschaftlichen Vorgang allgemein zugänglich, von Menschen erzeugt, und daraus folgernd auch von Menschen wieder veränderbar. In diesem Zusammenhang fordert Brecht einen aktiven Zuschauer, der Alternativen zu den vorgestellten Inhalten entwirft und die Haltung, die er im Theater der ihm reflektierten Welt entgegenstellt, im Alltag zu realen gesellschaftlichen Veränderungen führt.

In diesem Sinne könnte man dem Marxisten Brecht dem Skeptiker Dürrenmatt gegenüber die folgenden Worte in den Mund legen:

In einem Zeitalter, dessen Wissenschaft die Natur derart zu verändern weiß, daß die Welt schon nahezu bewohnbar erscheint, kann der Mensch dem Menschen nicht mehr länger als Opfer beschrieben werden, als Objekt einer unbekannt, aber fixierten Umwelt.³

Worauf Dürrenmatts Antwort lauten könnte: «Die Welt steht für mich als Ungeheures, als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muß, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf. Die Welt ist größer denn der Mensch [. . .]». ⁴ In der Macht des Dramatikers steht nicht die Wirklichkeit auf ein klärendes Verständnis zu reduzieren; ein Theater, das wie ein Mikroskop eingesetzt wird, indem es Vorgänge unterhalb der Oberfläche durchschaubar zu machen sucht, ist in seiner Zeit nicht mehr möglich. In seinen Komödien sucht Dürrenmatt neue ästhetische Antworten auf eine Realität, die für ihn unüberschaubar geworden ist und der sich der Dramaturg stattdessen entgegenzustellen hat. Im Gegensatz zu Brecht kommt Dürrenmatt in seiner Schrift *Theaterprobleme* zu dem Schluß, daß der Realität statt eines Spiegels

² Fiebach, J. *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1975, 289.

³ Brecht, B., *Gesammelte Werke*, Bd. 16, 931.

⁴ Dürrenmatt, F. *Theaterprobleme*. Zürich 1955, 38.

eine fiktive Gegenrealität entgegengesetzt werden kann. Die Welt kann nicht mehr verstanden werden; um sie zu bestehen, muß Distanz zu ihr geschaffen werden.

Was ist Verfremdung?

Einen Vorgang oder Charakter verfremden heißt zunächst einfach, den Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.⁵

Im dialektischen Dreischritt macht Brecht in seinen Stücken die verschleierte gesellschaftlichen Strukturen deutlich. Um den Prozeß des Hinterfragens zu aktivieren, wird das als selbstverständlich Hingenommene verfremdend herausgestellt, so daß auf das oberflächliche Verstehen Nichtverstehen folgt, welches aber im dritten Schritt zu einem tieferen Verstehen führen sollte. Um die Brüche dieser Schritte zu vollziehen, hat Brecht in seinen theoretischen Schriften einen ganzen Katalog von Verfremdungseffekten aufgeführt. Radikaler als Dürrenmatt hat er der strukturellen Konzeption des Dramas eine offene Dramaturgie entgegengesetzt. Dem Verlauf der Handlung wird Priorität über seinen Ausgang eingeräumt. In *Mutter Courage und ihre Kinder* verlegt Brecht den Kriegsschauplatz in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Das Kriegs panorama und der Konflikt zwischen Mutterrolle und Geschäftsfrau – Kriegsgewinnerin –, wird anhand der Figur der Courage, der Marketenderin Anna Fierling, dargestellt. Die Bewertung des Krieges zieht sich als verfremdendes Element durch das ganze Stück. Der Verfluchung des Krieges folgt das große Lob. Gewinn und Verlust sind eng miteinander verbunden. Menschlichkeit und Anteilnahme treten Skrupellosigkeit und Gewinnstreben den Platz ab. Anna Fierling bleibt eine Heldin, wenn auch eine Heldin mit Wunden, deren Heldentum sich auf die Angst stützt.

