

in vino veritas: Dionysien der Justiz oder ein weltliches Abendmahl mit Vampiren —Zur Bedeutung des Weines in Friedrich Dürrenmatts Komödie „Die Panne“—

Thomas Meyer

„Ihr wolltet Blut, jetzt habt ihr die Scheiße.“
(Jean-François Lyotard)

1. Einleitung

Friedrich Dürrenmatts Werk *Die Panne* ist in drei Versionen erschienen: 1955 als Hörspiel, 1956 als Novelle und zuletzt als Komödie, die 1979 unter der Regie des Autors uraufgeführt wurde. Den Kern bildet jeweils ein gespielter Gerichtsprozess während eines Trinkgelages in der Villa des pensionierten Richters Wucht, in das die Hauptfigur Alfredo Traps, ein 45-jähriger Geschäftsreisender der Textilbranche, durch Zufall hineingerät und zum Tode verurteilt wird. Im Hörspiel wacht dieser nach durchzechter Nacht auf, erhält seinen reparierten Wagen wieder und fällt zurück in seine Geschäftswelt, in der er sich weiterhin rücksichtslos durchzukämpfen gedenkt. In der Novelle erhängt er sich schuld bewusst im Fensterrahmen, wo ihn der Staatsanwalt am nächsten Morgen erschüttert auffindet: „Alfredo, mein guter Alfredo! Was hast du dir denn dabei gedacht? Du verteufelst uns ja den schönsten Herrenabend!“¹⁾ In der Komödie erhängt sich Traps am Lüster, wobei er sich selbst erschossen haben soll, was Wucht zu dem verblüffenden Ausruf bewegt: „Er verteufelte mir beinahe den schönsten Herrenabend.“ (P 173)²⁾

1) Dürrenmatt 1998, 94.

2) Alle Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf Friedrich Dürrenmatt, *Die Panne. Hörspiel und Komödie*, Zürich 1985.

Diese Variationen legen nahe, dass der Ausgang des Gerichtsverfahrens tatsächlich so willkürlich ist wie die finalen Schüsse der Richter auf die Sterne in der Morgendämmerung (wobei sie gemäß der Regieanweisung aufs Publikum zielen), die irgendjemanden treffen, verletzen oder gar töten. Das heißt, dass die Willkür des Dichters der Willkür des Gerechtigkeitsbegriffs entspricht³⁾ und dass in einer gottlosen Welt niemand mehr gerechterweise für Unfälle und Katastrophen verantwortlich zu machen ist. Wo es kein Schicksal mehr gibt, ereignen sich nur noch Pannen.

Diese Untersuchung befasst sich ausschließlich mit der Komödienfassung, in der Traps, verheiratet und Vater von vier Kindern, durch eine Verkettung von Zufällen, Pannen und Katastrophen in das Haus des pensionierten Richters Wucht kommt. Er selbst hat nur eine Autopanne, doch im Dorf gab es zuvor bereits einen schweren Autounfall mit elf Toten sowie eine Karambolage zweier Ölwagons, weshalb die Bahnstation außer Betrieb ist. Überdies liegt der Gemeindepräsident im Sterben. Särge wie auch Hotelzimmer sind knapp, da zugleich ein Treffen von 150 Blasmusik-Vereinen stattfindet, die sozusagen die Hintergrundmusik zu diesem ‚Pannen‘-Stück liefern. Traps, der nun bis zur Reparatur seines Wagens festsitzt, hat jedoch Glück im Unglück: Er wird nicht nur freundlich von Justine, der geheimnisvollen Enkelin des Richters, empfangen, Wucht und seine ebenfalls hoch betagten Freunde Zorn, Kummer und Pilet, ihres Zeichens einst Staatsanwalt, Rechtsanwalt und Henker, sind erfreut über den unverhofften Gast und laden ihn zu einem ihrer berüchtigten Herrenabende ein, die sie gewöhnlich mit der Verkostung kostbarer Weine aus Wuchts Weinkeller und dem Nachspielen berühmter historischer Prozesse zubringen. Überumpelt von der Gastfreundlichkeit der alten Herren und vom Wein schnell redselig lässt sich Alfredo Traps in ihr Gerichtsspiel verwickeln, das er unter der zunehmenden Wirkung der schweren und immer älter werdenden Rotweine, die von der Haushälterin Simone von Fuhr, der Tante Justines, serviert werden, allmählich für real hält. Rhetorisch gewandt konstruiert Zorn aus Traps' selbstgefälligen und

3) Pasche 1997, 124.

prahlerischen Erzählungen bezüglich seines beruflichen Aufstiegs zum Generalvertreter der Textil-Firma Hephaiston, den der Gast und unvermittelt Angeklagte dem plötzlichen Tod seines Chefs Gygax verdankt, und seines Liebesverhältnisses mit dessen Frau einen Mord, wodurch sich Traps unversehens vom „stinklangweilige[n] Textilvertreter“ (P 127) zum „außergewöhnlichste[n] Verbrecher des Jahrhunderts“ (P 146) aufsteigen sieht. Der Staatsanwalt unterstellt, der Angeklagte hätte im Wissen um das langjährige Herzleiden seines Chefs in böswilliger Absicht eine Affäre mit dessen Frau begonnen und ihn deshalb heimtückisch über einen gemeinsamen Geschäftsfreund von der Untreue seiner Ehefrau in Kenntnis gesetzt, um ihn geschickt aus dem Weg zu räumen. Stolz vernimmt Traps schließlich das Todesurteil, das ihm nicht zuletzt Hoffnung auf ein Liebesverhältnis mit Justine macht, auf die Schuld eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübt und der er sich nur als Mörder „würdig“ (P 159) zu erweisen glaubt. Umso wütender reagiert er auf das zweite Urteil, welches das Gericht unmittelbar im Anschluss daran fällt, mit dem es ihn freispricht und ihn vor die Wahl stellt. Während die alten Herren sich in den Garten begeben, um die Götter als die wahren Schuldigen hinzurichten und sie mit Pistolen vom Firmament zu schießen, bleibt Traps im Haus und insistiert auf dem Vollzug der Todesstrafe. Seine Schuld will er durch eine Tat beweisen. Als im Garten die letzte, auf den Merkur gerichtete Salve ausbleibt und stattdessen ein Schuss im Haus zu vernehmen ist, finden Wucht, Zorn, Kummer und Pilet kurz darauf Traps im Kronleuchter hängend tot auf. Er habe sich erschossen, heißt es – womit schon angedeutet wäre, dass die Todesumstände äußerst dubios sind, denn wie kann sich jemand gleichzeitig aufhängen und erschießen? Vor allem aber ist es bemerkenswert, dass auch dieser vorgebliche Selbstmord⁴⁾ die Gastgeber nicht vom Genuss des letzten Weines abhält. Zumindest Wucht und Pilet lassen es sich nicht nehmen, nachdem Zorn und Kummer eingeschlafen sind, die Feier fortzusetzen und das Opfer ihres Treibens mit dem zehnten Wein aus Wuchts Weinkeller zu begießen, schließlich verteuflte Traps ihnen den „schönsten Herrenabend“ ja nur „beinahe“ (P 173), wie Wucht insinuiert. Was das zu

4) Auch der Autor spricht in der Einleitung von „Selbstmord“: „*Dem Angeklagten kommt das Wählen zu, sein Selbstmord ist seine Wahl.*“ (P 65)

bedeuten hat, wird im Folgenden zu klären sein.

Diese Untersuchung verfolgt das Ziel, die Bedeutung der Komödie über die Funktion des Weines bzw. des Weinkellers zu erschließen. Ausgehend von der Symbolik des Weines soll eine Lektüre unternommen werden, die die verschiedenen semantischen Facetten des Dürrenmatt-Textes ausleuchtet, Auskunft über Dürrenmatts Auffassung von der ‚Komödie‘ gibt und nicht zuletzt die ultimative Panne vermeidet: der Aussage Kammers allzu leichtfertig Glauben zu schenken, dass sich Traps erschossen hätte (P 171). Es gilt also nebenbei einen Mord aufzuklären.⁵⁾

Dass der Wein das wichtigste strukturbildende Textmerkmal ist, indem es das Stück rhythmisiert, wird zum einen durch das auffällige Servieren des Weines unterstrichen, bei dem Justines taube Tante jedes Mal mit mutmaßlich überlauter und -betonender Stimme (vgl. P 82 u. 90) die Bühne betritt und mit präzisen Angaben zu Herkunft und Alter des Weines das sowohl den Herrenabend als auch die Gerichtsverhandlung beherrschende Ritual in Gang setzt: Der jeweils in einer Karaffe servierte Wein wird in Pokale gegossen und Hausherr Wucht gibt das Kommando zum Riechen und Kosten, woraufhin Pilet stets die Vermutung äußert, der Wein sei korkig („Zapfen“). Nachdem die anderen das zumeist verneinen, folgt auf die Aufforderung zum ‚Trinken‘ ein unterschwelliger, nichtsdestotrotz erbitterter Kampf der alten Herren um jeden Tropfen des edlen Getränks, der die Gerichtsverhandlung, die ja vordergründig der Wahrheitsfindung dienen soll, weit über das Schauspiel hinaus zur Farce geraten lässt. Mit anderen Worten: Der Streit um den Wein bringt den doppelten Boden

5) So wie der Henker Pilet zu Beginn des 2. Aktes nicht auf das Erinnerungsfoto gelangt, so wird auch der wahre Henker von Traps unsichtbar bleiben bzw. nicht über justiziables Beweismaterial (im Sinne der Textanalyse) dingfest zu machen sein. Nur die vermeintlich zusammenhanglose Bemerkung „Eine Mordsarbeit“ (P 73), mit der der zweite Polizist auf die mühselige Beseitigung von Traps' Leiche anspielt, liefert ein Indiz, das knapp Hundert Seiten später indes aus dem Blick geraten sein dürfte.

dieses Theaters im Theater zum Vorschein, in dem die nur scheinbar honorigen Gerichtsprozesse vonstatten gehen.

