

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 74 (1994)
Heft: 6

Rubrik: Dossier : Friedrich Dürrenmatt

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: 18.02.2026

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

FRIEDRICH DÜRRENMATT: VOM ENDE DER SCHWEIZ

Bei den meisten unserer Mitbürger scheint die Existenz der Schweiz das selbstverständlichsste der Welt zu sein. Sie glauben, dass der Staat, dem sie angehören, gesichert sei für alle Zukunft, wie der Boden, auf dem sie stehen und wie der Himmel, unter dem sie gehen. Wenn einer behauptet, auch dieser Staat müsse einmal vergehen, wie alles auf der Erde und die Schweiz werde einst nur ein Begriff sein, wie Troja oder Karthago für uns Begriffe sind, so zucken sie die Achseln. Sie halten es für sehr natürlich, dass grosse Staaten um uns zusammenfallen wie Kartenhäuser, aber ebenso natürlich scheint es ihnen, dass unser kleiner Staat von all diesem Geschehen verschont bleibt und sie stöhnen über jede neue Rationierung, als geschähe an ihnen ein Verbrechen. Wer aber gewohnt ist, die Dinge mit klaren Sinnen zu beobachten und auch nicht zurückschreckt, das äusserste, schrecklichste in Betracht zu ziehen, wenn es notwendig ist, der muss gestehen, dass die Zukunft unseres Landes nicht ohne weiteres gesichert ist und dass Umstände eintreten können, die ein Weiterbestehen der Schweiz in Frage stellen oder gar unmöglich machen würden. Wir wissen nicht, wann dies sein wird, zehn Jahre mehr oder weniger spielt in der Geschichte keine grosse Rolle, wie es bei einem Unheilbaren keine grosse Rolle spielt, ob er eine Woche mehr oder weniger zu leben hat, aber dass es möglich ist, beweisen gewisse Verräterprozesse der jüngsten Vergangenheit. Wie bei Menschen geht es auch bei den Staaten: Sie sterben auf jede denkbare und undenkbare Weise, durch Krankheit, Unglücksfälle, Selbstmord oder sie werden getötet, wie Fliegen an der Wand getötet werden. Wir sehen, wie sich Staaten gegen eine ganze Welt erheben und endlich in ihrer Raserei zugrunde gehen, von den andern abgetan, wie Amokläufer abgetan werden, oder andere, die wie jene Burgen fallen, die Philipp von Macedonien durch einen mit Gold beladenen Esel einzunehmen pflegte. Es gibt bei den Völkern auch einen Tod durch das Alter, viele überleben, sich selber und sind in Wahrheit Gespenster, ihr Staat funktioniert nur noch wie eine Maschine, mehr oder weniger gut und bricht endlich in sich zusammen. Oft sind es gerade die sterbenden Völker, die noch einmal, kurz vor dem Ende, eine höchst komplizierte Staatsmaschinerie aufrichten, mit allen nur irgendwie denkbaren Raffinements, um dann beim nächsten Sturmwind einem hohlen Baume gleich zusammenzubrechen. Jeder Staat hat seine besondere Aufgabe zu erfüllen und hält eine besondere Stellung innerhalb der Staaten inne. Versagt er, oder hat sich die allgemeine Lage so verändert, dass er nicht mehr nötig ist, so verkümmert er im Lauf der Zeit, wie ein unnützes Glied verkümmert und verschwindet endlich. Wir müssen gestehen, dass uns dies alles mit einer geheimen Sorge erfüllt. Es sind Anzeichen vorhanden, die auf eine Vergreisung der Schweiz hindeuten, wir brauchen nicht gerade an den Geburtenrückgang zu denken. Manchmal müssen wir uns an den Kopf greifen und uns vergewissern, ob wir noch leben. Vielleicht sind wir schon gestorben und sind Gespenster, die vom Leben träumen. Was heute in Europa geschieht, vermögen wir noch nicht abzuschätzen aber die Frage ist am Platze, ob die Schweiz im neuen Europa überhaupt noch notwendig sein wird. Es ist eine dunkle Frage. Sie zu bejahen wagen wir nicht, sie zu verneinen zögern wir. Wir wissen von der Zukunft zu wenig. Die historische Aufgabe der Schweiz, die Alpenpässe zu hüten, genügt nicht mehr,

Die Redaktion der «Schweizer Monatshefte» dankt dem Diogenes Verlag, Zürich, für die Genehmigung, den bisher unveröffentlichten Text Dürrenmatts «Vom Ende der Schweiz» zu publizieren. Sie dankt ferner Herrn Ueli Weber (Schweizerisches Literaturarchiv) für die Übermittlung des Manuskriptes und die Kommentierung des Textes. Dürrenmatts Interpunktions und Orthographie wurden beibehalten.