Courage heiß ich, weil ich den Ruin gefürchtet hab, Feldweibel, und ich bin durch das Geschützfeuer von Riga gefahren mit fünfzig Brotlaib im Wagen. Sie waren angeschimmelt, es war höchste Zeit, ich hab keine Wahl gehabt.⁶

Die Courage schätzt den Krieg durchaus richtig ein, kennt seine Gefahren, verkennt aber seine Unbarmherzigkeit. Die Ausbeutung des Krieges, der materielle Gewinn, den sie daraus zieht, fordert seinen Preis. Anna Fierling erkennt nicht, sondern stellt dialektisch dar, was den Zuschauer zur Erkenntnis und zum Umdenken führen soll. Auf die Szene des größten Leids der Courage – «[. . .] stumm ist sie [Katrin] auch nur wegen dem Krieg, ein Soldat hat ihr als klein was in den Mund geschoppt. Den Schweizerkas seh ich nicht mehr, und wo der Eilif ist, das weiß Gott. Der Krieg soll verflucht sein»⁷ – folgt der Gesinnungswandel und der Überle-

⁵ Brecht, B., «Über experimentelles Theater», *Gesammelte Werke*, Bd. 16, 301.

⁶ Brecht, B., *Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt/Main 1977, 9.

⁷ *Mutter Courage*, 74.

benstrieb: «Ich laß mir den Krieg von euch nicht madig machen. Es heißt, er vertilgt die Schwachen, aber die sind auch hin im Frieden. Nur, der Krieg nährt seine Leut besser».⁸ Am Ende des Stückes hat der Krieg alle drei Kinder gefordert. Eine müde — schwache — Courage zieht weiter; die Schwachen haben keine Chance. Courage versagt, keine Einsicht folgt den Ereignissen — geht die Heldin nicht an ihrem eigenen tragischen Fehler zugrunde? Der dritte Schritt, die analytische Aufgabe, liegt beim Zuschauer. Dürrenmatts Romulus andererseits handelt aus der Einsicht heraus, daß zum einen Machtpolitik und Krieg immer gegen den Menschen gerichtet sind und daß zum anderen auf Machtpolitik gegründetes Heldentum ein leeres Klischee ist.

Hat Brecht von seinem Weltbild das dialektische Theater entworfen, postuliert Dürrenmatt die Komödie als einzig adäquate Gattung seiner Zeit: «Wer so aus dem letztem Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen».⁹ Die Tragödie mit ihrem Ausgang von einer in sich geschlossenen Welt kommt für ihn nicht in Frage, denn wie Dürrenmatt der Figur Romulus in den Mund legt: «Wir sind Provinzler, denen eine Welt über den Kopf wächst, die sie nicht begreifen können».¹⁰ Um sich als Dramaturg mit der Gegenwart einzulassen, gestaltet Dürrenmatt sie ins Komische um. Seiner Auffassung nach kann er innerhalb der Gattung Komödie frei erfinden und Distanz zur Realität schaffen, indem er eine Gegenwelt zur ihr errichtet und dem Zuschauer damit etwas Neues entgegensetzt. Zentraler Begriff in Dürrenmatts Ästhetik ist der Einfall, charakterisiert als der die Wirklichkeit umformende Kunstgriff, der wie ein Geschoß in die Welt fällt.¹¹ Aus dem Einfall ergibt sich ein Spiegel, in dem die Gegenwart ins Komische verwandelt eine Gestalt findet, «die Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, ein sinnliches Paradox».¹² Diese Beschreibung enthält bereits Dürrenmatts Definition des Grottesken, auf das er in den *Anmerkungen zur Komödie* noch genauer eingeht, indem er es als «äußerste Stilisierung, ein plötzliches Bildhaftmachen»¹³ bezeichnet, mittels dessen er als Dramaturg Beziehungen zur Gegenwart herstellen kann, ohne aber eine Reportage zu liefern.

Jan Knopf beschreibt das Grotteske als die zeitgenössische Form des Komischen, da sie auf die unversöhnbaren Widersprüche in der Realität verweist und die logisch-rationale Ordnung der Welt in Frage stellt.¹⁴ Das Grotteske ist eine Verzerrung der natürlichen Proportionen ins Grauenhafte und Lächerliche bis hin zur Entstellung. Reales wird durch das Grotteske bis zur Skurrilität deformiert. Dadurch tritt ein komischer Mischeffekt ein, der beim Zuschauer gleichzeitig Lachen und Grauen erzielt. Durch den Zusammenprall der überzogenen Darstel-

⁸ *Mutter Courage*, 75.