Zum anderen wird die Signifikanz des Weines wortwörtlich augenfällig, indem die aufgetischten Bordeaux-Weine eine ganze Reihe von Elementen zusammenschließen, die sich durch die Signalfarbe Rot auszeichnen: zuvorderst die gesamte Bühne, die laut Bühnenanweisung ebenso rot zu sein hat wie der Lüster (P 61), Traps' „rotlackierter Jaguar“ (P 83), Justines rotes Abendkleid (P 138), die roten Talare und Mützen, in denen Wucht, Zorn und Kummer zur Urteilsverkündung erscheinen (P 159), und darüber hinaus das Feuer, dem Justines Mann in der Hochzeitsnacht zum Opfer fällt (P 156)⁶⁾, sowie das Blut, das vom Lüster herabtröpft (P 172). All diese rot markierten Bühnen- bzw. Textintarsien referieren auf drei jeweils ambivalente Bedeutungsebenen, die der Wein in sich vereint und die im Folgenden untersucht werden sollen: Erstens wird der Rebsaft mit Blut assoziiert und fungiert somit als eine Metapher für Leben und Tod. Zweitens ist der Wein ein Gemeinschaft stiftendes Genussmittel („ein geselliger Wein“, P 62), ein Getränk, das Zeit spendet, für feierliche Stimmung sorgt und gewöhnlich ein Gespräch begleitet. Zugleich ist es jedoch bei übermäßigem Konsum ein Gemeinschaft sprengendes Rauschmittel, ein Ekstase und damit Vergessenheit beförderndes dionysisches Elixier. Drittens und mit den ersten beiden Ebenen eng verwoben verweist die berühmte Sentenz „*in vino veritas*“ über die dionysische Theater- und christliche Transsubstantiationsebene des Abendmahls auf das Vermögen des Weins, zum Medium eines Erkenntnis- und Wahrheitsdiskurses zu werden. Anders und auf den Inhalt der *Panne* bezogen formuliert: Die Justiz, die Wahrheitsfindung als Theater zelebriert (und dabei bisweilen über Leben und Tod entscheidet), berauscht sich hinterrücks an ihrem Zeremoniell und sichert sich ihre Macht und ihr Über-Leben auf Kosten der (vergessenen) Justiz-Opfer, zu denen auch all diejenigen zu zählen sind, die grundsätzlich an ‚die Schuld‘ des Menschen glauben.

6) „Er starb blutjung“ (P 84), wie Justine behauptet, was jedoch später von Kummer korrigiert wird: „Er war zweiundachtzig, als er in der Hochzeitsnacht starb.“ (P 94)

Die Auseinandersetzung um den Wein, um das ‚Lebenselixier Blut‘, dekuviert Wucht, Zorn, Kummer und Pilet als groteske vampirartige Figuren, deren hohes Alter wie auch die zyklische Anordnung des Stückes andeuten, dass ihr als Gerichtsspiel getarntes Opferfest potentiell unendlich ist und sie selbst bereits als Quasi-Untote agieren. Mit dem Vampirismus wäre eine existentielle Ebene in der *Panne* bestimmt.

Feier, Tanz, Rausch und Theater bilden hingegen den ästhetischen Rahmen der Gerichtsverhandlung und nehmen einerseits vermittels griechisch-antiker Anspielungen (Göttermasken, „Hephaiston“, „Mänade“, „Hekatomben“) Bezug auf den Gott Dionysos, andererseits über Dürrenmatts Umgestaltung der Figur Justines und über die Frage des Genusses auf den Marquis de Sade (vgl. P 100).

Schließlich ist mit der Wahrheitsermittlung im Gerichtsprozess als „weltliche[s] Abendmahl[]“ (P 62), als Theater im Theater, bei dem unter der Einwirkung des Alkohols nach und nach die Masken der Protagonisten fallen, und der zyklischen Anordnung des Stückes, das mit dem Ende beginnt, sowie der Vorstellung der die Figuren spielenden Schauspieler (77f.) über vielschichtige Brechungen der Realität wie auch der Fiktion eine erkenntniskritische oder philosophische Ebene angelegt, auf der Fragen der Wahrheit, (der Schuldfähigkeit) des Individuums und der Gerechtigkeit verhandelt werden.

Diese drei kurz als Vampirismus-, Dionysos/de Sade- und Abendmahl-Ebene zu benennenden Bedeutungsschichten, die sich aus der Weinmetapher herleiten und sich wechselseitig durchdringen, sollen nun im Einzelnen herausgearbeitet werden.

2. Tanz der Vampire

Die mythologische Figur des Vampirs als blutsaugende Nachtgestalt entstammt neben afrikanischen und asiatischen Ursprüngen südosteuropäischem Volksglauben. Eingang in die Literatur fand sie im 19. Jahrhundert durch John Polidoris *The Vampyre* (1819), Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1872) und vor allem durch Bram Stokers *Dracula* (1897). Vampire zeichnen sich in der Regel durch übersinnliche Kräfte aus, sind als Meister der Verführung mit einem ausgeprägten Sexualtrieb ausgestattet, scheuen das Sonnenlicht, weshalb sie

tagüber in Särgen schlafen, haben als Untote kein Spiegelbild und können sich in Fledermäuse verwandeln. Das prominenteste Vampir-Merkmal ist jedoch zweifelsohne, dass sie sich ausschließlich vom Blut ihrer Opfer ernähren.

Während Graf Dracula in Bram Stokers berühmter Vampir-Erzählung noch als eine Kreatur des Teufels und Anti-Christ porträtiert wurde, hat der Vampir in der modernen phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts diverse Transformationen durchlaufen, nach denen er nicht mehr als Monster, als das Andere schlechthin dargestellt wird, demgegenüber sich ‚der Mensch‘ und seine ‚Humanität‘ profilieren ließe. Solche Grenzen werden im postmodernen Zeitalter hinterfragt oder gänzlich aufgelöst.⁷⁾ Die ‚neuen‘ Vampire haben die metaphysische Aura des Bösen längst abgestreift und präsentieren eher ein anderes Bild des Menschen in einem Zerrspiegel besehen.⁸⁾ So sind mittlerweile in den Vampir-Geschichten auch ‚gute‘ Vampire zu finden.⁹⁾ Die Attraktivität der modernen Vampir-Figur und ihre Konjunktur in der phantastischen und populären Literatur der vergangenen Jahre ist wohl gerade ihrem Vermögen geschuldet, die Grenzen zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚Leben‘ und ‚Tod‘, ‚Ich‘ und ‚Anderem‘ oder aber ‚Virtualität‘ und ‚Realität‘ zu reflektieren sowie Ängste vor der Dysfunktionalität dieser Differenzierungen zum Ausdruck zu bringen.¹⁰⁾

Nicht nur, dass der „durchzechte[] Herrenabend“ just „bis zum Aufgang der Sonne dauerte“ und der neue (der der ‚alte‘ ist) heraufzieht, als „[d]ie Abendsonne sich [...] gegen den Horizont [neigt]“ (P 80), während die uralten¹¹⁾ Justiziere unter griechischen Göttermasken noch schlafen (P 82), nicht nur, dass Traps seinen Chef Gygax als „Blutsauger[]“ (P 149) titulierte, auch seine eigene Wiederauferstehung aus dem Sarg zu Beginn des Stückes, der Familienflucht¹²⁾,

7) Vgl. Gordon/Hollinger 1997, 5.

8) Zanger 1997, 23.

9) Vgl. Gordon/Hollinger 1997, 18f.

10) Ebd., 7.

11) Die Vornamen von Wucht (Abraham Gotthold Luis), Zorn (Isaak Joachim Friedrich), Kummer (Jakob August Johann) und Pilet (Roland René Raimond) weisen eine Mischung berühmter Namen von biblischen Urvätern, Königen sowie philosophisch-aufklärerischen Denkern auf.

12) Vgl. P 64: „[...] den Zauberspruch [...], durch den sie, ist sie bei Großväterchen, wie Traps gebannt wird: dass Schuld etwas Wunderbares sei.“

der auf Justine zu lasten scheint und ihre libidinöse Schuldfixierung begründet, sowie das immer wiederkehrende Problem des Sargmangels und, nicht zu vergessen, die Fledermäuse (P 157) sind Indizien eines vampiristischen Subtextes der *Panne*, der die Agenten der Justiz als Parasiten entlarvt, deren Legitimität, ja Existenz sich aus dem Verbrechen, der anhaltenden Opferung und dem kontinuierlichen Glauben an die Idee der Schuld speist. Dürrenmatt gibt diesem vampiristischen Zug seiner Komödie eine grotesk-komische Wendung, die für das Horrorgenre alles andere als ungewöhnlich ist. Seine Vampire sind nicht furchterregend, haben – zumindest vordergründig – gute Manieren und Humor, auch wenn dieser, wie sich herausstellen wird, tiefschwarz ist. Sie sind aufgeklärte Vampire, die trotz Gier und Rausch rational vorgehen. Sie opfern/verurteilen ja nicht wirklich, sondern inszenieren Ritual und Prozess als Spiel, als Theater. Vor allem aber geben sie sich, anders als Dracula, der immer wieder gastfreundliche Angebote zum Trinken ausschlägt bzw. gar das Wort „trinken“¹³⁾ vermeidet, dem Genuss des Blutsurrogats ‚Wein‘ hin, obwohl oder gerade weil ihnen diese Assoziation vollkommen bewusst ist.¹⁴⁾ Dabei sind sie durchaus bereit, andere an diesem Genuss teilhaben zu lassen, wie die Besucher belegen, die zu Beginn des Stückes mit schwerem Kopf und beträchtlichen Gedächtnislücken Wuchts Haus verlassen. Allein die Polizei hat angesichts der zu beseitigenden Leiche und der Schäden, die durch die Schüsse im Morgengrauen zu beklagen sind, etwas gegen die ausschweifenden Bacchanalien: „Schluß mit der Gastfreundschaft.“ (P 76)

Der Vampirismus der *Panne* dient überdies der Erzeugung von Spannung. Das Betreten der Villa, der Übergang in eine andere Welt, in der Traps zunächst niemanden antrifft und sich allein seinen Weg durch das unbewohnt anmutende Haus bahnen muss, bevor er der merkwürdig agierenden Justine und ihre Tante begegnet, erzeugt jene Unheimlichkeit, die einschlägigen Filmen des Horrorgenres zueigen ist, zumal die Tötung des Gastes durch seinen Gastgeber einer eigentlich typischen Vampirkonstellation entspricht, bei der der Gast selbst zum Gastmahl wird.¹⁵⁾ Die subtilen Anzeichen von Gefahr verdichten sich aller

13) Stoker 1897, 298.

