

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 61 (1981)
Heft: 1

Artikel: Maler Dürrenmatt
Autor: Arnold, Heinz Ludwig
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163738>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Maler Dürrenmatt

Maler Dürrenmatt: noch ehe er zu schreiben begann, malte er, weil er das, was ihn bedrängte, bildlich darstellen, aber noch nicht sprachlich fassen konnte. Das erste überlieferte Bild, die Zeichnung «*Kreuzigung I*», stammt aus dem Jahre 1939; der erste Text, «*Weihnacht*», von 1943: «*Es war Weihnacht. Ich ging über die weite Ebene. Der Schnee war wie Glas. Es war kalt. Die Luft war tot. Keine Bewegung, kein Ton. Der Horizont war rund. Der Himmel schwarz. Die Sterne gestorben. Der Mond gestern zu Grabe getragen. Die Sonne nicht aufgegangen. Ich schrie. Ich hörte mich nicht . . .*» Eine Prosa wie die frühen Bilder, und eine Prosa, die die Bilder beschwört: grelle Dämmerung, Hoffnungslosigkeit, schreiende Verzweiflung, der absolute Zweifel an allem. Der Mensch in der gottlos gewordenen Einsamkeit, das Ich, das die Leere um es herum, der es Gegenwelten sprachlich noch nicht entgegensem kann, mit Bildern füllt – erst dann mit Sprache.

Sprache der Bilder und Sprache der Prosa sind mit einem Begriff zu fassen: expressionistisch.

Maler Dürrenmatt: keiner, der sein Malen in einer Akademie oder Schule ausbildete; auch kein Maler, der nach dem Modell skizziert (von wenigen Porträts, die schnell, an einem Nachmittag oder in einer Nacht, entstanden, abgesehen); sondern ein Maler, der von sich sagt: Ich bin kein Beobachter; ich komme nicht von der Beobachtung her, sondern von meinem Denken. Ich denke mir alles zusammen, alles kommt aus meinem Denken. Dürrenmatt malt Welt nicht ab, karikierend, verzerrend; sondern er erfindet sich Welten: Gegenwelten zu dieser Welt, in der all das, was Dürrenmatt denkerisch zeichnerisch bis zum Äußersten treibt (und auch in seinen Komödien zur schlimmstmöglichen Wendung), auf viel schlimmere und erbärmlichere Weise Wirklichkeit ist, als bei Dürrenmatt zum Bild (oder zur Sprache: der Prosa, des Stücks) geworden.

Schon das erste Kreuzigungsbild trifft den Kern des Skandalon, das die Zuschauer seines ersten Stücks «*Es steht geschrieben*» und die Betrachter solcher Bilder gern auf Dürrenmatt zurückprojizieren: als Blasphemie des Malers und Autors – wo doch, wie Dürrenmatt schreibt, nicht der gekreuzigte Gott, sondern der gekreuzigte Mensch für uns das Skandalon sein

sollte angesichts der Millionen Ermordeter, Gekreuzigter, Gefolterter. Und eben dieses, das wirkliche Skandalon unserer Welt, wird in «*Kreuzigung I*» Gleichnis: als bis zum Entsetzen vorangetriebene Vermenschlichung des Mensch gewordenen Gottessohns. Der ermordete, gefolterte Mensch, nicht von Schicksal oder Tragik in diese Rolle geschickt, sondern als Opfer des Menschen, ist Symbol und Motiv zahlreicher Bilder: «*Soldat und gehenker General*», «*Scharfrichter*», «*Folterszene*» usw., Bilder, die, indem sie Gleichnis werden wollen, Furcht zu bannen versuchen.

Viele Motive der Malerei Dürrenmatts gehen aber hinter die historische Zeit der Christus-Kreuzigung zurück, sind allgegenwärtig auch im schriftstellerischen Werk: Motive der Mythologie, die der Vater, und des Alten Testaments, das die Mutter dem Knaben vermittelte: zahlreiche Blätter zum Turmbau von Babel, von Atlas, der die Welt zu tragen hat, von Sisyphos, der sie immer wieder vergeblich zu bewältigen versucht; Minotauros und das Labyrinth schliesslich, die das grundlegende Motiv des Dürrenmattschen Weltverständnisses darstellen.