⁹ Dürrenmatt, F. *Romulus der Große*. Zürich 1985, 25.

¹⁰ *Romulus*, 44.

¹¹ Vgl. *Theaterprobleme*, 36.

¹² *Theaterprobleme*, 37.

¹³ Dürrenmatt, F. *Anmerkungen zur Komödie*. Zürich 1985, 24.

¹⁴ Knopf, J. *Brecht Handbuch. Theater eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1980, 401.

lung mit der vertrauten Welt, erscheint diese sogleich verfremdet. Dürrenmatt definierte das Grotteske auf folgende Weise:

Unsere Welt hat ebenso zur Grotteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Grotteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, [...]15

Das Grotteske ermöglicht ein zu-Ende-denken des Undenkbaren, indem das Gestaltlose und Chaotische als solches festgehalten werden. Die sinnsetzende Tat in einer widersinnigen Welt wird als solche entlarvt. Für Wolfgang Kayser, der in den fünfziger Jahren das Grotteske auf die Literatur übertrug, zielt das Grotteske als «ästhetischer Grundbegriff» in alle Bereiche eines Werkes. Das «Monströse», sei es aus der phantastischen Tierwelt oder die Erstarrung des Lebendigen, nennt er das typische Motiv des Grottesken. In diesem Sinn ist Dürrenmatt bei Kayser nicht einzuordnen, denn das «Monströse» ist gerade das Alltägliche. Dieses wird ebenso, wie Kayser argumentiert, als fremd und unheimlich enthüllt, so daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen. Das Grauen steht neben dem Lachen, weil sich die Verlässlichkeit unserer Welt als Schein erweist. Die Orientierung, die Befolgung der üblichen Strukturen führt nicht, wie Kayser argumentieren würde, zu Sinnlosigkeit und Absurdität,¹⁶ sondern zur Katastrophe anstatt zum erwarteten Erfolg.

Die groteske Übertreibung artet bei Dürrenmatt nie zur Satire aus. Das Lachen, in Form der Komödie, ist ein Versuch, das Grauen, das Nicht-Konfrontierbare, das Undenkbare erträglich zu machen. Der Angriff auf die Kategorien der eigenen Weltorientierung und die daraus folgende Sinnesverwirrung werden durch das Lachen und das hervorgerufene Grauen zu konfrontierbaren Einheiten. Es entsteht dadurch ein selbstkritischer Abstand, der dem Zuschauer ermöglicht, die gesellschaftliche Wirklichkeit wahrzunehmen. Arnold Heidsieck weist in seiner Studie auf das Grotteske als realistisches Gestaltungsprinzip hin, was erlaubt, «die produzierte Einstellung des Menschen, die von Menschen verübte Unmenschlichkeit»¹⁷ zu entlarven.

Dürrenmatt unterscheidet in *Anmerkungen zur Komödie* zwei wesentliche Formen des Grottesken: das Grotteske einer Romantik zuliebe, das Furcht erwecken will, und das Grotteske, «der Distanz zuliebe, die nur durch dieses Mittel zu schaffen ist».¹⁸ Wobei die zweite Form die interessantere und im Vergleich zu Brecht auch die bedeutendere ist. Die gesellschaftskritische Intention tritt eindeutig mit einem moralisierenden Anspruch verbunden zutage:

¹⁵ *Theaterprobleme*, 37.

¹⁶ Vgl. Kayser, W. *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1959, bes. 193–203; Schulte, V. *Das Gesicht einer gesichtslosen Welt*. Frankfurt/Main 1987, 182–190. Vera Schulte arbeitet die Mängel von Kayser's Definition heraus, die vor allem in der Verbindung von grotesk und absurd liegen.

¹⁷ Heidsieck, A. *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart 1969, 17.

¹⁸ *Anmerkungen zur Komödie*, 24.