ihr Dasein notwendig zu machen. Eine Schweiz als Fremdenkurort oder als Exporteur von Uhren, Käsen und Oerlikoner Maschinen berechtigt uns nicht, unsere Existenz als notwendig zu betrachten. Wir sind heute schon so weit, dass wir die Existenz der Schweiz fast nur ideell zu berechtigen vermögen und das ist schlimm. Wir sagen, die Schweiz sei ein leuchtendes Vorbild des Zusammenlebens dreier Völker und darum müsse man sie als ein Museumstück aufbewahren, oder sie sei ein Jumpfernstift für Humanismus und Pädagogie und darum im geistigen Europa von grösster Wichtigkeit. Wir sind stolz, wenn hin und wieder Pläne auftauchen, wie das in Grund und Boden ruinierte Europa nach dem Muster der Schweiz zu renovieren sei. Wir wollen diese Dinge nicht unterschätzen, wir wollen nur vor Ueberschätzung warnen. Es sind viele, die glauben, eine neutrale Schweiz werde alle Gefahren überleben. Dies ist ein schöner Glaube, aber Berge wird er nicht versetzen. Die Gegenwart hat einigen neutralen Staaten bös mitgespielt und wir wissen nicht, ob das zukünftige Europa noch neutrale Staaten will. In der Neutralität sehen wir nicht für alle Zeiten das Alpha und Omega der Schweiz; wir können uns Situationen denken, wo es mit dieser schönen Einrichtung endgültig vorbei ist. Vielleicht wollen iene Staaten, die auf unserem Kontinent mächtig sein werden, neutrale Staaten nicht mehr dulden, und wir werden uns, ob wir wollen oder nicht, dieser oder jener Kräftegruppe praktisch anschliessen müssen. Wir wollen hier nicht untersuchen, wie weit dies schon der Fall war oder noch ist. Wenn die Vereinigten Staaten Europas ins Leben gerufen werden, wird die Schweiz in diesem neuen Grossstaat aufgehen müssen. Neutralität ist eine Form der Politik und nicht ein Glaubensbekenntnis. Eine Neutralität des Herzens gibt es nicht bei Menschen aus Fleisch und Blut. Politische Formen müssen geändert werden, wenn die Lage es erfordert. Vor allem lehnen wir entschieden eine Neutralität ab, die den Bürgern ein bequemes Spiesserdasein gewährt. Denen, die sich am köstlichsten amüsieren, wenn sie im Kino den Stalingradfilm sehen, würde es gut tun, in Stalingrad kämpfen zu müssen. Nur eine Neutralität hat Sinn, die für Europa nützlich ist. Die Neutralität ist ein Vorrecht, das wir uns verdienen müssen, indem wir helfen. Darum ist es unsere Pflicht, die Menschen aufzunehmen, die an unsere Grenze kommen, sollten wir auch weniger zu essen haben. Nur eine Schweiz, die den Flüchtlingen jeden Schutz und jede Hilfe gewährt, die irgendwie möglich ist, hat ein Anrecht da zu sein. Es ist unser erstes politisches Gebot, zuerst an andere zu denken und dann an uns. Für die Vertriebenen können wir nie genug tun, denn wir berechtigen so unsere Existenz. Jeder Löffel Suppe den wir ihnen geben ist mehr wert als sämtliche unserer Landesväter und Professoren. Wenn es uns auch nie gelingen wird, ganz vor Ueberraschungen auf ausserpolitischem Gebiet gesichert zu sein, so muss es uns dagegen gelingen, aus der Schweiz das zu machen, was zu machen ist. Wenn uns irgendein Staat vernichten will, so mag er dieses Ziel vielleicht schliesslich erreichen, aber er soll uns nicht schwach antreffen und die Schuld soll nicht bei uns liegen. Kein Staat fusst so sehr auf der Gerechtigkeit wie die Schweiz. Nur in der Gerechtigkeit ist eine Freiheit möglich, die nicht Willkür ist. Gerechtigkeit ist die höchste Aufgabe der Schweiz. Vom Staat zu verlangen, er müsse einen Beethoven, einen Goethe oder einen Rembrandt hervorbringen um weiterleben zu dürfen, wäre töricht, es ist nicht Sache des Staates dies zu tun: Es ist Sache des Staates, die Gerechtigkeit zu verwirklichen. Dies ist vielleicht auf einigen Gebieten weitgehend der Fall, sicher aber nicht auf dem sozialen. Wir können nicht sagen, dass wir eine soziale Schweiz besitzen. Aber gerade dieses Problem ist das Problem unserer Zeit und wir wagen zu sagen, dass die Lösung dieses Problems entscheidend für unsere Zukunft sein wird. Es wird sich entscheiden, ob die Schweiz ein moderner Staat sein kann oder veraltet. Wir müssen begreifen, dass wir an einem Wendepunkt der Geschichte stehen. Eine zukünftige Schweiz ist nur als sozialster Staat der Welt denkbar, sonst wird sie als Kuriosum gelegentlich im Geschichtsunterricht späterer Generationen erwähnt werden. Eine soziale Schweiz zu errichten, ist nicht Sache der Ausländer und keine Siege irgenwelcher Völker über andere entscheiden darüber auch nicht die Russen: es ist unsere Sache. Versagen wir, versagt die Schweiz und es ist gleichgültig, wer uns dann einsackt. Es ist an uns, das Problem zu sehen, an uns, zu handeln. Was die Zukunft bringt, wissen wir nicht aber dass wir handeln müssen, wissen wir. Sonst werden wir zu Grunde gehen, wie Kaufmän-

nische Vereine zu Grunde gehen, die sich nicht mehr rentieren: Weil irgendeine Bank zusammengekracht oder gar, weil der Kassier mit der Kasse durchgebrannt ist. ♦

(FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Vom Ende der Schweiz*. © by Diogenes Verlag AG, Zürich)

In «Turmbau», dem zweiten Band seiner «Stoffe» (Zürich: Diogenes, 1990) erwähnt Friedrich Dürrenmatt beiläufig, dass er «einmal an einem Aufsatz herumschrieb», «Vom Ende der Schweiz» (S. 73). Dieser bisher unpublizierte Text findet sich im Nachlass Dürrenmatts im Schweizerischen Literaturarchiv. Das vier Seiten umfassende maschinenschriftliche Manuskript ist nachträglich «um 1950» datiert. Der Text scheint abgeschlossen zu sein, aber es gibt keine Hinweise darauf, dass ihn Dürrenmatt in dieser Form je publizieren wollte. Sieht man von den Sketches ab, die Dürrenmatt 1948 für das Cabaret Cornichon schrieb, handelt es sich um die früheste direkte Auseinandersetzung mit der Schweiz und ihrer politischen Situation. Bezüge ergeben sich vor allem zu «Romulus der Grosse» (1949), dem Stück um das Ende des römischen Reiches, und zu den «Schweizerpsalmen I und II», die ebenfalls um 1950 entstanden sind. – Liest man den Aufsatz heute, so erstaunt, wie nahe wir nach dem Ende des kalten Krieges wieder bei Fragen sind, die Dürrenmatt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufwarf, als sich der Blick allmählich wieder in die Zukunft richtete.