14) Vgl. Gordon/Hollinger 1997, 6: „the vampire as a metaphor for consumption.“

Gastfreundlichkeit zum Trotz, als Traps im Gespräch mit Kummer von Pilets Profession erfährt („Er war einer der tüchtigsten Henker in unserem Nachbarlande und ist in seiner Kunst noch immer auf dem laufenden“, P 114) und plötzlich die Schreie von Emma Pracht vernimmt (ebd.). Auch wenn sein Anwalt beschwichtigt, dass sie nur eine Mitspielerin ist, die ihre Strafe verbüßt („Wir haben für jede Art von Strafe ein Zimmer“), so erweckt dies eher die Vorstellung von diversen Folterkammern, weshalb sich Traps tatsächlich für einen Moment fürchtet. Es wird ihm „unheimlich“, da „[d]as Spiel [...] in die Wirklichkeit umzukippen [droht]“. Aber genau „[d]as ist das Spannende“ (P 116), wie Traps selbst bemerkt.¹⁶⁾

Es stellt sich jedoch heraus, dass diese ‚Unheimlichkeit‘ keineswegs grundlos ist, denn die älteren Herren haben ganz freudianisch tatsächlich eine Leiche im (Wein-)Keller: Justine hat ihren Großvater durch den Mord an ihrem Mann, dessen Perücke, ein traditionelles Dignitätszeichen für Justizbeamte, sie in der Hochzeitsnacht mit einer Zigarette in Brand¹⁷⁾ gesetzt hatte („Ich wollte die Perücke eigentlich nicht anzünden. [...] Ich wollte Großväterchen nur eine Freude machen“, P 156), überhaupt erst in den Besitz jenes „märchenhaften Weinkeller[s]“ (P 147) gebracht, dessen Wein-/Blut-Reserven sich für die Gerichtsmaschinerie gewissermaßen als Schmiermittel und für die alten Herren als Jungbrunnen erweisen, wie Traps Verteidiger Kummer berichtet:

KUMMER: Wir leben wieder auf. Der Staatsanwalt lag im Sterben, bei unserem Gastgeber vermutete man Magenkrebs, Pilet litt an Diabetes, mir machte der Blutdruck zu schaffen. Ein Hundeleben. Da kam der Staatsanwalt auf die Idee, das Spiel einzuführen. Die Hormone, die Mägen, die Bauschspeicheldrüsen kamen wieder in Schwung, die Langeweile

15) Zanger 1997, 23.

16) Vgl. ‚Unschlüssigkeit‘ als zentrales Gattungsmerkmal phantastischer Literatur in Tzvetan Todorovs Definition des Phantastischen. Todorov 1972, 33.

17) Dies ist nicht nur eine Parallele zu Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug*, die Dürrenmatt selbst in der Einleitung herstellt, indem er Wucht als einen Nachfahren des Richters Adam bezeichnet (P 64). Feuer zählt auch zu den Mitteln, mit denen Vampire abgehalten und vernichtet werden können.

verschwand, Energie, Jugendlichkeit, Elastizität, Appetit stellten sich wieder ein. Sehen Sie mal. *Erhebt sich. Macht eine Turnübung.* (P 113)

Außergewöhnliche physische Kräfte trotz hohen Alters sind ein typisches Merkmal von Vampiren. Im Kampf um jeden Blutstropfen zeigen sich die Greise erstaunlich vital und agil: Sie erklimmen ihre Sessel oder den Tisch, verkriechen sich darunter oder legen lässig ihre Füße darauf, sie rollen über den Boden, entreißen sich gegenseitig die Karaffen und Pokale und tanzen übermütig durchs Zimmer, als sich durch Traps Aufschneiderei die Möglichkeit abzeichnet, ihn wegen eines angeblichen Mordes anzuklagen und zu verurteilen. Das Prozess-Spiel dient nicht der Ermittlung eines Verbrechens und der Wiederherstellung von Gerechtigkeit, sondern allein der Zementierung des Schuldbegriffs sowie der Erhaltung des Gerichts bzw. der Vitalisierung seiner Agenten, die sich am Opferblut des gesellschaftlichen/theatralischen Gemetzels laben, wodurch infolge ihrer Trunkenheit gleichzeitig die Gewalt, die der Etablierung des Gerichts sowie des Rechts- und Gerechtigkeitsbegriffs selbst zugrunde liegt, entschleiert wird.¹⁸⁾

3. Der Genuss des Bösen oder die Hure des Gesetzes

Die Vorliebe der Justiziere für schwere Bordeaux-Weine entspricht ihrer Begeisterung für schwere Verbrechen. Dass sich im Wetteifer um den Wein ihre Gier nach dem Lebenselixier ‚Blut‘ widerspiegelt und der Weinkeller gewissermaßen ein riesiges Blut-Reservoir und historisches Opfer-Magazin darstellt, zeichnet sich bereits beim Château-Brion 1900 ab

ZORN: Runter mit dem Ersten Weltkrieg.

WUCHT: Runter mit der Russischen Revolution.

KUMMER: Runter mit dem Zweiten Weltkrieg.

18) Zum mythischen Ursprung des Rechts siehe Derrida 1991. Vgl. dazu die Funktion des Zwischenvorhangs, der nach Dürrenmatts Angaben je nach Beleuchtung „bald durchsichtig[], bald undurchsichtig[]“ (P 61) sein soll, des Witwenschleiers (P 67) und des Nachthemdes (P 171) von Justine sowie des sog. „Hephaiston“-Kunststoffes, den Traps’ Firma herstellt: „Hephaiston? Schleierhaft.“ (P 105)

PILET: Runter mit dem Verbot der Todesstrafe. (P 124)

und wird bei Wein Nummer sieben, einem Château Margaux 1891, von Pilet genüsslich pointiert:

ZORN: Nummer sieben.

WUCHT: Bismarck wurde entlassen.

KUMMER: Brahms komponierte das Klarinettenquintett opus 115.

ZORN: In Japan bebte die Erde.

PILET: 7500 Tote. (P 140)

Pilet – alles andere als „ein sensibler, edler Menschenfreund“ (P 88) – legt als Henker ohne Zweifel sadistische Züge an den Tag, wie sein notorisches „Fein“ beweist, mit dem er auch Zorns theatralische Rekonstruktion von Gygax' tödlichem Herzinfarkt kommentiert:

ZORN: Noch kann der alte Gangster heimfahren – *Wankt vor dem Tisch nach links zurück, gefolgt von Traps* – wuterfüllt, schon im Wagen Schweißausbruch, Schmerzen, die er noch für Sodbrennen hält, die schon den linken Arm erfassen, die linke Hand wird gefühllos –

PILET: Fein.

Dieser Sadismus übersteigt die Vampir-Ebene, indem sie den Blutzoll der Opfer nicht etwa als existenzielle Notwendigkeit betrachtet, sondern zum reinen Genuss erhebt. Ebendiesen versucht Pilet seinen Mitstreitern wiederholt durch die Behauptung, der Wein schmecke korkig, zu verleiden – nur um sich alleine an dem Rebensaft gütlich tun zu können (vgl. P 102: *WUCHT*: „Er [Pilet] will uns nur am Saufen hindern.“).

Die (geheime) Gesellschaft, die im Verborgenen ihre verbotenen, perversen Spiele zum alleinigen Zweck des Lustgewinns und der Erheiterung treibt, ist ein typischer Sade-Plot. Tatsächlich könnte man das Gerichtsspiel als einen Mysterienkult betrachten, in dem Wucht zu Beginn des 2. Aktes als

Zeremonienmeister in blutbefleckter Montur (eigentlich nur Flecken der Gulaschsuppe) auftritt, was in eklatantem Widerspruch zu seiner gewählten Ausdrucksweise steht. Desgleichen verletzt der latente Kampf um den Wein, bei dem jeder nur auf seinen persönlichen Vorteil bedacht ist, die Etikette des Weintrinkens und entlarvt die Agenten des Rechts als egoistische, korrupte Widersacher. Wie sadesche Figuren eines geheimen Machtzirkels, die ihres Opfers habhaft alle Masken fallen lassen, um diesem die Ausweglosigkeit seiner Lage vor Augen zu führen und über dessen naiven Glauben an gesellschaftliche Ordnung, Recht und Gerechtigkeit zu spotten, zelebrieren die alten Herren die Umwertung aller Werte und gestehen ihre Korruptiertheit freimütig ein:

KUMMER: Zugegeben, der Volksmund nannte uns die Unbestechlichen, als wir noch im Amte waren. Aber war diese Unbestechlichkeit angesichts gewisser Kapitalien und Machtkonzentrationen immer möglich? Hand aufs Herz. *Geht zu Zorn*. Hätte sich unser verehrter Staatsanwalt seine gigantische Briefmarkensammlung mit dem weltberühmten Mauritius-Block leisten können, wenn er sich nicht hätte bisweilen durch meine finanzielle Beihilfe überreden lassen, diese oder jene Anklage fallen zu lassen?

Wucht lacht.

KUMMER weist auf Wucht: Ganz zu schweigen davon, was unserem lieben Richter Wucht seine oft bis an die Grenze des Erträglichen gehenden Freisprüche einbrachten. Ich weiß, ich weiß. Ein Vermögen, lieber Freund, ein Vermögen. Wie und warum du deinen märchenhaften Weinkeller einzuheimsen vermochtest, darüber, liebe Freunde, wollen wir, die ihn genießen, schweigen. (P 147)

Doch noch bevor Kummer seine eigene Bestechlichkeit in dieser Szene einräumt, wird schon wieder das Glas erhoben und auf die adaptierte Sade-Figur Justine angestoßen, die dem Richter zu seinem Weinkeller verholfen hat und zugleich die Hauptursache der Korruption verkörpert:

KUMMER: Es lebe meine süße Justine.

ZORN: Meine süße Justine.

KUMMER: Wieso?

PILET: Unsere süße Justine.

ZORN: Unsere süße Justine.

KUMMER: Einverstanden. Unsere süße Justine. Seien wir Gentlemans, meine Herren. Und was mich betrifft, na ja, ich bin Junggeselle, und als jahrzehntelanger Anwalt der obersten zwei, drei Weltkonzerne legt man sich ein noch hübscheres Sümmchen auf die Seite, meine Lieben. Schwamm drüber. (P 148)

Überrascht, wenngleich wenig davon berührt, stellen die Herren nebenbei fest, dass die Enkelin ihres Gastgebers offenbar mit allen verkehrt und sie somit an das Gerichtsspiel bindet, das sie durch die Ermordung ihres Ehemanns erst ermöglicht hat. Anders als bei Sade, der sie zur Märtyrerin der Gerechtigkeit ausgestaltete, fungiert Justine bei Dürrenmatt als Hure ‚des‘ Gesetzes, die sich, von der Idee der Schuld besessen und schizoisiert, für ihren Großvater prostituiert, indem sie nicht zuletzt seine Gefolgsleute verführt und korrumpiert, wodurch sie die Macht des Richters und Spielleiters absichert.