Das Grotleske ist eine der großen Möglichkeiten, genau zu sein. Es kann nicht gelegnet werden, daß diese Kunst die Grausamkeit der Objektivität besitzt, doch sie ist nicht nur die Kunst der Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten [. . .]. Es ist unbequem, aber nötig.¹⁹

So ist Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* eine «tragische Komödie», und *Romulus der Große* eine «ungeschichtliche historische Komödie». Das historische Element ist der Bezug zum Römischen Reich, wie zum Beispiel zu den römischen Kaisern oder seine zeitliche Ansiedlung an den Iden des März. Das Element des Ungeschichtlichen wird eingeführt, indem nicht das dramatische Bild des historischen Untergangs entworfen wird, sondern eine Parodie auf Weltreich und Heldengeist dargestellt wird, ohne eines präzisen historisch definierten Moments. Persönlichkeiten der Geschichte wie Marc Aurel oder Augustus sind nur mehr Namenspatronen für die Hühner von Romulus. Der Lorbeerkrantz, Symbol der kaiserlichen Macht, dient nur noch als Zahlungsmittel eines bankrotten Staates. Am Ende des Stückes hat der Lorbeerkrantz sämtliche Blätter verloren, Zeichen des Bankrotts. Doch Romulus nimmt die Rechtsangelegenheiten nicht weiter wahr und die Nachrichten, die den Zusammenbruch Roms ankündigen, nimmt er mit Gelassenheit und Desinteresse entgegen. Und wie später offensichtlich wird, ist der Untergang des Weltreichs sein kaiserliches Anliegen. Große Persönlichkeiten haben sich selbst überlebt. Der Machtwechsel hat stattgefunden: der Koch von Romulus ist zum wichtigsten Mann des Staates avanciert. Sind Brechts Helden zwar mitunter in sich widersprüchlich und gebrochen, so bleiben sie Helden, weil sie Subjekte der Geschichte sind und in den geschichtlichen Prozeß eingreifen bzw. ihn mitgestalten können. Während Dürrenmatts Figuren aus dem Geschichtsprozeß aussteigen.

Als gänzlich «untragischer Held»²⁰ bildet Romulus den Gegenpol zu Ämilian, der sein gesamtes Handeln in den Dienst des Staates stellt und es zu einer Frage der Ehre erhebt. Romulus hingegen rebelliert, stellt sich dem Staatsgebilde entgegen:

[. . .] 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. [. . .] 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.²¹

Da er das Reich nicht mehr retten kann, so will er eine letzte großartige Tat vollbringen: wenn nicht die Rettung, dann der totale Untergang. Dürrenmatt legitimiert mit dem Lauf der

¹⁹ *Anmerkungen zur Komödie*, 24-25.

²⁰ *Romulus*, 70.

²¹ *Romulus*, 77.

Handlung Romulus' Handlungsweise: Mit der Einsicht, dass Machtpolitik immer gegen den Menschen gerichtet ist, handelt Romulus nicht als Held im klassischen Sinn, sondern als Landesverräter. Keiner abstrakten Staatsidee fühlt er sich verpflichtet, sondern einer Handlungsweise nach Gesetzen der Humanität.

Rea: Soll man denn nicht sein Vaterland mehr lieben als alles in der Welt?

Romulus: Nein, man soll es weniger lieben als einen Menschen. Man soll vor allem gegen sein Vaterland mißtrauisch sein. Es wird niemand leichter zum Mörder als ein Vaterland.²²

Sein Pendant findet Romulus nur im Germanenführer Odoaker, während seine höfische Umgebung mit ihrem Festhalten an alten Werten im Gegensatz zu ihm steht. So ergibt sich eine komische Spannung zwischen der Pragmatik von Romulus und dem unzeitgemässen Heldegeist seiner Umwelt. Dürrenmatt verwandelt das Heldentum in Grotteske:

T. Rotundus: Der Präfekt Spurius Titus Mamma ist zwei Tage und zwei Nächte durchgaloppiert, um Majestät schlimme Nachricht aus Pavia zu bringen.