UELIX WEBER

«NUR DAS NICHTIGE HAT BESTAND»

Gedichte Friedrich Dürrenmatts

Die unter dem Titel «Das Mögliche ist ungeheuer» ausgewählten Gedichte erlauben Wiederbegegnungen und Neuentdeckungen. Die Gedichte legen den Ursprung einer grossen Schöpferkraft frei.

Was bleibt? Was bleibt, wenn das mit Büchern ausgestattete Dürrenmatt-Tram seine «Querfahrt» durch Bern eingestellt hat, die Ausstellung im Literaturarchiv zu Ende ist, die gelben Schuhe der «Alten Dame» und der kleine Marx auf dem Schreibtisch verschwunden, in Zürich der Botta-Tempel abgeprotzt, wenn die Filme gespielt, die Podiumsgespräche gehalten sind? Könnte es sein, das nicht das Auffällige, Überdimensionierte, das freilich gerade diesem Autor so sehr entsprach, im Gedächtnis haften bleibt, sondern Winziges, Zufälliges, scheinbar Nebensächliches? Zum Beispiel die Erinnerung an ein kurzes Gespräch mit der Schwester des Dichters, beim Heimkommen spätabends, und deren Bemerkung (beiläufig, ohne geschwisterliche Nostalgie): etwas von einem Kind habe auch der Erwachsene, Berühmte an sich gehabt – «ein Bub». Das hatte man eigentlich gewusst, das heißtt, man hätte es wissen können aus so vielen lakonischen, unwiderruflichen Bemerkungen des Autors über sein Kindheitsdorf Konolfingen; und

doch prägte es sich mir neu und konkret ein durch die paar Worte der Schwester, vermischt sich mit den Bildern der Berner Ausstellung, die den langen Weg der Entfernung vom Kindheitshof zeigt, den Weg in kosmische Zusammenhänge und zum Weltruhm, einen Weg, der auch immer wieder zurückführt:

«... doch kehre ich, wenn ich male oder zeichne, stets in meine Kindheit zurück, die einzige Rückkehr, die möglich ist – jene zur Schöpferkraft des Kindes», so kann man es in den «Stoffen» lesen; der Abschnitt ist abgedruckt im vorzüglich komponierten Ausstellungskatalog¹, und dort, auf der Rückseite der zitierten Sätze, in gewiss geplanter Koinzidenz, findet sich auch das mir liebste Bild des Autors, die Photographie des zeichnenden Dürrenmatt: sichtbar der Glatzkopf, vom Gesicht fast nur die weissblitzenden Augenbrauen; ein alter Mann, über das entstehende Bild geduckt, so wie nur ein Kind sich über sein Zeichnungsblatt ducken kann, so abgeschlossen, vertieft, so geborgen in seiner Schöpferkraft.

¹ Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler, Katalog zu den Ausstellungen in Bern und Zürich. Diogenes, Zürich 1994.

Rückkehr in die Kindheit

Ist mit der Rückkehr in die Kindheit auch jenes Interesse für mythische Stoffe verbunden, für das Ursprüngliche, unzerstörbar Bildhafte in ihnen, das für Dürrenmatt, den Maler wie den Schriftsteller, so wichtig ist? In den «Ausgewählten Gedichten», einem schmalen Band, der unter dem Titel «Das Mögliche ist ungeheuer»² ebenfalls im Rahmen der Dürrenmatt-Feiern erschienen ist, finden sich zwei meisterhafte Texte über mythische Figuren: «Midas» und «Minotaurus». Beide sind sie gleichsam aus der Mitte der Figuren heraus geschrieben, nicht in einem blassen Akt der Einfühlung, sondern in der vollen gestalterischen Souveränität eines Autors, der im Augenblick des Schreibens, aber nicht für immer, zum Allwissenden wird.

Vor allem der Text «Minotaurus», über eine Haupt- und Grundfigur im Werk Dürrenmatts also, wäre nicht denkbar ohne untergründigen Kontakt mit der kindlichen Schöpferkraft, ja auch nur mit den Erfahrungen und Wahrnehmungen des Kindes. Der aus dem Kuhstall ins eisige Spiegellabyrinth versetzte, verwirrte, von seiner Einsamkeit mehr und mehr verängstigte Minotaurus (immer wieder hat Dürrenmatt ihn gemalt und gezeichnet, am bewegendsten als den «Verängstigten»), wie er mit seinen Spiegelbildern und schliesslich mit den Menschen, seinen Opfern, und dann auch mit seinem Mörder tanzt, diesen

*«Tanz der Brüderlichkeit, den Tanz
der Freundschaft,
den Tanz der Geborgenheit, den Tanz
der Liebe,
den Tanz der Nähe, den Tanz der Wärme».*

Dieser Einfall, eine Vision, hat auch im Werk Dürrenmatts nicht seinesgleichen. Und also ist auch die Frage unwichtig, ob der Text, als Ballade aufgefasst, ein Gedicht ist; wie «König Midas» schafft er seine eigene Gattung. Das aber gilt für viele der Gedichte in diesem schmalen Band; sie stehen für sich, Unikate. So gibt es darin ein einziges Liebesgedicht (Ehegedicht?, Trauergedicht? Erinnerungsgedicht?); es ist höchsten Ranges; mit Doubletten hat sich Dürrenmatt gerade in seinen Gedichten nie abgegeben. Auch

2 Friedrich Dürrenmatt, «Das Mögliche ist ungeheuer». Ausgewählte Gedichte. Herausgegeben von Daniel Keel und Anna von Planta. Mit einem Nachwort von Peter Ruedi. Diogenes, Zürich 1994.

der Gedichtband dürfte deshalb zu dem gehören, «was bleibt».

