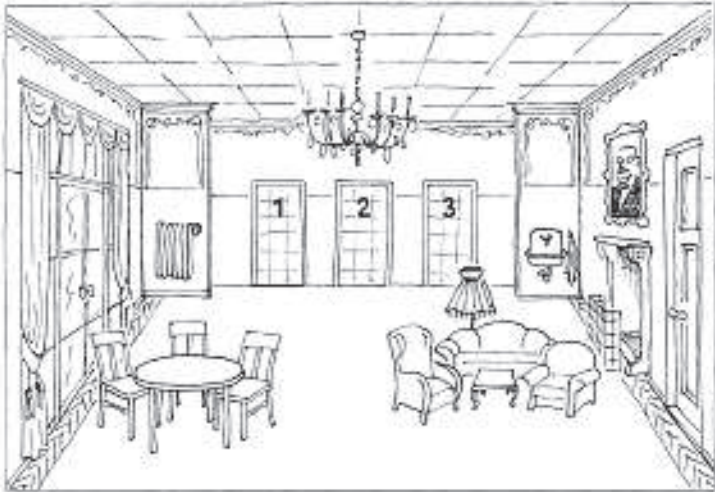


zweiten Akts »[d]raußen Nacht« (S. 54). Die vorgetäuschte Beschwörung der geheimnisvollen, glücklichen und andächtigen »Nacht«, mit der die Physiker ihr »umnachtetes« Wahnsinnsspiel fortsetzen wollen (S. 79), schützt sie aber nicht gegen das »blendende[] Licht« der »Scheinwerfer« (S. 81), in deren hellen Strahlen die Physiker schonungslos mit den von der Irrenärztin geschaffenen Fakten konfrontiert werden.

Einheit des Ortes: vom Salon ins Gefängnis

Wie Dürrenmatts Regie mit wechselndem Tages- und Kunstlicht den Prozess der bitteren Erkenntnis illustriert, dem er seine Helden aussetzt, so ist auch der Raum, in dem sich dieser Vorgang vollzieht, von Statik und Dynamik gleichermaßen gekennzeichnet. Das Drama kommt, ganz gemäß der »aristotelischen« Forderung nach »Einheit des Ortes«, ohne Ortswechsel aus: Die gesamte Bühnenhandlung spielt von Anfang bis Ende in einem einzigen Raum – selbst ältere Musterdramen nehmen es mit dem Verbot von Ortswechseln nicht ganz so genau wie Dürrenmatt.

Die außerszenischen Orte, die durch Äußerungen des Dramenpersonals in der Vorstellung des Zuschauers entstehen, sind ebenfalls klar umgrenzt. Gesprochen wird vom anfangs noch sichtbaren Park der Irrenanstalt und der dort stehenden Kapelle – »Ich zeige den Herren den Weg durch den Park in die Kapelle« (S. 18); »Nun könnt ihr die Leiche endgültig in die Kapelle tragen« (S. 59) –, vom »Neubau«, in den die anderen Patienten »gleich nach dem ersten Unglücksfall [...] übersiedelt« worden seien (S. 28) und in dem die Direktorin zu tun habe (vgl. S. 36), von der »Frauenabteilung«, vom »Korridor« und vom »grünen Salon«, in dem der Verwaltungsrat des von der Irrenärztin geschaffenen Konzerns warte (S. 78f.), sowie von der Stadt, in der sich die Polizeistation befindet (vgl. S. 23).



»Zur Ausstattung einer Bühne, auf der, im Gegensatz zu den Stücken der Alten, das Satyrspiel der Tragödie vorangeht, gehört wenig.« (»Die Physiker«, S. 14)