Romulus: Zwei Tage und zwei Nächte? Allerhand. Man schlage ihn für diese sportliche Leistung zum Ritter.²³

Die Banalität der Handlung streicht die Sinnlosigkeit dieses Heldentums, das sich selbst überlebt hat und nur mehr in seiner Form existiert, hervor. Die Sinnlosigkeit manifestiert sich letztendlich darin, daß alle vom Heldegeist erfüllten Personen im 4. Akt sterben — ein fünfter Akt, wie im klassischen Drama war dieses Heldentum nicht mehr wert. Der Übergang zur Grotteske ist markiert durch das Lachen, das im Hals stecken bleibt. Das Farcenhafte der Darstellung erhält seine tragische Bedeutung, wenn der Zuschauer die Konsequenzen und die Brücke zur jüngsten Vergangenheit oder Gegenwart schlägt. Je mehr komische Effekte Romulus' Gelassenheit gegenüber dem Verfall seines Staates erzeugt, desto mehr tritt der Ernst des dahinter stehenden Anliegens hervor.

Romulus: Du bist verwundet, erschöpft. Warum diese unmässige Anstrengung, Spurius Titus Mamma?

S. T. Mamma: Damit Rom lebe!

Romulus: Rom ist längst gestorben. Du opferst dich einem Toten, du kämpfst für einen Schatten, du lebst für ein zerfallenes Grab. Geh schlafen, Präfekt, die heutige Zeit hat dein Heldentum in eine Pose verwandelt!²⁴

²² *Romulus*, 80.

²³ *Romulus*, 80.

²⁴ *Romulus*, 46.

So posenhaft dieses Heldentum auch sein mag, und eben um seine Posenhaftigkeit zu verleugnen, sind die Auswirkungen umso erschreckender, wie am Beispiel von Amilian deutlich wird: «Geschändet. Die Germanen rissen mir die Kopfhaut ab und zwangen mich, unter einem rohen, blutverschmierten Joch durchzukriechen. Nackt wie ein Tier».²⁵

Diese Stimmung, zwischen Komik und Tragik, prägt das Treffen zwischen Odoaker und Romulus im vierten Akt. Der Germanenfürst enttäuscht alle Erwartungen der Römer, indem er ganz unkriegerisch gegenüber dem Kaiser von Rom auftritt und ihn sogar in ein Gespräch über die Hühnerzucht verwickelt. Der Ausgang der Szene und des ganzen Stückes bedeutet das Scheitern von Romulus auf allen Ebenen. Seine Pensionierung ist das, was Dürrenmatt als «schlimmstmögliche Wendung» bezeichnet hat.²⁶ Durch diese Wendung erfährt der Drameninhalt auch in der Realität eine existentielle Berechtigung, da, wie Dürrenmatt argumentiert, ist der Mensch vom Schlimmstmöglichen – der totalen Vernichtung durch die Atombombe – von der schlimmstmöglichen Gesellschaftsordnung bedroht.

In *Romulus der Große* ebenso wie in seinen anderen Stücken stellt Dürrenmatt über die Grotteske reichhaltige Bezüge zur deutschen bzw. mitteleuropäischen Gegenwart her. Dürrenmatt greift bewußt propagandistische Terminologie des Dritten Reiches auf und versetzt somit eine Epoche des stilisierten Heldentums, eine Epoche des Weltreichs in die unmittelbare Vergangenheit, läßt sie im Stück als unzeitliche Gegenwart auferstehen. Die Rhetorik des Dritten Reichs wird abgelöst durch kapitalistische Slogans, also durch eine Zeit, die unter dem Motto «Geld regiert die Welt» steht. Keine Heldentat kann das Reich retten, sondern nur noch der Hosenfabrikant Cäsar Rufp könnte durch seine Investitionen das Römische Reich retten.

Romulus: Auf alle Fälle schlage ich dich zum Ritter. Ein Schwert Achilles.

Rufp: Danke Majestät, ich habe schon alle überhaupt möglichen Orden aufgekauft.²⁷

Rufp schlägt die Pose des Ritters aus, indem er das System selbst beherrscht. Daß Rom letztendlich doch nicht mit den Millionen des Hosenfabrikanten gerettet wird, scheitert an Romulus: sein letzter Akt der Rebellion ist, daß er seinen fehlenden Willen und seine menschlichen Grundsätze den Bedingungen des Kapitalismus entgegensetzt. Dass Romulus' Akt der Rebellion ohne Konsequenzen bleibt, also scheitert, ist ein Zeichen für die Ohnmacht des Menschen gegenüber einer übermächtigen Welt.