Trouvailles

Eine Buchbesprechung im üblichen Sinn können diese Zeilen nicht sein, ist doch der Gedichtband kein übliches Buch und kein «Werk» Dürrenmatts, sondern ein Arrangement von gedruckten und ungedruckten Texten aus verschiedenen Zeiten, ein sperrig gegensätzliches Buch, das Wiederbegegnungen ermöglicht, aber auch Entdeckungen. Und für nicht wenige von ihnen, gerade unter den Erstdrucken, gilt, wie für «Midas» und «Minotaurus», dass es Einzelgänger sind im Werk Dürrenmatts, Findlinge, Trouvailles.

Unter den längst bekannten Texten finden sich die lyrischen oder liedartigen Passagen aus den dramatischen Werken. Da gibt es Grossartiges wiederzulesen (für jene, die das Werk Dürrenmatts noch nicht kennen, müssen es Sensationen sein), wie die Makamen des Akki aus «Ein Engel kommt nach Babylon», wie die Fressarie des Bockelson aus «Es steht geschrieben»; es gibt andere, wie die Songs aus «Frank V.», die sich, aus dem Stück gelöst, nicht recht bewähren. Vertraut, vielleicht zu lange vertraut, ist der dreiteilige «Schweizerpsalm» von 1950/1971, imposant, wichtig, und dennoch stellt sich im Wiederlesen ein leises Erschrecken ein: Darf man so viel (verzweifelte) Hoffnung, so hohen Anspruch auf ein Land projizieren, wie es hier, trotz besseren Wissens, geschieht? «Mein Land bist du nur, wenn du ein Wunder bist», so hochgemute, aber auch hybride Erwartungen tragen ihren Absturz bereits in sich, den Absturz von der Macht der Vorstellung in die Heftigkeit der Kritik, wie sie den letzten Teil des Psalms bestimmt – einer Kritik, die dann dreifach peinlich wird, wenn, wie seither üblich, kleinere Geister als Dürrenmatt sie geläufig übernehmen. Nimmt man freilich den «Schweizerpsalm» zusammen mit den im gleichen Zeitraum entstandenen, nun aus dem Nachlass publizierten Gedichten «An Europa» und «Wenn ich durch die Städte Deutschlands gehe», ergibt sich eine Werkgruppe, welche die Anfänge Dürrenmatts und die Nachkriegszeit neu beleuchtet. Und vollends spannend, als Kontrapunkt

dazu, ist es, den in diesem Dossier zum ersten Mal veröffentlichten ebenfalls frühen Prosatext «Vom Ende der Schweiz» zu lesen: auch dieser ist geprägt von strengem Anspruch (nur als der «sozialste Staat der Welt» könne, so Dürrenmatt, die auf dem Prinzip der Gerechtigkeit gebaute Schweiz überleben!), aber es wird ganz nüchtern, impierend sachlich, sehr politisch argumentiert; in den Diskussionen der letzten Jahre hätte dieser Text sich wunderbar bewährt.

Bisher unveröffentlichte Gedichte

Die eigentliche Sensation freilich – falls man eine Sensation nennen darf, was leise, fast unhörbar daherkommt – sind die bisher ungedruckten oder erst kürzlich aus dem Nachlass publizierten Gedichte, bei denen man in einer ersten Präsentation um das Wort «lyrisch» nicht herumkommt – gegen das Peter Rüedi sie in einem erhellenden Nachwort doch vorsichtig abgrenzt, gewiss mit Grund. Dürrenmatts Gedichte der romantischen Subjektivität, den Äusserungen eines traditionellen lyrischen Ichs zuzuordnen, wäre absurd. Es ist auch nicht nötig. «*Die Blumen haben es nicht gern, wenn man ihnen den Namen gibt*», auch das ist eine Bemerkung Dürrenmatts, die mir vor Jahren Walter Vogt, ein Kenner von Blumennamen, erzählte (schriftlich festgehalten ist sie in seinem «Besuch in Neuenburg»). Auch diese Erinnerung, seither oft bedacht, ist jetzt auf einmal da. Nicht dass man Dürrenmatt-Gedichte mit Blumen gleichsetzen dürfte, bewahre! Aber etwas ist in ihnen, das sich der Sprache entzieht und widersetzt:

*«Es gibt Sätze, die stark machen
doch brauchen sie nicht niedergeschrieben
zu werden»*

heisst eine zentrale Strophe in einem dieser Gedichte: ein gewichtloser und doch unbesiegbarer Gegenpol zu den gewaltigen Weltschöpfungen im Werk Dürrenmatts. Und dann immer wieder, ein Leitmotiv in vielen Gedichten, in Sätzen, zu denen man lesend immer wieder zurückkommt, die Mahnung, fast ein Kommando: «*das Zögern einer Sekunde verdirbt das Gedicht*», «*lass die schlechtere Fassung stehen*», «*Die Sucht nach Perfektion verdirbt das meiste*» – diese grossartige Selbstkorrektur eines Autors, der (hier nun ganz anders als zeichnende Kinder, die an ihren

Bildern kaum je etwas ändern) unermüdlich korrigierte und neu schrieb und diesen unruhigen, endlosen Vorgang auch in mitreissenden Prosatexten beschrieben hat. Aber es ist mehr als eine aufs Handwerkliche gerichtete Selbstkorrektur. Die Ahnung von einem Schaffensprozess, von einer Form der Kreativität deutet sich an, die sich dem Willen und dem Bewusstsein des Autors entzieht, eine vielleicht kindliche, mehr kreatürliche Schöpferkraft: «*die Worte einfach hinsetzen,
wie eine Mutter Kinder auf die Welt setzt,
ohne sie wieder zurückzunehmen*».