Wie der Hyper-Aufklärer Sade gewissermaßen auf der Überholspur gegen den aufklärerischen Optimismus der bürgerlichen Normen seiner Zeit anscrieb und „das Reich totaler Normenabwesenheit“¹⁹⁾ als höchste Tat normativer Vernunft beschrieb, die er als „integrale[n] Atheismus“ verstand, der eine „universelle[] Prostitution“²⁰⁾ zeitigt, so gibt Dürrenmatt über die Ein- und Umarbeitung der in den anderen Versionen der *Panne* nicht vorkommenden Figur der Justine den Blick in den nihilistischen Abgrund des Rechts und der Gerechtigkeit frei, über dem seine männlichen Protagonisten mit der traumwandlerischen Sicherheit von Betrunknen tänzeln – mit Ausnahme von Traps, der in diesen Abgrund stürzen wird, da er unter der Wirkung des Weines und der kühlen Erotik Justines das

19) Klossowski 1996, 26.

20) Ebd., 33.

ironische Spiel zunehmend ernst nimmt. Auch Traps trägt (parodistische) Züge einer sadeschen Figur, der Dürrenmatt hier den Prozess macht, indem er sie an ihrem Erfolgsprinzip scheitern lässt: Der ‚Jäger‘ im roten Jaguar kann nur dann auf eine Eroberung Justines hoffen, wenn er schuldig ist; nur als Schuldiger gilt er etwas im Gerichtsspiel der alten Herren. Diese Art spielerischen Wettstreits in Männergesellschaften ist ihm bestens vertraut. Im Bordell „Schlaraffia“ gibt Traps den unwiderstehlichen Casanova (P 100), im Gericht den genialen Mörder. Beide Szenerien sind als Lustspiele angelegt, wobei das Männertheater in der Schlaraffia nicht nur der Lustbarkeit, sondern auch der Anbahnung von Kontakten, der Schaffung eines Netzwerkes und des Informationsaustausches dient – kurzum: dem Geschäft. Das schmähen auch der Richter, der Staatsanwalt, der Advokat und der Henker keineswegs. Traps ist indessen kein Genießer, sondern ein durch Fleiß, Strebsamkeit und Zufall aus einfachen proletarischen Verhältnissen (P 104) aufgestiegener Emporkömmling, dessen schlecht gespielte Rolle des Libertins nicht über seine Spießigkeit und Mediokrität²¹⁾ hinwegtäuschen kann (vgl. P 155):

TRAPS: Ganz einfach, Jack: Ich betrog damals nicht nur den alten Gygax, sondern auch die Sportskanone [der Geschäftsfreund, über den Traps angeblich seinen Chef von der Untreue seiner Ehefrau in Kenntnis setzte, T.M.]. Aber ich entschuldigte mich nachher bei ihm korrekt. *Lacht.* Bei den andern freilich, mit denen Käthi herumschlief, konnte ich mich nicht entschuldigen. Ich hätte sonst heute noch geschwollene Hände. Aber wieso denn?

KUMMER: Wir staunen, lieber Freund. Diese Käthi muß eine wahre Mänade gewesen sein.

TRAPS: Ist sie noch!

KUMMER: Und Gigax?

ZORN: Gü.

KUMMER: – hat vom mänadischen Lebenswandel seiner Frau nichts geahnt?

21) Vgl. zum Beispiel die für ihn peinliche Szene, in der er Kummer sein Feuerzeug anbietet und von diesem darauf hingewiesen werden muss, dass man Zigarren mit Streichhölzern anzündet (P 112).

TRAPS: Dem alten Gauner war das egal. Der hatte mit meiner Frau genug.
ZORN springt auf: Mit – mit deiner Frau?

Kummer setzt sich resigniert auf Wuchts Sessel.

TRAPS: Na ja, ehrlich gesagt –

ZORN: Also hast du aus Rache –

TRAPS: Aber wieso denn? Meine Frau kann doch schlafen, mit wem sie will. Ich schlafe schließlich auch, mit wem ich will. *Bricht in Gelächter aus.* Abi, Isi, Rolli, Jack, was macht ihr denn für lange Gesichter?

Justine links hinten ab.

TRAPS: In welchem Jahrhundert lebt ihr denn, ihr alten Knaben? Habt ihr noch nie von der sexuellen Befreiung gehört? So ein Unsinn, diese arme Frau – Frau –

DIE ANDEREN: Emma Pracht.

TRAPS: – Frau Pracht zu zehn Jahren Zuchthaus zu verdonnern, nur weil sie für den Ehebruch eintritt. *Klettert auf den Sessel, gibt dem Lüster einen Stoß.* Es lebe der Ehebruch, es lebe der Beischlaf! Mit einer Frau zu bumsen, meine Freunde, ob sie nun verheiratet ist oder nicht, ist nicht mehr als – na ja, nicht mehr als der Genuß eines guten Tropfen edlen Rebensafts. (P 144f.)

Nur für einen Moment scheint Traps aus dem Geltungswahn herauszufallen („Na ja, ehrlich gesagt –“), in den er sich hineingesteigert hat, bevor er das Geständnis seiner angeblichen Ausschweifungen aufs Neue überbietet. Doch der Rausch weicht schlagartig der Ernüchterung, als ihm während des Gesprächs mit Justine im Garten vor der Urteilsverkündung bewusst wird, dass sie auch mit Pilet, Kummer und Zorn verkehrt (P 155). Zudem muss er eingestehen, dass die Darstellung seines Liebesverhältnisses mit Frau Gygax wohl übertrieben und bestenfalls Wunschdenken war (während die Liaison seiner Frau mit seinem Chef wohl eher der Realität entsprochen haben dürfte): „Die stinkfeine Dame behandelte mich wie einen Hund.“ (ebd.)

Dürrenmatt führt mit dem Stück vor, wohin Denken und Ehrgeiz der aufgeklärten bürgerlichen Leistungsgesellschaft führt: in den Selbstmord. Der anpassungsfähige, mobile und skrupellose Geschäftsreisende, der Self-Made-Man, ist zwar auf Gewinn und Genuss aus und vermag sich dabei verschiedene Masken und Namen zuzulegen, ist aber letztlich zu ‚wahrem‘, gottgleichem Spiel (wie die alten Herren in ihren Göttermasken) und damit zu ‚wahrem Genuss‘ nicht fähig: Anstatt das Spiel (der Freiheit) zu genießen und den Ernst des Gesetzes (wie Wucht, Zorn, Kummer und Pilet nur) zur Bewahrung des Lustgewinns bei seiner Überschreitung anzuerkennen²²⁾, insistiert Traps auf seiner Lebens- und Geschäftsmaxime („Wie du mir, so ich dir“, P 107) und einem ‚optimierten‘ Wahrheitsbegriff²³⁾, von dem er sich den größtmöglichen Gewinn (Prestige, Persönlichkeit, Justine) verspricht, ohne zu erkennen, dass ihn das in die (Selbst-) Vernichtung treibt. Das Gerichtsspiel ist demnach auch als Initiationsgeschehen beschreibbar, dessen (Selbst-)Erkenntnisgewinn, einhergehend mit einem symbolischen Tod, Traps ablehnt, weil er auf ‚seinem‘ Realitätsprinzip beharrt: Er glaubt, er habe sich durch das Gericht erst richtig erkannt und ‚wirklich‘ Gygax ermordet. Traps wird das Opfer seiner eigenen bürgerlich-kapitalistischen Prinzipien, denen seine Vorstellungen von ‚Liebe‘ angepasst und integriert werden.²⁴⁾

Justine und ihre Tante Simone stellen jedoch die eigentlichen Opfer dieser blutsaugenden Männergesellschaft dar, von der sie versklavt werden. Ihre

22) Emma Pracht wird verurteilt, weil die ‚freie Liebe‘ als gesellschaftliche Realität einen großen Teil der Ursachen von Verbrechen tilgen würde: Gier, Eifersucht, Habsucht, Besitzansprüche (zwischen Frauen und Männern), Leidenschaft. Deshalb sind sie so geschockt, dass Gygax angeblich bei Traps’ Frau war, als er starb (P 149). Sexuelle Libertinage würde die gesellschaftliche Ordnung aufheben, deren Bewahrung bzw. Restituierung gerade die Aufgabe der Justiz ist. Insofern ist es vollkommen logisch, dass sie aus juristischer Perspektive abgelehnt wird, während sie von den Agenten der Justiz gleichzeitig selbst praktiziert wird. Die quasi-inzestuöse Verstrickung des Rechtssystems deutet auf eine weitere Bedeutungsebene hin, auf der ‚Blut‘ als eine Metapher für Rechtssysteme und Rechtspositionen fundierende verwandtschaftliche Beziehungen anzusehen ist.

23) Adorno 2002, 98: „Anpassung ans Unrecht um jeden Preis“.

24) Gemäß Traps’ Weltbild dient die Eroberung von Frauen allein dem Zweck des Prestigegewinns. *KUMMER* „[...] diese Herzensroheit – nein.“ (P 143).

Schicksale sind nur anamorphisch in den Text eingewebt und lassen sich nicht gänzlich erschließen. Justine ist Sklavin der Schuldvorstellungen, die das genealogische, patriarchalische Machtgefüge fundieren (*KUMMER*: „Er [Wucht] kennt alle juristischen Kniffe, und das Unbewußte seiner Enkelin ist ungemein beeinflusbar“, P 94). Infolge eines der zyklischen Anlage des Stücks korrespondierenden Familienfluches geht sie für ihren Großvater der Prostitution nach. Auch die psychiatrische Behandlung bei Professor Bürden vermag diesen Wiederholungszwang²⁵⁾ nicht zu heilen. Gleich zu Beginn der Komödie lenkt Justine die Polizisten ab, die aufgrund der gefährlichen Schießerei des vergangenen Herrenabends, durch die einige Verletzte und diverse Sachbeschädigungen zu beklagen sind (P 75), eine Untersuchung anordnen wollen, indem sie einen von ihnen hinter dem Sarg, in dem Traps' Leiche liegt, verführt. Als sie anschließend zu ihrem Psychoanalytiker flieht, ist sich Wucht ihrer baldigen Rückkehr – „Auf bald, mein Kindchen, auf bald.“ (P 76) – ebenso sicher, wie seiner Unangreifbarkeit bezüglich des polizeilichen Vorgehens: „Da wird sich mein Freund und Schüler, der Justizminister, totlachen. [...] Untersuchen Sie, und Sie werden abgeordnet.“ (ebd.)