Dürrenmatt, wie erwähnt, ist kein akademischer, kein geschulter Maler; zur technischen Meisterschaft hat er es nur bei seinen, allerdings überwiegenden, Federzeichnungen gebracht: auf hartem Karton, der es gestattet, Tönungen herbeizuradieren, Schichten einander überlagern zu lassen, mit Rasiermesser oder Skalpell sie wieder hervorzuschaben. So kann er jahrelang an einem Bild arbeiten, das er einst für fertig gehalten hat, dann aber wieder aufnimmt, um entdeckte Fehler und auch nur kleine Abweichungen zu korrigieren.

Dürrenmatts Bilder entstehen dennoch schnell: eine Idee, ein gefühltes empfundenes inneres Bild wird ausgeführt, der weisse Karton liegt beim Schreiben neben dem Manuskript auf dem grossen Schreibtisch stets parat. Oft tief in der Nacht, wenn die Konzentration für die schriftstellerische Arbeit erschöpft ist, wird mit ein paar Federstrichen (oder wie in den siebziger Jahren oft mit dem Tuschnadelpinsel) der Bildgedanke skizziert und schon bald ausgeführt, versunken, (um)weltvergessen, nur dem bildnerischen Schildern der Gedankenwelt hingegeben.

Obgleich Schreiben und Malen grundsätzlich verschiedene Ausdrucksweisen sind und mit ganz verschiedenen Annäherungen bewältigt werden müssen, ist Dürrenmatts Zeichnen der Methode seines Schreibens ähnlich: auch beim Schreiben eines Stücks der gedankliche Entwurf, nicht skizziert im Wort, aber doch als Vorstellung im Kopf – wie die erste flüchtige Skizze auf dem Karton (wobei den Unterschied ausmacht, dass die Vorstellung vom Stück im Kopf bleibt, nicht als Entwurf sofort niedergeschrieben werden kann, während der zeichnerische Entwurf als Ganzes bereits auf dem Karton zu sehen ist). Beim Schreiben dann das Fortschreiben bis an

eine Grenze, wo es nicht weitergeht, und der Neubeginn von vorn: korrigierend, verändernd, umgestaltend, und fortschreibend über das im ersten Durchgang erreichte Ende hinaus wiederum bis zum Punkt der einstweiligen Erschöpfung, um erneut von vorn zu beginnen, wiederum umschreibend und neu gestaltend, ausbauend, und wieder über den im zweiten Durchgang erreichten Punkt hinaus; und so weiter, bis das Stück – oder die Prosa – als Ganzes steht. Derselbe Vorgang beim Zeichnen, nur eben auf ein und demselben Karton: radieren, schaben, übereinandermalen, wieder hervorkratzen usw. entsprechen dem immer wieder neuen Anfang beim Schreiben, das Ausdehnung und Verdichtung zugleich ist, gleichsam ineins, wie beim Zeichnen.

Er male am liebsten an der Staffelei, hat Dürrenmatt gesagt, aber die Arbeitsökonomie lasse es oft nicht zu, zwischen Schreibtisch und Atelier zu wechseln, ein Hin und Her, das herausreisst aus den Gedanken. So malt er, wenn er an der Staffelei steht, schnell, kräftig, fast wuchtig: ein Porträt, das seinen Freund Hans Liechti, den Wirt des Restaurants Du Rocher in Neuchâtel, einen vorzüglichen Koch und ausgewiesenen Sammler moderner Kunst, in weisser Küchenuniform zeigt (ein Bild von 100 × 71 cm), entsteht so an einem Nachmittag und ist am selben Abend vollendet. Dagegen ein anderes, ein Riesengemälde von zwei Metern Breite und 71 cm Höhe, «*Die Welt der Atlasse*», wurde 1975 begonnen und erscheint in dem Band «*Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*»¹ als 1978 abgeschlossen, obgleich auch danach Dürrenmatt wieder und wieder an das Bild trat, um Einzelheiten zu korrigieren, hinzuzufügen, auszumalen. Heute hängt es, vollendet, unter Glas.

Die Welt der Atlasse: eine Riesenstadt, die von fern wie ein unermesslicher Jahrmarkt erscheint, ein buntes, unentwirrbares Getümmel: ein farbiges und strukturelles Meisterwerk. In und über dieser Stadt zahlreiche Atlasse: oben schwebende, ätherische Atlasse, die die Weltkugel auf einem Finger rotieren lassen oder in einer Hand halten, unten Atlasse, gebückt, mit gequälten Gesichtern, denen die Weltkugel im Genick sitzt; und mitten im Bild zerquetscht eine Riesenkugel einen Atlas. Dieses grösste Bild Dürrenmatts – sein Lieblingsbild und, wie fast alle seine Bilder, der Gattin Lotti gewidmet – vereinigt die verschiedenen Haltungen in einem dramatischen Moment: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Spielerisches, aber auch Folter und Qual und Tod.