Wider die Mystifizierung der Literatur

**Darf man so viel
(verzweifelte)
Hoffnung, so
hohen Anspruch
auf ein Land
projizieren,
wie es hier,
trotz besseren
Wissens,
geschieht?**

In einem eben in der Zeitschrift «manuskripte»³ erschienenen, sehr lesenswerten Aufsatz mit dem Titel «... zur Sprache bringen ...» hat Felix Philipp Ingold vor kurzem, nicht zum erstenmal übrigens, das dichterische Schaffen als einen Prozess definiert und beschrieben, in dem nicht der Autor, sondern der entstehende Text die Hauptrolle spielt: nicht der Autor ist es, der den Text macht, dieser entsteht; der Schreibende lässt das Entstehen zu und weiss dabei «*dass ich das Werk nicht eigenmächtig hervorbringe, sondern es lediglich entstehen lasse, es ermögliche; dass ich nicht als Autor mich durchsetzen muss; dass ich vielmehr dem Werk zum Durchbruch verhelfe*». Die Kronzeugen, auf die Ingold sich beruft, sind, versteht sich, andere Autoren als Dürrenmatt (sie heissen unter anderem Ilse Aichinger, Francis Ponge, Edmond Jabès). Nicht zufällig hat Dürrenmatt sich konsequent als Schriftsteller, als «*Gedankenschlosser*» und «*Drauflosdenker*» bezeichnet und keinesfalls als Dichter, dies schon nur aus Abneigung gegen jegliche Mystifizierung und Glorifizierung der Literatur. Aber das ändert nichts daran, dass in seinen Gedichten immer wieder dieses beinahe demütige Entstehenlassen eines Textes aufscheint. Ohne Absicherung durch Theorie freilich, und desto bewegender. Im Rauch der Mittagszigarre, angesichts der «*Vergänglichkeiten*» der «*braunen getrockneten Blätter*» kann so ein Satz entstehen, den man als eine radikale, aber nicht einfach nihilistische Antwort auf die eingangs gestellte Frage nehmen könnte: «*Nur das Niedrige hat Bestand.*» ♦

Elsbeth Pulver

³ «manuskripte»,
Zeitschrift für Literatur
123/94; Forum Stadt-
park, Graz.

DÜRRENMATT UND DAS EUROPÄISCHE THEATER

Dürrenmatts Theater steht in der Tradition des grossen europäischen, unter anderem französischen Avantgarde-Theater der dreissiger bis sechziger Jahre ... Doch den Fragen nach Gott, nach der Hoffnung und nach dem grossen Endspiel hat er eigene Antworten

Dürrenmatts dramatisches Werk lässt sich in vier Epochen einteilen, von denen vor allem eine (1949–1963) beim Publikum grossen Anklang fand.

*Die vierziger Jahre:
Dürrenmatts Frage nach Gott
(Barth, Kierkegaard, Artaud, Camus)*

Dürrenmatts erstes veröffentlichtes Drama, «Es steht geschrieben» (1947), verband die religiöse Thematik mit einer derart pathetischen Sprache, dass es oft zum Vergleich mit dem Werk des strenggläubigen Katholiken Paul Claudel (1868–1955) verführte. Das, was Bänziger vorsichtig Dürrenmatts «protestantischen Ernst» nannte, hatte jedoch seinen Standort nicht in einem tradierten Religionsdogma. Der Basler Theologe Karl Barth unterstrich in Briefen vom Januar/Februar 1948 die Nähe des Stücks «Der Blinde» (1948) zur Theologie seines «Römerbriefs» (1921). Dürrenmatt gestand in seiner Rede in der Paulskirche am 6. März 1977 («Über Toleranz»), wieviel er der Theologie verdanke, «von ihren gegensätzlichen Impulsen freilich», und zitierte Karl Barths «Römerbrief» als «revolutionäres Buch».

Eine im Glauben wiedererlangte Freiheit im Sinne Kierkegaards findet sich möglicherweise auch am Schluss von «Es steht geschrieben».

Sowohl der absolute, blinde Glaube Knipperdolincks, als auch der grausame, despottische Nihilismus Bockelsons enden in einem grotesken Totentanz beider vor dem riesigen Mond, bevor sie aufs Rad geflochten werden. Im Tode erfährt Knipperdolinck den «deus absconditus», den verborgenen Gott, der ihm jedoch die Antwort schuldig bleibt.

Etwa zur gleichen Zeit trat Antonin Artaud (1896–1948) ein letztes Mal an

die Öffentlichkeit – mit einer Radiosendung, deren Titel «Pour en finir avec le jugement de dieu» für sich spricht bzw. den Geist der Zeit widerspiegelt. Artaud schreibt in seinem theoretischen Manifest «Le théâtre de la cruauté» (1932), dass ohne Grausamkeit kein Theater möglich sei, dass Metaphysik nur über die Haut in den Geist dringe: In «Es steht geschrieben» sagt Bockelson «Ich will ihn [den Himmel] mit meinen Händen herabzwingen», nachdem er Frauen und Kinder sowie seine Geliebte hat umbringen lassen. Auch in Albert Camus' «Caligula» (1945) tötet der Despot seine Geliebte und sagt, er lebe, er töte, übe die berauschende Macht des Zerstörers aus, gegen die jene des Schöpfers wie Affentheater scheine.

Schon 1947 zeugten Dürrenmatts Stücke «von einer nachchristlichen Zeit, die das Christentum ablöst und voraussetzt» (wie es der Basler Germanist Karl Pestalozzi auf «Die Wiedertäufer» bezogen formulierte).

Auf diese erste Schaffensperiode, geprägt von existentieller Introspektion, folgte eine Phase selbstbewusster Affirmation, die Dürrenmatts Satiren zu Weltruhm bringen sollten.

*Die Erfolgsjahre (1949–1963):
Dürrenmatts «Prinzip Hoffnung» –
der «mutige Mensch»
(Dürrenmatt und Brecht, Dürrenmatt
und die klassische Antike)*

Sieben Theaterstücke haben Friedrich Dürrenmatt in der ganzen Welt berühmt werden lassen: «Romulus der Große» (1949), «Die Ehe des Herrn Mississippi» (1952), «Ein Engel kommt nach Babylon» (1953), «Der Besuch der Alten Dame» (1956), «Frank der Fünfte» (1959), «Die Physiker» (1962), «Herkules und der Stall des Augias» (1963).