Während alle männlichen Familienmitglieder Karriere als Richter machen (*WUCHT*: „Mein Urgroßvater, mein Großvater und mein Vater waren Richter. Und mein Sohn und mein Enkel sind auch Richter. Leben in Amerika. Alle Wuchte waren, sind und werden Richter sein“, P 89), bleibt Justine – die „Gerechte“ – zugleich Opfer und Begründerin des Schuldsystems, indem sie selbst immer wieder neue Opfer ver- und dem Gerichtsspiel zuführt. Sie ist der Vamp, der in einer quasi-inzestuösen Intrige die Mitspieler ihres Großvaters zu Mittätern und Mitwissern macht, sie ist die Mänade, die letztlich das Opfer bringen wird. Im Gegensatz zu den alten Herren nimmt sie nicht am heilenden Ritus, am Gemeinschaft stiftenden ‚Abendmahl‘ teil und kann insofern auch nicht ‚geheilt‘ und ‚erlöst‘ werden.²⁶⁾ Während die Männer die Opferhandlung theatralisch inszenieren und sich dem Genuss des Weines als Surrogat des Opferbluts

25) Vgl. Klossowski 1996, 63f.

26) Vgl. Seaford 2006, 108f.

hingeben können, muss Justine („[e]in etwas mystisches Frauenzimmerchen“, P 87) sich selbst hingeben und das Opfer (um-)bringen. Als einzige Geste der Gegenwehr dafür, dass sie die Spielszenen der Männer als real erleben muss, ist demnach der Austausch der Platzpatronen in den Pistolen gegen scharfe Munition zu werten. Nur so ist ihre Entrüstung zu erklären („*Justines Kopf taucht entrüstet auf*“, P 75), als Wucht den Vorwurf des zweiten Polizisten, er habe mit seinen Freunden im Morgengrauen mit scharfer Munition geschossen, mit „Ausgeschlossen!“ (P 74) abwehrt. „Ich wollte doch nur einen Spaß machen, Großväterchen“ (P 75), gibt seine zu Spaß und Ironie gänzlich unbefähigte Enkelin zu bedenken.

Simone hingegen ist nicht nur das Dienstmädchen, das den Wein und das Essen serviert. Wie Justine betont, dass ihre Tante „total verarmt[]“ (P 82) sei, und von ihrem ermordeten Ex-Mann als einem nur „mittelmäßige[n] Millionär“ (P 85) spricht, lässt darauf schließen, dass die Ausstattung mit Kapital zur Absicherung der Macht des Großvaters Teil der selbstverständlichen Beziehung zwischen Prostituiertes und Zuhälter ist. Dass Simone sich anders als Justine nicht gänzlich für das Gericht prostituieren muss, liegt wohl allein daran, dass sie als Taube nicht in der Lage ist, ‚das Gesetz‘ zu vernehmen. Dennoch scheint sie zum Opfer der Habgier der Männer geworden zu sein („Lohn – Lohn bekomme ich hier auch nicht“, P 138), die auch über ihren Körper nach Belieben verfügen, wie Zorn beim Versuch der Rekonstruktion von Traps’ Mordhandlung vorführt.

ZORN: Er fährt mit dem Citroën über die glitschigen Straßen ins Villenviertel – *Nimmt Simones Kopf als Steuer.*

TRAPS: Ja, ja, im Villenviertel!

ZORN: Er geht durch den dunklen Park, läutet, Frau Gygax öffnet –

Zorn spricht Simone lautlos vor.

SIMONE: Mein Mann ist heute nicht zu Hause.

Zorn spricht Simone wieder lautlos vor.

SIMONE: Auch Dienstmädchen – ausgegangen.

ZORN: Sie ist im Abendkleid, oder noch besser: im Bademantel, trotzdem solle doch Traps einen Aperitif nehmen, sie lade ihn herzlich ein, und so sitzen sie im Salon beieinander. *Setzt sich neben Simone.*

PILET: Fein.

TRAPS: Wie du das alles weißt, Isilein!

ZORN: Übung. Die Schicksale spielen sich immer gleich ab. Es ist nicht einmal eine Verführung. Es ist eine Gelegenheit, die beide ausnützen. Sie ist allein und langweilt sich, denkt an nichts Besonderes und ist froh, mit jemandem zu sprechen, die Wohnung angenehm warm, unter dem Bademantel mit den Blumen trägt sie nur das Nachthemd. *Faßt Simone an den Hals.*

SIMONE: Familienschmuck! *Schlägt ihm auf die Hand*

PILET: Aiaiai!

TRAPS: Ganz nackt ist Käthi darunter gewesen, splitternackt.

PILET: Fein.

ZORN: Und wie Traps neben ihr sitzt und ihren Hals sieht, den Ansatz ihrer Brust –

PILET: Aiaiai!

ZORN: – und wie sie plaudert, da begreift er, daß er hier ansetzen muß, und nachdem er angesetzt hat –

PILET: Fein. (135f.)

Simone wird hier nicht nur als Dummy für die Nachstellung einer Szene missbraucht, die ohnehin nie stattgefunden hat. Was sich – stattdessen – in den Auslassungen ereignet und nur über Pilets lüsternes „Aiaiai“ erschlossen werden kann, geht wortwörtlich ansatzweise über sexuelle Nötigung hinaus, denn dem vermeintlichen Griff an die Brust müsste – vampirologisch – der Biss in den Hals folgen. Die einzige Gegenwehr Simones gilt dem „verschlissenen Schmuck“ (P 81) – vermutlich das letzte, was ihr von ihren Besitztümern geblieben ist („Justine versetzte alle meine Edelsteine“, P 136). Die angestrebte Aufklärung eines Verbrechens wird von einem anderen Verbrechen überlagert:

Verbrechensaufklärung und Wahrheitsfindung als Missbrauch, der von den Rechtspflegern ignoriert oder wie im Fall von Pilet mit einem gewissen Sadismus goutiert wird.

Simone indessen rächt sich, indem sie das kultivierte Gehabe der Weintrinker als Dilettantismus enttarnt: Nachdem die Männer bei Wein Nummer sechs alle Pilets notorischem „Zapfen“-Ausruf zustimmen und den Wein ausgießen, gibt sie vor, eine neue Karaffe zu bringen, in der sich jedoch derselbe eben verworfene Wein befindet. Dieses Mal scheint er überraschend vollauf zu munden:

WUCHT: Trinken.

ZORN: Echtes neunzehntes Jahrhundert.

TRAPS: Ein historischer Duft.

KUMMER: Ich tauche in die gute alte Zeit hinab. *Verschwindet unter dem Tisch*.

PILET: Fein.

SIMONE: Reingefallen. War dieselbe Karaffe. (P 133)

Wenn im Wein irgendeine Wahrheit liegt, so wird diese von den alten Männern stets nur konsumiert. Sie sind nicht die „Virtuosen der Kunst, sich zu betrinken“ (P 97), für die sie sich ausgeben, denn es fehlt ihnen offenkundig jegliche Fähigkeit, Qualitäten und Nuancen des Weingeschmacks wahrzunehmen, um ihn beurteilen zu können, wie Simone hier listig vor Augen führt.

4. Grenzenloser Rausch oder die Unschuld des Menschen

Die zentrale Stellung des Gottes Dionysos zur Erschließung der Funktion des Weines in Dürrenmatts *Panne* ist evident, zumal sich nicht nur über die ‚Wein’-/ ‚Blut’-Metapher Assoziationen und Vergleiche zwischen der Vampir- und Dionysos-Ebene ziehen lassen. Zunächst kann der durch dionysische Initiation Unsterblichkeit erlangende²⁷⁾ ‚Satyr’ als Pendant zur Figur des Vampirs aufgefasst

27) Vgl. Seaford 2006, 150.

werden. Überdies entspricht der Vampir wie auch der antike Gott Dionysos²⁸⁾ dem Typus des ‚Fremden‘, der aus dem Osten kommt.²⁹⁾ Er ist ein Grenzgänger zwischen Leben und Tod, Göttern und Menschen, Himmel und Erde, zugleich mit der Macht und Fähigkeit ausgestattet, diese Grenzen aufzulösen.³⁰⁾ Liegt beim Vampir jedoch das Übergewicht auf der Seite des Todes, so dominiert und triumphiert bei Dionysos ‚das Leben‘.³¹⁾

In Euripides' *Bakchen* wird der Kult des Dionysos und vor allem die Jagd der Mänaden dargestellt, deren Opferpraxis sich entgegen der kultivierten Formen der Polis in der Wildnis³²⁾ vollzieht, wobei das erlegte Wild lebendig zerrissen (*sparagmos*³³⁾) und roh verspeist wird. Der Grenzübertritt bzw. die Grenze selbst und die Peripherie spielen auch in der *Panne* eine wichtige Rolle, wie sich sowohl an der abseitigen Lage der richterlichen Villa als auch an dem bereits erwähnten Vorhang zeigt. Bei Dürrenmatt figuriert Justine als Mänade, die sich, dionysischer Besessenheit vergleichbar, stets tranceartig an den Rändern der Bühne entlang bewegt und nicht in den offiziell legitimierten Repräsentationsräumen opfert.

In der griechischen Vorstellungswelt steht der Weinanbau für einen Übergang von der Natur zur Kultur, bei dem der Wein gleich dreimal ‚gezähmt‘ werden musste: bei der Erfindung des Weines, bei seiner Kultivierung und schließlich bei seiner Metamorphose (Gärung) in ein berauschendes Getränk.³⁴⁾ Im Wein vermischen sich Tod und Leben, wechseln sich Assoziationen von brennendem

28) Es würde eine eigenständige Untersuchung erfordern, sämtliche Transformationen nachzuzeichnen, die die Vorstellungen von Dionysos im Verlauf von Jahrhunderten und in zahlreichen regionalen Variationen geprägt haben, weshalb ich mich hier auf einige Grundzüge beschränken muss, die die Dionysos-Figur im Wesentlichen ausmachen. Unstrittig ist jedoch die Auffassung von Dionysos als einer Gottheit des Weins, der Ekstase, des Theaters und der Maske.