Es gibt noch einige andere Blätter, die Atlas darstellen: das erste von 1958 zeigt Atlas als Ziel demonstrativer Parolen: «*Atlas darf nicht versagen, kann nicht versagen, muss nicht versagen, wird nicht versagen*»; und das dritte von 1978, ein helles Blatt: eine riesige Weltkugel, die auf dem niedergedrückten Atlas lastet – eine dramaturgische Entwicklung.

Ähnlich dramaturgisch sind die «*Turmbaubilder*», deren erstes 1952 entstand: ein riesiger Turm, fast so gross wie der halbe Durchmesser der angedeuteten Weltkugel; «*Turmbau II*» (in Farbe): der Turm, nur im unteren Teil sichtbar, als Rakete; «*Turmbau III*», «*Der amerikanische Turmbau*», fast eine Karikatur, ein liches, bizarres Gestänge, bewaffnet mit Rakete und Radar, in der Mitte der Rest einer gotischen Kathedrale; «*Turmbau IV*» (1976) zeigt den bröckelnden Turm vor dem Sturz; «*Turmbau V*» (1976): Nach dem Sturz; «*Turmbau VI*», in vier Jahren von 1975–1978 entstanden, zeigt den «*Versuch eines Neubaus*» und mischt ins Bild vom Turm das Bild einer Frau: die menschliche Hybris, die endlich zusammenbricht und mit jedem Menschen wieder neu erwächst: «*Jeder Mensch, der stirbt, erlebt seinen Weltuntergang.*» (Dürrenmatt)

Im Zusammenhang zu sehen sind auch die drei Kreuzigungsbilder und das letzte Bild des Bandes «*Bilder und Zeichnungen*», «*Auferstehung*» – diese Motive ziehen sich durch Dürrenmatts gesamtes malerisches Werk, vom ersten bis zum letzten Bild. Dazu Dürrenmatt: «*In meiner ersten „Kreuzigung“ versuche ich durch den Tanz um das Kreuz, das Kreuz wieder zum Kreuz, zum Gegenstand des Skandals zu machen, den es einmal darstellte. In der zweiten „Kreuzigung“ ist das Kreuz durch ein noch grausameres Marterinstrument, durch das Rad, ersetzt, auch ist nicht ein Mensch, sondern viele Menschen sind gerädert . . . In der dritten „Kreuzigung“ wird ein dicker gekreuzigter Jude mit abgehackten Armen von Ratten beklettert. Nicht aus „Liebe zum Schrecklichen“ sind diese Blätter entstanden, unzählige Menschen sind auf unvergleichlich schrecklichere Art gestorben als Jesus von Nazareth . . . So ist denn heute nicht mehr das Kreuz, sondern die Auferstehung das Skandalon des Christentums . . . Es ist nicht ein strahlender Gott, sondern eine Mumie, die ohne Zeugen aufersteht.*»

Da verweist Dürrenmatt selbst auf die Verbindung seiner Malerei zu seinem literarischen Werk: auf den «*Meteor*», in dem Schwitter immer wieder stirbt und immer wieder aufersteht; aber Schwitter, der nicht glaubt, kann nicht erkennen, dass sich das Wunder der Auferstehung an ihm vollzieht. Auch da ist die Auferstehung zum Skandalon gestaltet: weder der blosse Zweifel noch der zweifelsfreie Glauben bewahren das Subjekt in dieser Welt, sondern, wenn überhaupt, dann die Dialektik von Glauben und Zweifel – aber dies führt tief hinein in die Problematik des Stücks, in die Gedankenwelt und die Philosophie dahinter.

Bilder sind Gleichnisse, wie die Stücke, aber angehalten am dramaturgischen Höhepunkt, erstarrt im Moment, hinter dem die dramatische Handlung einsetzen kann. Zum Beispiel in «*Atlas II*», der auch an Sisyphos erinnert: auf allen Vieren kriechend oder auch versinkend, das lässt sich nicht ausmachen; dieser Atlas könnte im nächsten Moment zusammen-

brechen, die Welt, die er trägt, in den Abgrund rollen und zerbersten; oder er könnte weiterkriechen, den Abhang hinab, und die Kugel könnte ihm von der Schulter rollen – Dürrenmatt hält diesen Moment vor der möglichen Aktion fest: der unendlich müde, verhaarte Atlas, am Ende der Erkenntnis, nur noch der Schrecken des Endes steht ihm bevor: in dieser Haltung bleibt er für alle Zeiten, ein Sinnbild des Menschen in dieser Zeit.