PHILIPP WELLNITZ,
geboren 1960, studierte
Germanistik, Romanistik
und Politikwissenschaft
an den Universitäten
Münster, Bordeaux und
Toulouse. Nach einem
Forschungsaufenthalt
an der Universität Basel
1988/89, promovierte
er 1992 an der Univer-
sität Toulouse über
Satire und Groteske
in Friedrich Dürrenmatts
Dramen. 1993 wurde er
als «maître de conférences»
an die Universität
Strasbourg berufen,
wo er deutsche Sprache
und Literatur lehrt.

Dürrenmatts Helden werden darin zu Trägern der Dürrenmattschen Sicht der Welt: «Der Held eines Theaterstücks treibt nicht nur eine Handlung vorwärts oder erleidet ein bestimmtes Schicksal, sondern stellt auch eine Welt dar.» («Theaterprobleme» 1954) Dürrenmatt stellt die Unmöglichkeit fest, in der heutigen Welt einen tragischen Helden bzw. eine Tragödie zu schaffen: «Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstlei unseres Jahrhunderts (...) gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. (...) Wir sind zu kollektiv schuldig (...). Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe (...).» Doch glaubt Dürrenmatt, «es sei immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. (...) Der Blinde, Romulus, Übelohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wiederhergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff.»

Der Antagonismus zu Bertolt Brecht kam hier, wie vielerorts auch, klar zum Vorschein. Brecht antwortete 1955 in Darmstadt auf die von Dürrenmatt anderweitig aufgeworfene Frage, ob die heutige Welt durch Theater noch wiedergegeben werden könne, dass dies seiner Meinung nach möglich sei, aber nur wenn sie als veränderbar aufgefasst werde. Dürrenmatt sagte 1961 in seinem «Werkstattgespräch» mit Horst Bienek, der Dichter könne die Welt «beunruhigen im besten, beeinflussen im seltensten Falle – verändern nie». Für den einzelnen «mutigen Menschen» ist es wichtig, die Welt zu «bestehen», zu «verändern» vermag sie dieser ohnehin nicht.

So stehen zwar thematisch viele Stücke dieser erfolgreichen Schaffensphase in einem engen Zusammenhang zu Brechts Dramen, doch klaffen sie ideologisch weit auseinander. Dürrenmatt engte zudem den Handlungsspielraum seines «mutigen Menschen» immer mehr ein: Ging es Romulus noch darum, für ein paar unheldische Jahre ein Reich zu retten, kämpfte Übelohe in vergeblicher Don-Quichotte-Manier um seine lächerliche Liebe, denkt Akki zuerst an sein eigenes Überleben. 1961, in seinem Gespräch mit Bienek, räumt Dürrenmatt ein, die Kunst sei «ein Zeichen nur, dass hin und wieder irgend jemand in der allgemeinen Verzweiflung nicht verzweifelte».

**„Unsere Welt
hat ebenso zur
Groteske
geföhrt wie zur
Atombombe.“**

Was in den 21 Punkten zu den Physikern (1961) noch nach Brecht klingt, wird durch die Theorie des Zufalls wieder aufgehoben:

«Je planmässiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen.» (Punkt 8).

Kurz vorher, 1960, hatte Dürrenmatt in seiner Standortbestimmung zu «Frank der Fünfte» betont, die «mögliche» Welt müsse auch die «wirkliche Welt» enthalten – «Aus den Fiktionen müssen „Mythen“ hervorgehen, sonst sind sie sinnlos.»

Dürrenmatts Verhältnis zum Mythos, seine Auseinandersetzung mit der klassischen Antike, scheinen über die sieben Erfolgsstücke hinaus von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Dramaturgie.

In Dürrenmatts «pièce maîtresse», «Der Besuch der Alten Dame», sehen viele Kritiker eine Satire des «König Ödipus», von Sophokles und in Claire eine «Medea» oder die Inkarnation der Nemesis. Die Schweizer Literatur, Jeremias Gotthelfs «Die Schwarze Spinne», hat sicher die eindeutigste Vorlage geliefert. In «Christ und Welt» vom 21. Juni 1963 bezieht sich Dürrenmatt selbst interessanterweise auf «Rhinocéros» von Eugène Ionesco, wo es auch um eine Stadt gehe, die sich in eine Mörderbande verwandle. (Unter anderen Vorzeichen findet sich übrigens dieses Motiv der kollektiven Schuld ohne Strafen auch schon in Lope de Vegas «Fuenteovejuna» [1619].) Sieht man aber vom thematischen Vergleich ab, findet sich in diesem Stück eine eindeutige Satire der antiken Schenata: «Güllen» ist nicht die Polis, Ills Tod kein tragischer, Claire nicht die vom Lehrer beschworene Klotho. Der klassische agon ist dadurch aufgehoben, dass zunächst Claire handelt, dann Ill, schliesslich das Dorf. Ausser Claire und Ill erscheinen die «Helden» in ihrer Funktion (Bürgermeister, Arzt usw.) und werden auf Nummern (Gattie VII–IX) oder Phoneme (Toby, Koby) reduziert. Die «Ideale» werden im Laufe des Stükkes immer sinnentleerter.

Das Stük endet mit zwei Chören, «denen der griechischen Tragödie angenähert, nicht zufällig, sondern als Standortbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale». (Szenenanweisung am Ende des Schlussdialoges.) Man kann eindeutig daraus schliessen,

dass es Dürrenmatt ernstlich darum geht, die Tragödie zwar als unserer Zeit unangemessen zu beschreiben, aber auch diesen Zustand als eine Aufforderung an ein neu zu belebendes Ideal versteht.