29) Seaford 2006, 36 u. 44; vgl. 108f.

30) Von Anfang an wird Wein im antiken Mythos mit Gewalt und Blut assoziiert. Girard hält Dionysos Rolle als Gott des Weines für eine etwas spätere, „gesetztere“ Version seiner ursprünglichen Bestimmung als „Gott mörderischer Raserei“. Vgl. Girard 1993, 133. Gemäß einer anderen Vorstellung wird die Weingewinnung beim Pressen der Weintrauben mit der Zerstückelung des Dionysos und folglich sein Blut mit Wein assoziiert. Siehe Seaford 2006, 74.

31) Ebd., 9.

32) Girard 1993, 139ff.

33) Ebd., 131.

34) Detienne 1989, 34f.

Feuer mit einer Durst löschenden Feuchte ab. Darin gründet die Funktion des Weines als Libationsopfer im Mittelpunkt zahlreicher Dionysos-Kulte im antiken Griechenland. Wie keine andere Götterfigur repräsentierte Dionysos das Nebeneinander von Gegensätzen und Widersprüchlichem und verkörperte das Prinzip der Grenzauflösung.³⁵⁾

Mit der Gemeinschaft stiftenden Wirkung des (Opfer-)Rituals und des Weines zeichnet sich bereits eine weitreichende Konvergenz von Dionysos- und Abendmahl-Subtext³⁶⁾ ab, die im letzten Kapitel noch genauer zu betrachten sein wird. Wein löst nicht nur die Grenzen zwischen den Menschen auf³⁷⁾, sondern auch die gesellschaftlichen Grenzen, innerhalb derer sich der Mensch als soziales Wesen wahrnimmt und bewegt. Die Mänaden als Anhängerinnen des Dionysos mit ihrer Fellkleidung³⁸⁾ und die männlichen Gefolgsleute, die Satyrn als Mischwesen, stehen für eine Regression in eine präkulturelle Phase, in der die Menschen Tieren gleichen. Damit einher geht eine Auflösung der Unterscheidbarkeit von ‚gut‘ und ‚böse‘, was eine Infragestellung und Bestätigung der menschlichen und gesellschaftlichen Ordnung zugleich bedeutet.³⁹⁾

Der Zerfall der (Prozess-)Ordnung, während das Gericht eigentlich ein politisch-gesellschaftliches Ordnungsinstrument darstellen soll, wurde bereits hinreichend beschrieben. In der dionysischen (Gerichts-)Inszenierung fallen alle (gesellschaftlichen und juristischen) Regeln und Konventionen weg.⁴⁰⁾ Traps lässt sich von der dionysischen Ausgelassenheit anstecken und stimmt klatschend in den Rausch der Satyrn/Vampire mit ein, als diese die Chance wittern, ihn zum Tode zu verurteilen (P 122), d.h. zu opfern. Dieses Todesurteil könnte einen symbolischen Tod bedeuten, wie ihn der Initiant eines Mysterienkults⁴¹⁾ erleiden

35) Seaford 2006, 6.

36) Vgl. dazu ausführlich Hörisch 1992, 57ff.

37) Ebd., 29; vgl. 36.

38) Kerényi 1998, 101 u. 139f.

39) Seaford 2006, 10.

40) Girard verweist auf die funktionale Analogie von Gerichtsverfahren und Opferzeremonie. Vgl. Fuß 2001, 462, FN 114.

41) Gemäß der Regieanweisung kniet Traps zu Beginn des zweiten Teils bei der Fotoaufnahme vor Wucht, als würde er das Abendmahl empfangen (P 118).

muss, um eine neue Identität zu erhalten, mit der er Mitglied der Gemeinschaft wird. Doch Traps erweist sich dieses Rituals als unwürdig, weil er seinen ästhetisch-theatralischen Aspekt verkennt und das Prozess-Spiel für real hält, ja dessen Realität erzwingen möchte. Die alten Männer hingegen verstehen den Prozess als Spiel. Sie wissen, dass die Ermittlung von Wahrheit vor Gericht quasi unmöglich ist und dass die Frage von ‚schuldig‘ oder ‚unschuldig‘ in der Regel allein von der rhetorischen Überzeugungskraft abhängt bzw. von der gesellschaftlichen Machtposition einer Person. Der Richter weiß, dass die Idee der Schuld⁴²⁾ weder theologisch noch philosophisch zu begründen ist:

WUCHT: Was willst du uns denn beweisen, Fredi! Deine Schuld und deine Unschuld sind gleichermaßen unbeweisbar. Was war die heutige Nacht? Ein übermütiger Herrenabend, nichts weiter, eine Parodie auf etwas, was es nicht gibt und worauf die Welt immer wieder hereinfällt, eine Parodie auf die Gerechtigkeit, auf die grausamste der fixen Ideen, in deren Namen der Mensch Menschen schlachtet. Denn wahrlich, wenn es eine Schuld gäbe, dann müsste diese Schuld nicht beim Menschen, sie müsste außerhalb des Menschen liegen. (P 164f.)

Das Auflösen von Grenzen ist eine elementare Struktur des *Panne[n]*-Stückes, wodurch Entitäten wie ‚Menschen‘ und ‚Götter‘, ‚Schicksal‘ und ‚Selbstbestimmung‘, ‚Recht‘ und ‚Gerechtigkeit‘, oder ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘ dekonstruiert und fundamental in Frage gestellt werden: *Die Panne* ereignet sich nachts, im Verborgenen und Abgeschiedenen, (weitgehend) hinter dem Vorhang, verschleiert, in einem Machtvakuum (während der Gemeindepräsident im Sterben liegt) und bei Ausfall der Technik (Autopanne, Ölkatastrophe), während Frauenrechtlerinnen (Emma Pracht), Bilanzierer und Kalkulatoren (Bankier Knall) in Tiefschlaf versunken sind. In dieser Übergangsphase herrschen die Geister und Gespenster, die Vampire und Satyrn. Die Greise erheben sich dabei

42) Wucht könnte hier auf Kierkegaards Überlegungen zur Erbsünde in *Der Begriff der Angst* verweisen, in Folge derer er die Schuld als „Mythe“ bezeichnet. Siehe Kierkegaard 2009, 196. Nicht erst an dieser Stelle werden *Die Bakchen* von Euripides als Folie der *PANNE* erkennbar, da auch hier die ‚Schuld‘ des Opfers Pentheus unentscheidbar bleibt. Siehe Bohrer 2009, 228.

selbst zu Göttern: Sie entscheiden über Leben und Tod und schaffen sich in ihrem Gerichtspiel ihren eigenen Kosmos, ihre ‚Kunst‘-Welt hinter dem (Hephaiston-)Vorhang, wo man das Liebesspiel der Liebesgöttin und des Kriegsgottes lustvoll beobachtet.⁴³⁾ Als Götter/Vampire erscheinen sie unsterblich, solange sie ihr Spiel weitertreiben können, solange es noch Opfer(ungen) gibt, an deren Schauspiel man sich ergötzen kann, solange der Weinvorrat/das Opferblut noch ausreicht. Die ‚Wahrheit‘, die im Prozess während der Verkostung der Weine und durch den Wein bald entschleiert bald verschleiert wird, wie es der Bühnenanweisung für den Zwischenvorhang entspricht, ist jedoch auch eine, in die sich der tapsige Textilproduzent Traps selbst verstrickt. Er versucht ebenfalls zum Gott⁴⁴⁾ aufzusteigen, verfängt sich dabei jedoch wie der griechische Halbgott Hephaistos in seiner eigenen Technik. Die großartigen Eigenschaften des Hephaiston-Kunststoffes, die Traps stolz hervorhebt (P 105), werden ihm zum Verhängnis.⁴⁵⁾ Und wie in der antiken Vorlage brandet das nicht enden wollende homerische Gelächter der Götter beim Anblick von Hephaistos’ Missgeschick auf, als er vor aller Augen mit seiner großartigen Erfindung eines unsichtbaren, aus Blitzen bestehenden Netzes den Ehebruch seiner Frau Aphrodite mit dem Gott Ares aufdeckt und sich damit selbst zum Gespött macht.⁴⁶⁾ Insofern ist der letzte Auftritt der Mänade Justine in einem eleganten Hephaiston-Nachthemd (P 171) (anstelle des Rehfells), die gleichzeitige Markierung und Verschleierung des *corpus delicti*, vielsagend.

5. Der unsterbliche Merkur oder das Ende der Tragik

Die dionysische Grenzauflösung betrifft auch die zeitliche Ordnung.⁴⁷⁾ Das

43) Vgl. Cancik/Schneider 1997, 353.

44) Vgl. P 168: Auch Traps wird eine Maske übergestülpt. Vgl. Schuster 1982, 161.

45) Auch wenn der Text hierzu keine genauen Angaben macht: Konsequenterweise müsste sich Traps an einem Hephaiston-Stoff aufgehängt haben.

46) Wie Schuster in Bezug auf Hephaistos von „Triumph“ sprechen kann, erschließt sich mir nicht. Ebd., 166. Offenbar verkennt sie den Zusammenhang mit dem „[h]omerische[n] Gelächter“ (Vgl. P 131), dem sich Hephaistos selbst als gehörter Ehemann mit ausgesetzt sieht. Ebendieses homerische Gelächter wird man sich auch am Ende der Panne vorstellen müssen. Vgl. Adorno 2002, 120.

47) Vgl. Detienne 1989, 41.

Fortschreiten der Zeit von Panne zu Panne, von Katastrophe zu Katastrophe macht eine lineare Zeitstruktur der Erzählung unmöglich.⁴⁸⁾ Deshalb beginnt das Stück mit dem Ende: Das Opfer Traps entsteigt seinem Sarg und macht sich dann (erneut) auf den Weg in sein Verderben. Die Brechung der theatralischen Illusion durch die ‚Wiederauferstehung‘ des Schauspielers Peer Schmidt kassiert die beruhigende Versicherung hinsichtlich der Fiktivität des Todes von Alfredo Traps gleich wieder ein, indem sie diesen umso rigoroser vorschreibt.