Auch er eine Spielart des Minotauros im Labyrinth, denn in allen mythischen Figuren taucht der Mensch auf, ist er Sinnbild und Gleichnis. Der Minotauros «*ist eine Ungestalt, als solche ist er das Bild des Einzelnen, des Vereinzelten. Der Einzelne steht einer Welt gegenüber, die für ihn undurchschaubar ist: Das Labyrinth ist die Welt vom Minotaurus aus gesehen. Die Minotaurus-Blätter zeigen denn auch den Minotaurus ohne die Erfahrung des Andern, des Du.*» (Dürrenmatt)

Dürrenmatts Malerei und Literatur beruhten auf den Grundmotiven, die hier angedeutet wurden, sind ihre Verwandlung in bildnerische oder literarische Gleichnisse. Will man in dieser Umsetzung über fast 40 Jahre hinweg eine Entwicklung sehen, so vielleicht diese: wo dem Dürrenmatt der Jahre 1939 bis Anfang der fünfziger Jahre die Welt als absolute Leere, das Leben als verzweifelt und gottlos, der Glauben als unmöglich erschienen, setzt sich bei ihm in den fünfziger Jahren die Erkenntnis durch, dass der Schriftsteller «*zu begreifen hat, dass er in dieser Welt zu leben hat. Er dichte sich keine andere, er hat zu begreifen, dass unsere Gegenwart auf Grund der menschlichen Natur notwendigerweise so ist. Die Chance liegt allein noch beim Einzelnen. Der Einzelne hat die Welt zu bestehen.*

Keine Larmoyanz, sondern die tapfere Übernahme der Aufgabe: Mensch zu sein. Und Atlas wird zur bestimmenden Figur durch die Erkenntnis, dass diese Welt getragen werden muss. Und ein Atlas, der die Welt erkannt hat, die er trägt, ist nicht mehr der blinde Minotauros, der das Gegenüber nicht sieht, sondern vielleicht sehend, unbewusst auch Atlas geworden, denn Atlas trägt die Welt in seiner Erkenntnis: seiner selbst *und* der anderen.

Maler Dürrenmatt: das ist vielleicht nicht der Beobachter, der das Beobachtete abschildert (wie Frisch, dessen Werk von Beobachtung und Erleben geprägt ist); aber er ist schon gar nicht blind. Und wie er sieht, mit welcher durchdringenden Schärfe, das zeigen die wenigen Porträts dieses Bandes; und unübertrefflich das letzte Bild von Varlin, wenige Tage vor dessen Tod; eine schnelle Kohleskizze: Varlin, zwischen Vergeistigung und Bitternis, gleichsam schwebend zwischen den Zuständen von Leben und Tod. Ein letztes Zeugnis dem Freund, der ein grosser Freund und ein bedeutender Maler war.

Jener Maler auch, der Dürrenmatt einmal sagte, angesichts des mon-

strösen Bildes «*Die Katastrophe*»: «*So etwas sollte ein erwachsener Mensch nicht malen.*» Das Bild: Auf einer Brücke stossen zwei Züge zusammen, stürzen hinab auf eine zweite Brücke, auf der sich zwei Demonstrationszüge begegnen, und reissen auch die hinab in den Abgrund, während oben am Himmel eine rote und eine weiss-gelbe Sonne zusammenkrachen.

Maler Dürrenmatt: «*Immer wieder: Ich bin kein Maler. Ich male technisch wie ein Kind, aber ich denke nicht wie ein Kind. Ich male aus dem gleichen Grund, wie ich schreibe: weil ich denke. Malerei als eine Kunst, „schöne Bilder“ zu machen, interessiert mich nicht, ebenso wie mich die Kunst, „schönes Theater“ zu machen, nicht interessiert.*»

¹ Friedrich Dürrenmatt, Bilder und Zeichnungen, Diogenes Verlag, Zürich 1978.

Ihr täglicher
Vitaminspender

PURGOLD

der 100% naturreine Orangensaft

Von der **OVA** 8910 Affoltern a.A.