«Herkules und der Stall des Augias» (1963) wurde im Ausland als «*helvetischem Zwischenstück*» (*Whitton*) wenig Beachtung geschenkt. Natürlich ist das Stück eine Parodie bodenständiger Schweizer Demokratie, und auch im schuldenbeladenen Helden Herkules, der sich zum Schluss im «Nationalzirkus Tantalos» verdingt, ist die satirische Intention allzu durchsichtig. Dürrenmatt sprach von seinem «satirischsten» Stück. Wenn man sich an das griechische Satyrspiel erinnert, das im letzten Teil der griechischen Tetralogien die Mythen der drei vorangegangenen Tragödien parodierte, so ist Dürrenmatts Stück vielleicht doch eine Rückkehr zur Tradition vor *Euripides*. *Mircea Eliade* («Aspects du mythe», 1963) erinnert, dass der primitive Mythos ursprünglich als «wahre» Geschichte den erdichteten Fabeln gegenüberstand, schliesslich aber in unserer Kultur immer mehr synonym für erfundene Geschichten wurde.

Die jugendliche Iole glaubt zu sterben, wenn Herkules sie fortschickt, aber er antwortet ihr «*das kommt dir jetzt nur so vor*». Man müsste also so naiv wie Iole sein, um an das erfundene Pathos noch zu glauben. Dahinter mag aber Dürrenmatts Forde rung nach einer Rückkehr an die Ursprünge stehen: «*Die Kultur sollte man einführen*», oder etwa wieder einführen?

Ist aber der «wahre» Mythos heute noch möglich?

Auf die Frage nach der «wahren» Literatur wird Dürrenmatt in den nächsten Jahren (1966–1973) eine Antwort suchen, indem er sich von seinem expliziten Verhältnis zu Brecht und zur klassischen Antike löst und «moderne» Parallelen in der Gegenwartsliteratur findet.

Vor und nach 1968:
Dürrenmatts «*Fin de Partie*» –
sprachliche Endspiele
(Beckett, Ionesco, Barthes)

In einer dritten Phase, die mit «Der Meteor» (1966) anklängt und mit dem misslungenen Stück «Der Mitmacher» (1973) ihrem Ende zugeht, steht bei Dürrenmatt vor allem die Sprache im Vordergrund.

**Dürrenmatt
stellte
das System
der Sprache
an sich
in Frage.**

Im «Meteo» geht es um einen Nobelpreisträger, der stirbt und immer wieder aufersteht und den Tod derer hervorruft, die sich ihm nähern. Für Schwitter sind «*Schuld, Sühne, Gerechtigkeit, Freiheit, Gnade, Liebe*» nur «*erhabene Ausreden*», auf die er verzichtet, denn «*Nur Stümpern ist die Kunst heilig*».

Der sich wiederholende Tod entspricht dem wiederholten Sterben der Literatur. So wundert es nicht, dass Schwitters Ringen um den erlösenden Tod mit der Agonie der Dialoge einhergeht:

«*Muheim: Nun?*
Schwitter: Muheim?
Muheim: Sterben sie mal!
Schwitter: Gebe mir Mühe.
Muheim: Ich warte.
Schwitter: Fühle mich eigentlich ganz wohl.
Muheim erschrocken: Verflucht.
Schwitter: Aber der Puls. Fühlt.
Muheim: Na?
Schwitter: Geht langsamer.
Muheim: Gott sei Dank.
Schwitter: Nur Geduld.»

Hatte das Groteske in früheren Stücken wie «Romulus» noch die Funktion, das Tragische zu entschärfen, hatte es versucht, im «Besuch» das Tragische zu ersetzen und schliesslich Brechts finalisierte «Verfremdungseffekte» durch «*Grotesken eben der Distanz zuliebe*» zu überbieten –, so gedieh das Groteske im Meteor zu mehr als einem blossen Stilmittel, wurde zum System.

Was Dürrenmatt im «Meteo» als Zweifel an den Möglichkeiten des literarischen Wortes thematisierte, übertrug er in seinen beiden «Übungsstücken für Schauspieler», «Play Strindberg» (1968) und «Porträt eines Planeten» (1970), auch auf die dramatische Sprache.

Hier ging es nicht mehr darum, die Unzulänglichkeit eines bestimmten Stils oder der literarischen Konzepte anzuprangern, Dürrenmatt stellte das System der Sprache an sich in Frage. In seinem Nachwort zu «Play Strindberg» stellt Dürrenmatt explizite Zusammenhänge her: «*Indem ich Strindbergs literarische Seite eliminiere, wird die Nähe seiner theatralischen Vision zur Moderne deutlich: zu Beckett, Ionesco, aber auch zu meinem Meteor.*»

Das, was Artaud «*hiéroglyphes animés*» nannte, schien in den aufs Äusserste ver-

knappten Dialogen in «Play Strindberg» auf Beckettsche Endzeit zu weisen. Auch hört man in Edgars Litanei in der «Vierten Runde» (*«Ich bin nicht krank, ich bin nie krank gewesen, ich werde nie krank sein!»*) deutlich die Stimme Bérengers in «Le Roi se meurt» (1963) von Eugène Ionesco: *«Je mourrai quand je voudrai, je suis le Roi, c'est moi qui décide!»*

Edgars körperliche Schwäche wird interessanterweise durch seine spärlich werdende Sprache angekündigt, und wenn die Erregung Edgars und Alices zu gross ist, schlagen sie beide auf den Tisch. Als Edgars Schwäche keinen artikulierten Satz mehr zulässt, verständigt er sich durch Laute – Alice weiss ohnehin, was er «sagt». Ob durch Laute oder Sätze, Edgar sagt nichts mehr aus.

In «Dichterdämmerung» (1980) verheddert sich die Figur Mac Fire in ihren eigenen Sprachstrudel und fragt die Zuschauer: *«Ich bin ganz verwirrt. Sie auch?»* Der Metadiskurs ist hier wichtiger als der eigentliche Text.