Auch die beiden anderen Justiz-Opfer, Bankier Knall und Emma Pracht, fallen aus der logischen Zeitordnung – und dadurch aus ihrer Rolle als Bankier und Frauenrechtlerin –, da sie infolge des übermäßigen Weinkonsums „siebenundzwanzig“ (P 69) bzw. „fünfzig Stunden“ (P 71) schlafen und somit wichtige Termine versäumen.

Anfang und Ende des „Pannen-Stücks“ markiert gewissermaßen das Feuer: zum einen, indem es Justines Ehemann tötet und ihren Großvater dadurch in den Besitz des Weinkellers bringt, zum anderen durch die Feuersalven, die die alten Männer nach ihren Urteilssprüchen und nach Traps’ Insistieren auf seiner Schuld und auf der Todesstrafe auf „die wahren Schuldigen“, die Götter, abgeben:

WUCHT: Wohlan denn, Fredi, spielen wir das Spiel zu Ende. Richten wir die wahren Schuldigen hin! (P 165)

Die Götter indessen lassen sich nicht einmal symbolisch hinrichten, auch nicht mir scharfer Munition. Die Schüsse, die Wucht, Zorn, Kummer und Pilet auf die Sterne am Morgenhimmel in einer parodistischen Inversion des Jüngsten Gerichts begleitet von blasphemischen, apokalyptischen Sprüchen und Flüchen abgeben, verirren sich nicht nur und treffen – willkürlich – ganz andere (mehr oder minder Unschuldige), die letzte, auf den Merkur zielende Salve bleibt ausdrücklich aus (P 170). Das Scheitern des lächerlich-grotesken Versuches, das zynische Spiel der Götter zu beenden, wird somit just an dem römischen Gott offenbar, der als Pendant des griechischen Gottes Hermes gilt, dem Gott der Händler und Diebe,

48) Bohrer 1981, 49.

dem Götterboten, der zwischen göttlicher und weltlicher Sphäre vermittelt. Die Justiz-Vampire sind eben auch Anti-Mystiker: Wenn alles vom Zufall bestimmt ist, dann lässt sich kein sinnvoller Zusammenhang mehr zwischen Signifikant und Signifikat postulieren („Egal. Wir treffen sie [die Götter] blindlings“, P 166), dann sind alle Zeichen nur Spielmarken einer unendlichen Zirkulation und Substitution von Zeichen, dann kann man den Wein als Surrogat des Opferbluts im Rausch auch hemmungslos genießen, denn die vermeintliche Wahrheit, die in ihm liegen soll, ist unergründlich. Traps hingegen will an die Bedeutung des Merkur glauben, denn es ist gerade jener Stern, bei dessen Anblick ihm in der Szene mit Justine im Garten eine Art ‚Minimalerleuchtung‘ widerfährt:

TRAPS: Ich glaube, daß ich ein Mörder bin. Ich wußte es nicht, als ich dieses Haus betrat, nun weiß ich es. Ich war zu feige, ehrlich zu sein, nun habe ich den Mut dazu. Ich bin schuldig. Ich erkenne mit Entsetzen, mit Staunen, mit Entzücken. Die Schuld ist in mir aufgegangen wie – *Starrt nach vorne* – wie dieser kleine Stern, der plötzlich in der Morgendämmerung funkelt.

Justine blickt begeistert nach dem Stern.

Pilet erscheint von links vorne mit Trapsens Jacke.

JUSTINE: Der Merkur! Alfredo, wir sehen beide den Merkur.

PILET: Fein.

TRAPS: Der Merkur.

JUSTINE: Eine kleine funkelnde Flamme!

TRAPS: Wieder ein Hahnenschrei.

PILET: Reinkommen. (P 158)

Mit der Szene im Garten vor der Urteilsverkündung und dem Hahnenschrei, der das Heranbrechen des Tages sowie den Tod („Eine kleine funkelnde Flamme!“) ankündigt, spielt Dürrenmatt auf die Szene des Matthäus-, Markus- und Lukasevangeliums an, in der Jesus Christus in der Nacht vor seiner Kreuzigung im Garten Gethsemane betet, bevor er von Judas Ischariot verraten und von Abgesandten des Hohepriesters verhaftet wird. Damit deutet sich eine Nähe der

Traps-Figur zur Christus-Figur⁴⁹⁾ an, die im Folgenden noch zu klären ist.

Wo die klassische Messe der Transsubstantiation von Blut in Wein vertraut, fließen bei den schwarzen Messen der schwarzen Romantik und bei Sade qua Übersteigerung der Opferlogik tatsächlich und zweifelsfrei Blut.⁵⁰⁾ Die Eucharistie ist indes gekennzeichnet von zahlreichen Paradoxien, wie Jochen Hörisch schreibt:

„[...] das Abendmahl ist ein Gedächtnismahl – aber zugleich die Feier der Präsenz Christi und ein eschatologisches Mahl; die sakralen Elemente sind mehr als nur Zeichen – aber sie bedürfen, um mehr als Zeichen zu sein, der Wandlungsworte; die Kraft wandelnder Worte kommt der priesterlichen Epiklese zu – aber sie ist bloßes Zitat der ursprünglichen Einsetzungsworte des Herrn; und schließlich – zentrale Paradoxie–: in den transsubstantiierten Elementen wird die Gegenwart des Gottessohnes gefeiert, um dann – verzehrt zu werden. Sein ist demnach sinnvoll nur auf der Folie seiner vergangenen Erlösung und seiner erlösten Zukunft, ja: seines Verschwindens.“⁵¹⁾

Während Christus mit der Übernahme der Schuld den Verschuldungszirkel an sich durchbrechen möchte und mit seinem Tod für die Erlösung der Menschen Sorge trägt, weil somit das Spiel (des Lebens) aufs Neue beginnen kann, verkennt Traps den Zeichencharakter des Mediums Wein/Blut bei diesem weltlichen Abendmahl und besteht auf der Begleichung seiner Schuld – und zwar nicht symbolisch (Geld- oder Gefängnisstrafe), sondern durch (s)einen realen (körperlichen) Blutzoll –, um zum „außergewöhnlichste[n] Verbrecher des

49) Zur Einschreibung der Christusfigur in den Kontext griechischer Mysterienkulte siehe Hörisch 1992, 58ff. Vgl. zudem den Kuss, den Traps von Justine empfängt (P 159). Auch Schuster erkennt den Zusammenhang von Traps und Christus-Figur, zieht jedoch meines Erachtens falsche Schlüsse daraus, weil sie Kummers (und Dürrenmatts einleitenden) Worten, dass Traps sich erschossen bzw. Selbstmord begangen habe, eifertig Kredit einräumt und somit den ‚Verrat‘ von Justine nicht gewärtigt. Siehe Schuster 1982, 172.

50) Hörisch 1992, 182.

51) Ebd., 17.

Jahrhunderts“ zu werden und zugleich Justine seine Schuld zu beweisen. Das heißt, Traps durchläuft bei der Wahrheitssuche vor Gericht eine regressive Transformation. Er wird vom Gläubiger zum Schuldner/Schuldigen bekehrt und besteht auf exakter Schuldbegleichung: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Im Bild des Abendmahls gesprochen, wandelt sich für ihn das Ritual zur Wahrheit, der Wein tatsächlich zu Blut. So wie er zu Beginn glaubt, die Herren spielen um Geld („Verstehe. – Die Herren spielen um Geld. Da bin ich mit Vergnügen dabei“, P 90), so wird er das Spiel nach ökonomischen Prinzipien der Schuldentilgung beenden. Für den (angeblichen) Mord muss er mit seinem Tod büßen. Traps wird somit zum Gläubigen: Sein kapitalistisches Denken wandelt sich zum Glauben an die mögliche Präsenz (Gottes) und fordert diese ein. Wein(-rausch) wird zu Blut(-rausch) und Blut ist (das Zeichen der) Wahrheit, eine Wahrheit, die Traps mit seinem Selbstmord erzwingen will.

Indessen durchbrechen die Feuersalven den Vampirkreislauf resp. den Blutkreislauf des Opfer-Zirkels nicht: die Opferungen werden – trotz des Sargmangels – fortgesetzt. Merkur als Sinnbild und Garant eines ökonomischen Tausch- und Verschuldungszirkels ist nicht auszulöschen. Ja, die Verschuldung darf nicht beglichen werden, da sonst die Zirkulation zum Erliegen käme und der Repräsentationsraum selbst vernichtet würde. Das Feuer entpuppt sich somit nur als Medium einer Tilgung, die neue Möglichkeiten der Transposition und Transformation eröffnet. Diese Unzerstörbarkeit und Unhintergebarkeit des Zeichenraumes und der Zeichenzirkulation, des Aufschubs und der Supplementierung spiegelt sich in der ausbleibenden Salve gegen den Merkur wider.

Dass Traps unter der Wirkung des Weins und unter der Wirkung von Justines erotischer Anziehungskraft die Geschichte seines Mordes für real zu halten gewillt ist und mit der Todesstrafe nun seine eigene Opferung und damit ‚echtes‘ Blut fordert, wird von Dürrenmatt zudem dadurch pointiert, dass er den Konsum auf der Bühne als gespielt vorschreibt: *„Essen und trinken sollten nur markiert werden. Darum wird der Rotwein aus Pokalen getrunken.“* (P 63) Dies dürfte nicht nur einer praktischen Erwägung für die Inszenierung und einer Rücksichtnahme auf die Schauspieler geschuldet sein, sondern unterstreicht und verdoppelt den Kunst-Charakter des Theaters und der darin eingesetzten Symbole – Theater im

Theater, Bühne auf der Bühne, symbolische Symbole, die wie das gesamte Stück nur vorübergehende Elemente eines endlosen Substitutions- und Zirkulationsprozesses sind, auf dessen ästhetischen Charakter der Verteidiger seinen Klienten ausdrücklich aufmerksam macht:

KUMMER: Nur Künstler sehen wie Verbrecher aus. Komponisten, Maler, Dichter. Ich zum Beispiel. Dichten, komponieren, malen Sie?

TRAPS: Nein. *Starrt Justine an, die ihn nicht bemerkt.*

KUMMER: Eben. (P 96)

Eben diese ästhetische Laienhaftigkeit wird Traps zum Verhängnis, denn die Agenten der Justiz drehen ihrem Opfer kunstfertig einen Strick, an dem er sich festklammert und schließlich erhängt. Sie messen den Worten von Traps' sorgloser Prahlerei plötzlich ein (reales) Gewicht bei, dessen Wucht ihn später zu Fall bringen wird, weil er selbst bei diesem Abendmahl das Wort zu Fleisch gewandelt wissen möchte:

WUCHT: Hm. Er mußte beseitigt werden? Verdrängt werden, wollten sie sagen?