Dürrenmatt schreibt in den *Anmerkungen zur Komödie*, dass seine Stücke eine unbequeme, aber nötige Kunst des Salzes sein sollen, die ihrerseits nicht Mitleiden erregen will, sondern darstellen will.²⁸ Die Verfremdung mittels des Grottesken dient ihm dazu, die Welt als dem Menschen entfremdet, unaneigbar und undurchschaubar zu charakterisieren. Dürrenmatt

²⁵ *Romulus*, 68. Die Referenzen zur unmittelbaren Vergangenheit bedürfen keiner näheren Erläuterung.

²⁶ Vgl. Dürrenmatt, F. «Sätze über das Theater», *Text + Kritik* 50/51 (1980), 17.

²⁷ *Romulus*, 42.

²⁸ *Anmerkungen zur Komödie*, 24.

will im Gegensatz zu Brecht nicht verändern, sondern nur darstellen, sensibilisieren und liefert das Wesen Staat und den Menschen der Kritik aus. Die Grotteske stützt sich nicht länger auf einen Glauben an die Veränderbarkeit der Welt – Glaube, den Brecht noch teilte. Die Dialektik des Theaters bei Dürrenmatt ist es nun, den Zuschauer als verändernden, als denjenigen, der die Welt meistern soll, zu formen. Grotteske, ebenso wie das Paradoxe und die Parodie, haben bei Dürrenmatt keinen aktivierenden Charakter. Sie sind lediglich Antworten auf eine Welt, der sich der Mensch entgegenstellen sollte, um nicht vor ihr resignieren zu müssen. Wirft Brecht noch Fragen nach einer noch zu gestaltenden Welt auf, so gibt Dürrenmatt Antworten auf eine existente Welt. Für Brecht soll das Theater «die Massen unterhalten, belehren und begeistern. Es soll Kunstwerke bieten, welche die Realität so zeigen, daß der Sozialismus aufgebaut werden kann. Es soll also der Wahrheit, der Menschlichkeit und der Schönheit dienen».²⁹ Für Dürrenmatt ist dieser Glaubenssatz außer Kraft gesetzt. Der Veränderbarkeit der Welt hat das Grotteske als Lebensform Platz gemacht. Und auf groteske Weise scheint die Zeit Dürrenmatt Recht zu geben. Die Bedrohung der Totalvernichtung der Menschheit durch die Atombombe besteht weiterhin, scheint aber längst hinter anderen lebensbedrohlicheren und aktuelleren wissenschaftlichen Neuentdeckungen zurückgetreten zu sein.

Literaturverzeichnis

BRECHT, B.

- 1977 *Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- 1967 *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* 1. Bd. 15. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- 1967 *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* 2. Bd. 16. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

DÜRRENMATT, F.

- 1985 *Romulus der Große*. Zürich: Diogenes.
- 1980 «Sätze über das Theater». *Text + Kritik* 50/51, 1-18.
- 1955 *Theaterprobleme*. Zürich: Arche.
- 1985 *Anmerkungen zur Komödie*. Zürich: Diogenes.

FIEBACH, J.

- 1975 *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Henschel.

HEIDSIECK, A.

- 1969 *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart: Kohlhammer.

KAYSER, W.

- 1959 *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Stalling.

²⁹ *Schriften zum Theater* 2, 941.

KESTING, M.

1959 *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas.* Stuttgart: Kohlhammer.

KNOPF, J.

1980 *Brecht Handbuch. Theater eine Ästhetik der Widersprüche.* Stuttgart: Metzler.

MOTEKAT, H.

1977 *Das zeitgenössische deutsche Drama.* Stuttgart: Kohlhammer.

SCHULTE, V.

1987 *Das Gesicht einer gesichtslosen Welt. Zu Paradoxie und Groteske in Friedrich Dürrenmatts dramatischem Werk.* Frankfurt/Main: Lang.

STEINER, J.

1963 «Die Komödie Dürrenmatts». *Der Deutschunterricht* 15.6, 81-98.