Diesen engen Fokus auf einen einzigen Handlungsort und wenige außerszenische Räume erweitert Dürrenmatt in seiner ersten, episch ausladenden Regiebemerkung, die freilich nicht beim Zuschauen, sondern nur beim Lesen wahrgenommen werden kann. Sie schildert die »[n]ähere Umgebung« des Sanatoriums und skizziert eine abgelegene, friedlich-humane Stadt, die doch untergründig höchst beunruhigende Züge aufweist: Die umliegende Landschaft sei »einst ein düsteres Moor« gewesen und beherberge nun eine »Strafanstalt« mit »dazugehörendem landwirtschaftlichem Großbetrieb, so daß überall schweigsame und schattenhafte Gruppen und Grüppchen von hackenden und umgrabenden Verbrechern sichtbar« seien (S. 11). Wenn Dürrenmatt sogleich einschränkend anmerkt, »das Örtliche« spiele »eigentlich keine Rolle« (S. 11), dann möchte er

wohl darauf hinweisen, dass die nach dem Vorbild von Neuchâtel und Umgebung entworfene Örtlichkeit nicht konkret abbildenden, sondern allgemein modellhaften Charakter habe. Der Handlungsort der *Physiker* steht damit stellvertretend für die moderne, oberflächlich zivilisierte, moralisch aber zutiefst untergrabene Welt.

Schon im ersten Nebentext überschreitet Dürrenmatt die strikte Begrenzung auf einen einzigen Spielort: Im kleinen Ausschnitt soll das Ganze in den Blick kommen. Dürrenmatts flexibler Umgang mit der ›Einheit des Ortes‹ zeigt sich aber auch darin, dass der zentrale Raum im Laufe der Handlung selbst ungewöhnlich stark verwandelt wird. So ist unter der gegenwärtigen funktionalen Ausstattung als Aufenthaltsraum von Geistesgestörten – »mit hygienischer Lackfarbe überstrichen«; nummerierte und gepolsterte Türen; »ein häßlicher Zentralheizungskörper«; »ein Lavabo [Waschbecken] mit Handtüchern an einer Stange« (S. 13) – nicht nur zu erkennen, dass das Zimmer einst als Salon einer Sommervilla gedient hat: »mit zum Teil noch erhaltenen Stukkaturen« [Gipsverzierungen]; »über einem nutzlosen Kamin« (S. 13 f.). Vor allem wird der Raum auch während der knappen Handlungszeit in bedeutender Weise verändert. Den ökonomisch-militärischen Größenwahn der Irrenärztin, der erst am Ende klar zutage tritt, deutet bildhaft bereits die Folge der ausgetauschten Familienporträts an: Dass das bei der letzten Ermittlung vor »drei Monaten« noch über dem Kamin hängende Porträt von »Kanzler Joachim von Zahnd«, einem Onkel der Mathilde von Zahnd, ersetzt wurde, registriert der aufmerksame Inspektor und erhält die Erklärung, das nun dort platzierte Bild zeige ihren Vater, einen misanthropischen »Wirtschaftsführer« (S. 24); dieser wiederum muss, nachdem »in diesem Hause« nun »Heldentode [...] stattgefunden« hätten, dem »General Leonidas von Zahnd« weichen (S. 78).

Erklärt die Ärztin, um die vom Inspektor verlangten »Sicherheitsmaßnahmen« (zum Schein) verweigern zu können, anfangs noch, sie leite »eine Heilanstalt, nicht ein Zuchthaus« (S. 26), so willigt sie bald darauf ein, (wohl längst parat stehende) »Pfleger« anzustellen (S. 29): ehemalige Berufsboxer und »riesenhafte[]« »Ungeheuer«, denen keiner »entkommt« (S. 56 f.) und die nicht als »Irrenwärter«, sondern als »Werkpolizei« fungieren (S. 84). Mit ihrer Hilfe wird die Villa rasch zum »Gefängnis« und zur »Schatzkammer« eines Weltkonzerns (S. 84) umgestaltet. Als ›Newton‹ und ›Einstein‹ ihrem Mitgefangenen ihre wahre Identität und ihre Ziele preisgegeben haben, die sie nur außerhalb der Anstaltsmauern verwirklichen könnten, lässt einer der Pfleger *»beim Fenster ein Gitter herunter. Der Raum hat nun auf einmal etwas von einem Gefängnis.«* (S. 67) Die *»Türe rechts«* ist »[a]bgeschlossen« und auch vor dem Fenster von Newtons Zimmer befindet sich »mit einem Mal ein Gitter. Wie hingezaubert.« (S. 68)