TRAPS: Mein lieber Herr Wucht, Sie hörten schon richtig. Auf die Seite geschafft werden mußte er, um im rauhen Ton meiner Branche zu bleiben. Es geht hart zu im Geschäftsleben: Wie du mir, so ich dir. Wer ein Gentleman sein will, bitte schön, dafür ist die Heilsarmee da. Ich verdiene Geld wie Heu, doch ich schufte auch wie zehn Elefanten. Jeden Tag spule ich dreihundert Kilometer mit meinem Jaguar herunter, da habe ich das Rech, über Leichen zu gehen, wenn es sein muß, und manchmal mußte es eben sein. Noch so ein Kaviarbrötchen. *Bedient sich.* Na ja, ganz fair ging ich nicht vor, als es hieß, Gygax das Messer an die Kehle zu setzen und – *Kaut* – Spitze, dieser Kaviar. Ich mußte vorwärts kommen, meine Herren. Was will einer, Geschäft ist Geschäft.

WUCHT: Auf die Seite schaffen, ein Messer an die Kehle setzen, das sind ja ziemlich böartige Ausdrücke, lieber Traps.

TRAPS lacht: Natürlich nur im übertragenen Sinne zu verstehen. (P 107f.)

Dieser metaphorische Sinn geht Traps im Laufe der Verhandlung verloren. Wenn Geschäft eben Geschäft ist, wenn Schulden mit barer Münze zurückzuzahlen sind, dann muss Traps für seinen Mord die Todesstrafe auf sich nehmen und für den erstklassigen Wein mit seinem echten Blut bezahlen, wie es die Ordnungshüter zu Beginn bereits vorgeschrieben haben: „Schluß mit der Gastfreundschaft.“ (P 76)

In der Schluss-Szene hängt Traps am Lüster und die (rote) Lichterkrone über ihm ist das Zeichen seiner christusähnlichen (Selbst-)Opferung. Das herabtropfende Blut stammt jedoch aus einer Schusswunde, die er sich nicht selbst beigebracht haben dürfte, wie Kummer voreilig behauptet. Die Figur, die zuvor Justines Mord an ihrem Ehemann aufgedeckt hat, verschleiert nun ihren Mord an Traps, was die anderen mit beredtem Schweigen⁵²⁾ quittieren. Den Herren und vor allem dem kunstverständigen Kummer dürfte klar sein, dass Justine Traps verraten und erschossen hat. Denn was für die Männer nur Spiel ist, ist für Justine Realität, die sie zu einer tragischen und folgenschweren Handlung zwingt. Wie für sadesche Frauenfiguren üblich liegt für sie die höchste Lust, der weibliche Orgasmus, in der Tötung des geliebten Objekts:

“Sade’s word for sexual climax is, indeed, ‘discharge’. The libertine, either a man or a woman, goes off like a gun. ‘Orgasm’ refers to a mental complex which is misleading because Sade wants to be a mechanistic and naturalist philosopher. He deals with actions and reactions, like stimuli and discharges. Of course thoughts and feelings are important but in the end we have a mere discharge, not orgasm. Another important point must be kept in mind, namely, Sade thinks that woman climax just like men do. They discharge. So much hinges on this notion that its metaphoric roots and implications must be kept in mind. What we have here is detonation which destroys its own environment. This is important unlike the feelings of pleasure as such. The

52) So wie Kummer auch anmahnt, über die Umstände zu schweigen, unter denen Wucht in den Besitz des Weinkellers gekommen ist (P 147).

latter is just psychology. Sade is interested in fiction.”⁵³⁾

Nachdem sie die Pistolen scharf geladen hatte, rettet Justine mit der Erschießung von Traps, die wohl so aufzufassen ist, dass sie sich im Vollzug des Selbstmordes ereignet, die Szene. Für einen Augenblick weicht mit der ‚Entladung‘ die mädalische Besessenheit, so dass sie die Situation völlig nüchtern zu analysieren vermag: „Der dumme Kerl nahm euch alte Knacker ernst.“ (P 171) Durch die Ermordung verhindert sie Traps’ angestrebte Schuldbegleichung, lenkt die Schuld von ihrem ‚Zuhälter‘ und erhält damit den Spiel- und Fiktionscharakter der großväterlichen (Theater-)Prozesse und den für sie existenziellen Schuldbegriff selbst aufrecht. So können bei aller Tragik und Grausamkeit der Richter und der Henker auch den letzten Wein noch genießen, weil das Spiel von neuem beginnen wird: als Farce.

Mit seinem Selbstmord zum Zwecke des Prestigegewins und der Fraueneroberung wäre es Traps fast gelungen, das zweifellos bössartige, jedoch humorvolle und genussorientierte Gerichtsspiel ins Reale zu zwingen und es somit zu beenden. Doch Dank Justines pflichtschuldigen Eingreifens verteuflte „[d]er gute Alfredo“ dem ‚ewigen‘ Richter Wucht und seinen Mitspielern „den schönsten Herrenabend“ eben nur „beinahe“ (P 173).

Auch der Anblick des toten Traps nötigt Pilet keinen anderen als nur den üblichen Kommentar ab:

ZORN: Blut tropft herunter.

JUSTINE: Telefoniere der Polizei, die wird ihn herunterholen.

PILET: Fein. (P 172)

Und so gehören die letzten Worte auch dem Henker (der keiner ist) und können als abschließender Kommentar des Autors (vor dem nächsten Opferzyklus) gelten, der dem Spiel qua Verschmelzung von Tragödie und Komödie die schlimmstmögliche Wendung gegeben hat, nachdem er sich den Schlussapplaus zuvor schon listig abgeholt hatte – nur um seine Fortsetzung in Aussicht zu

53) Airaksinen 1991, 45.

stellen. Und dieses Mal ist sich Pilet absolut sicher: Beim Anblick der Leiche schmeckt der Wein ganz bestimmt nicht nach „Zapfen“, sondern einfach nur „Fein.“ (P 173)

Dem hätte eigentlich erneut homerisches Gelächter zu folgen, womit *Die Panne* als Parabel einer unendlichen Komödie, ja eines unendlichen Welttheaters beendet/fortgesetzt werden müsste. Dass Wucht und Pilet, der Richter und der Henker, nach dem Einschlafen/Einschläfern von Ankläger und Verteidiger, nach dem Wegfall der Dialektik, den zehnten Wein noch angesichts des toten Traps zu genießen verstehen, gewährt einen Blick auf Dürrenmatts schwarzen Humor und schreibt über jegliche dialektische Anfechtung erhaben den Genuss der bösen und schwarzen Komödie bis zum letzten Tropfen vor. Der verborgene Mord an Traps präsentiert sich somit als Allegorie der Zeichenpraxis des Dichters, dessen parasitäre Prozesse und blasphemische Wortspiele hier wonnevoll als hybride Leichenschau inszeniert werden, die er jenseits juristischer Handhabe und ethischer Infragestellung als eine Ästhetik des Bösen (Vgl. „Mordsschönheit“, P 126) betreibt. Indem Dürrenmatt die tragische Handlung in einer Komödie aufgehen lässt, folgt er damit in gewisser Weise Nietzsches Tragödienauffassung, wonach „der Schrecken selbst [] das ‚tonicum‘ der Tragödie als Kunstwerk [sei].“⁵⁴⁾ Dass es sich bei allem Schrecken über Traps' Selbstmord/Justines Mord um Kunst handelt, wurde schon zu Beginn des Prozesses hervorgehoben, und selbst die intellektuell und sprachlich am wenigsten versierte Figur, Pilet, vermag sich daran zu erfreuen und gönnt sich einen weiteren, und sicherlich nicht letzten, Schluck des kräftigenden Lebenselixirs: Wein eben – und nicht Blut!

„Für Humor schein[en Leute wie Traps] in der [damaligen] Zeit keinen Sinn mehr [gehabt] zu haben“ (P 171), wie Kummer beklagt und seinem Namen damit alle Ehre macht. Ob die Generalvertreter und Ordnungshüter ihn heute angesichts der fortgesetzten *Panne[n]*-Lage aufbringen würden, darf bezweifelt werden.

54) Bohrer 2009, 12.

Zitierte Literatur

- Timo Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade*, New York/London 1991.
- Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981.
- Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische. Erscheinung, Klage, Pathos*, München 2009.
- Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hrsg.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike Bd.3*, Stuttgart/Weimar 1997.
- Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der »mythische Grund der Autorität«*, Frankfurt am Main 1991.
- Marcel Detienne, *Dionysos at large*, aus dem Französischen übers. v. Arthur Goldhammer, London 1989.
- Friedrich Dürrenmatt, *Die Panne. Hörspiel und Komödie*, Zürich 1985.
- Friedrich Dürrenmatt, *Der Hund/Der Tunnel/Die Panne. Erzählungen*, Zürich 1998.
- Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien 2001.
- René Girard, *Violence and the Sacred*, London 1993.
- Joan Gordon/Veronica Hollinger, „Introduction: The Shape of Vampires“, in: dies. (Hrsg.), *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia 1997, S. 1-10.
- Jochen Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt am Main 1992.
- Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 2002.
- Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Stuttgart 1998.
- Sören Kierkegaard, *Der Begriff der Angst. Philosophische Schriften 2*, Frankfurt am Main 2009.
- Pierre Klossowski, *Sade – mein Nächster*, hrsg. v. Peter Engelmann (Edition Passagen 42), Wien 1996.
- Wolfgang Pasche, *Interpretationshilfen. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane: Der Richter und sein Henker – Der Verdacht – Die Panne – Das Versprechen*, Stuttgart 1997.
- Richard Seaford, *Dionysos*, London/New York 2006.
- Ingrid Schuster, „Dreimal ‚Die Panne‘: Zufall, Schicksal oder »moralisches Resultat«?“, in: Armin Arnold (Hrsg.), *Zu Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart 1982, S. 160-172.
- Bram Stoker, *Dracula*, New York 1897.
- Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972.
- Jules Zanger, „Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door“, in: Joan Gordon/Veronica Hollinger (Hrsg.), *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia 1997, S. 17-26.