Die ›aristotelischen Einheiten‹, deren Gültigkeit für die *Physiker* Dürrenmatt ausdrücklich, aber mit ironischem Unterton beansprucht – *»auch den Salon werden wir nie verlassen, haben wir uns doch vorgenommen, die Einheit von Raum, Zeit und Handlung streng einzuhalten; einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei«* (S. 11 f.) –, gewinnen damit eine neue Qualität. In der traditionellen Tragödie sorgte die Beachtung der ›drei Einheiten‹ dafür, das fiktive dramatische Geschehen wahrscheinlich zu machen und einen kausal verknüpften, zielgerichteten Handlungsverlauf zu konstruieren, der den Helden oder die Heldin in eine schwerwiegende Entscheidungssituation bringt. Dürrenmatts ›Einheiten‹ von Raum und Zeit verdeutlichen gerade umgekehrt, dass dem eingesperrten Helden jede Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeit genommen ist.

Einheit der Handlung:

Motiv-Ermittlung statt Täter-Ermittlung

Wie Dürrenmatt in den *Physikern* die Einheiten von Zeit und Ort streng beachtet, so kann man sicherlich auch von einer ›Einheit der Handlung‹ sprechen. Denn die Handlung verläuft einfach und geradlinig. Es gibt keine eigenständigen Nebenhandlungen, wie sie in ›offenen‹ Dramen den Aufbau verkomplizieren, und die Handlung ist deutlich auf das Ende hin ausgerichtet: Möbius hat seine Forschungen abgeschlossen und sich endgültig von seiner Familie verabschiedet, um im Irrenhaus ein freies Physikerleben führen zu können. Alle Fakten, Motivationen und Geheimnisse, die das Handeln der Personen in den zurückliegenden Jahren verborgen bestimmt haben, sind am Ende deutlich zutage getreten.

Der Eindruck großer Übersichtlichkeit verstärkt sich dadurch, dass der Dramenbeginn, der seinerseits eine zurückliegende Situation wiederholt – *»Einer von ihnen erdrosselte vor drei Monaten eine Krankenschwester, und nun hat sich der gleiche Vorfall aufs neue ereignet. So ist denn wieder die Polizei im Hause.«* (S. 13) –, zu Beginn des zweiten Akts nochmals abzulaufen scheint: *»Wieder Polizei. Wieder messen, aufzeichnen, fotografieren«* (S. 54); *»Wieder erdrosselt«* (S. 55); *»Wieder die ›Kreutzersonate‹ «* und *»Dann schafft wieder mal die Leiche hinaus«* (S. 58). Allerdings hat sich die Rollenverteilung zwischenzeitlich verkehrt. Die Irrenärztin bietet dem Inspektor nun nicht nur Rauch- und Trinkwaren an, sie übernimmt auch jene juristisch wertenden Bezeichnungen für Tat und Täter, welche die Oberschwester und sie selbst im ersten Akt zurückgewiesen haben. Hatten dort beide Einspruch erhoben, als der Polizist von »Mord« und »Mörder« sprach (S. 16 und S. 25–27), so ist es nun Frl. Dr. von Zahnd selbst, die Möbius einen »Mörder« sowie seine Tat einen »Mord« nennt und sich deswegen von Voß korrigieren lassen muss (vgl. S. 55).

Auch wenn man berücksichtigt, dass die Irrenärztin ihr Entsetzen über das Geschehen lediglich vorspiegelt – sie hat Möbius' Mordtat ja einkalkuliert –, so wird an dieser Rollenkehr vom ersten zum zweiten Akt doch deutlich, dass Dürrenmatts ›analytisches Drama‹ keine Ermittlung im traditionellen Sinne vorführt. Im *Ödipus* des Sophokles, dem Urmodell des analytischen Dramas, ermittelt der Titelheld unwillentlich gegen sich selbst und kommt zu der schauerlichen Einsicht, dass er ohne sein Wissen seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hat. In den *Physikern* scheinen die eigentlichen Ermittlungen dagegen schon abgeschlossen zu sein, bevor sie recht begonnen haben. Denn über Opfer, Täter und Tathergang ist der Polizei rasch alles bekannt, was sie in Erfahrung bringen kann und will. Im ersten Akt lässt sich der Inspektor mit der Spekulation abspesen, die Physiker hätten wohl eine »Veränderung des Gehirns durch Radioaktivität« erlitten (S. 28); und mit dem Versprechen, männliches Pflegepersonal einzustellen, hält Frl. Dr. von Zahnd ihn von weiteren Ermittlungen ab. Im zweiten Akt ist Voß es dann selbst, der nach oberflächlichster Pflichterfüllung auf das Verhör des Täters »[e]ndgültig« verzichten will (S. 55), mit den neu engagierten Pflegern mehr als »[z]ufrieden« ist (S. 57) und dem ungerufen hinzutretenden Möbius erfreut seine Unzuständigkeit erläutert: »Die Gerechtigkeit macht zum ersten Male Ferien, ein immenses Gefühl.« (S. 60)

Klassische Form als paradoxe Groteske

Ein Handlungsraum, der ›Gerechtigkeit‹ und ›Schuldfähigkeit‹ aufhebt, verändert die Funktion der von Dürrenmatt gebrauchten ›klassischen Form‹. Besonders deutlich wird das, wenn man das Stück mit zwei Musterdramen der Weimarer Klassik vergleicht, in denen die ›aristotelischen Einheiten‹ ähnlich streng eingehalten sind wie in den *Physikern*: Goethes

Iphigenie auf Tauris führt die Heldin in eine scheinbar ausweglose Situation, die ihr eine riskante ethische Entscheidung für die Wahrheit abverlangt; und in Schillers *Maria Stuart* gelingt es der Heldin, angesichts ihrer unausweichlichen Hinrichtung sittliche Größe und innere Freiheit zu erlangen. Dem modernen Helden Möbius gibt der Verlauf der *Physiker* zu all dem keine Chance. Er führt vielmehr vor, dass alle Entscheidungen, die Möbius in Vergangenheit und Gegenwart getroffen hat, auf ebenso unvermeidlichen wie folgenreichen Fehleinschätzungen beruhen und dass seinem Tun damit die moralische Rechtfertigung entzogen ist.

Wenn Dürrenmatt zu Beginn der *Physiker* sagt, »einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei« (S. 12), dann ist das zugleich ein Plädoyer für seine als »Welttheater« (GW 6, S. 705) verstandene Gattung der Komödie. In einer Zeit, in der die Staatsgebilde ihre »Gestalt verloren« haben, in der »die echten Repräsentanten fehlen« und keine handlungsmächtigen Helden mehr gezeigt werden können, ist für Dürrenmatt die Tragödie nicht mehr möglich, weil sie eine »gestaltete Welt« voraussetze (GW 7, S. 57).

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld [...]. Uns kommt nur noch die Komödie bei.

Friedrich Dürrenmatt, Theaterprobleme (1954/1955), GW 7, S. 59



Jutta Wachowiak als Mathilde von Zahnd in Andras Fricseys Inszenierung der »Physiker« am Deutschen Theater Berlin (2005).

Die Komödie, wie Dürrenmatt sie versteht, könne dagegen »eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige«, sichtbar machen (GW 7, S. 57 f.). Das »Gestaltlose zu gestalten, das Chaotische zu formen«, die undurchschaubare »Gegenwart [...] ins Sichtbare« zu »verwandeln«, sei dem modernen Dramatiker nur noch auf diesem Wege möglich (GW 7, S. 58 f.). Die Form, die dem Chaos der gegenwärtigen Welt in der Komödie gegeben wird, soll dabei keineswegs beruhigend wirken – denn es ist und bleibt die »Gestalt [...] einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt«, »ein sinnliches Paradox«, eine »Groteske« (GW 7, S. 59). Dürrenmatts groteske Gestaltung des Ungestalten bannt den apokalyptischen Schrecken daher nur scheinbar, um »aus der Komödie heraus« dann doch »das Tragische« zu erzielen, und sie lockt den Zuschauer in eine komödiantische »Mausefalle«, auf dass er in »einen sich öffnenden Abgrund« blicke (GW 7, S. 60 f.).