Dürrenmatt erklärt in dieser «68er»-Phase, Literatur brauche nicht viel auszusagen, müsse andeuten, die Spannung zwischen den Sätzen sei ihm das Wichtigste. In Samuel Becketts «Fin de partie» fragt Hamm Clov, ob sie nicht gerade etwas «bedeutet» hätten, worauf Clov in schallendes Gelächter ausbricht.

Roland Barthes glaubt in «Le degré zéro de l'écriture», dass «amodales» Schreiben möglich sei (*«Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond un écriture indicative, ou si l'on veut, amodale.»*). Doch Barthes erkennt die Grenzen solch semiotischer Funktionalisierung der dichterischen Sprache und warnt vor einem Verstummen der Literatur: *«Fuyant toujours en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture.»*

Dürrenmatt hat genau dies am Porträt eines Malers (Dürrenmatt selbst?) in «Porträt eines Planeten» illustriert: Der abstrakte Maler liess seine Leinwände leer, stellte schliesslich mit Erfolg leere Bilderrahmen aus. *«Ich fand, dass eigentlich nur noch das Nichts darstellbar sei (...) Als ich jedoch auch die Bilderrahmen wegliess, um das Nichts noch reiner darzustellen, kaufte mir niemand meine Bilder mehr ab.»* Der Maler wurde ins Irrenhaus gesteckt.

**Erst in den
späten siebziger
Jahren
sollte auch
Dürrenmatt ein
«neues Theater»
schaffen.**

Dürrenmatt erging es zwar nicht so, aber seitdem wurden seine Stücke vom Publikum und der Kritik gemieden, zumal auch die Rückkehr zu einer «verwirklichten Moral» in seinem Stück «Der Mitmacher» (1973) vielleicht sein grösstes Bühnenfiasco wurde.

Schon 1964, also nach «Herkules», hatte Dürrenmatt in «Aspekte des dramaturgischen Denkens» die «Clowns» bei Ionesco und Beckett als «Endmenschen in Endsituationen» definiert. Der Clown «Doc» in «Der Mitmacher» galt ihm als «ein Nebendarsteller. Wie wir alle». Die Nachworte, doppelt so lang wie das Stück, vermochten den Misserfolg kaum zu kaschieren. So war die «heil- und sprachlose Angelegenheit» wie «Doc» sie nannte, in eine logische Sackgasse geraten: Egal, was man tut, ob man schweigt oder nicht, man ist ein Mitmacher, so lautete die trübe Moral der Geschicht’.

In dieser dritten, experimentellen Phase ging es Dürrenmatt darum, Grenzen auszuloten: Grenzen des Handelns, aber auch Grenzen der Sprache, wobei aber Dürrenmatt stets das Etikett «absurdes Theater» weit von sich wies. Übrigens hatten auch Beckett und Adamov das Konzept «théâtre de l'absurde» verworfen; Ionesco waren Begriffe wie «le théâtre nouveau» oder «théâtre de l'avant-garde» lieber. Erst in seiner vierten Schaffensphase der späten siebziger Jahre sollte auch Dürrenmatt ein ihm eigenes, «neues Theater» schaffen.

*Die späten siebziger und die
achtziger Jahre: «Theater des Todes»
als Auferstehung Dürrenmattscher
Groteske (Friedrich Dürrenmatt und
Tadeusz Kantor)*

Schon mit seinem «Meteor» hatte Dürrenmatt den Tod bzw. die Verweigerung des Sterbens ins Zentrum seiner Dramen gerückt. Nachdem er über den Tod der Kommunikation («Play Strindberg», 1968) auf die Massenvernichtung der Welt schloss («Porträt eines Planeten», 1970), auf die die verzweifelte Antwort Amok oder völlige Fügung hiess («Der Mitmacher», 1973) – trat in dieser letzten Phase seines dramatischen Schaffens die kreative Phantasie des Dichters dem peniblen Hyperrealismus entgegen.

Drei Stücke geben dieser Phase ihr Profil: «Die Frist» (1977), die Komödienfas-

sung der «Panne» (1979) und «Achterloo» (1983/1986).

Für Dürrenmatt ungewöhnlich sind die Prolegomena, die «Die Frist» programmatisch einleiten. *Aristoteles* wird bemüht, um der realistischen Schreibweise den immanenten Wahrheitsgehalt der schriftstellerischen Phantasie entgegenzuhalten: «was sich hätte zutragen können», obgleich Dürrenmatt einräumt: «Was die Bühne auch an Unwirklichkeiten erfindet, die Wirklichkeit überholt sie.»

So ist die zentrale Gestalt von der Bühne abwesend, über den sterbenden, künstlich am Leben gehaltenen Diktator wird nur gesprochen. Man kann daraus schliessen, dass der Tod der eigentliche Protagonist des Stücks ist. In seinem Manifest «Das Theater des Todes» spricht der polnische Autor und Regisseur Tadeusz Kantor (1915–1990), ein Zeitgenosse Dürrenmatts, vom Wesen des Todes als dem äussersten Bezugspunkt, der durch keinen Konformismus mehr bedroht sei.

Angesichts des Todes reduziert sich die Persönlichkeit der Figuren, die in der «Frist» immer als Doppelgänger oder komplementäre Gegenspieler auftreten, auf nackte Interessen, die sie zu Marionetten werden lassen, die sich selbst entlarven. Wie für Kantor, der sich auf *Edward Gordon Craig* (1872–1966) beruft, ist auch für Dürrenmatt die zunehmende Mechanisierung seiner Figuren charakteristisch.

Einzig der Arzt Goldbaum, «der Einzelne», wie Dürrenmatt ihn nennt, verweigert sich jeglicher Macht – doch hat er alles ausser sich vergessen («Es gab nicht einmal eine Welt») – so kann er nicht einmal mehr seine ehemaligen Folterer erkennen und ihnen Einhalt gebieten, wird am Ende gar gezwungen sein, selbst die neue «Exzellenz» zu werden. In «Wie ‹Die Frist› entstand» schreibt Dürrenmatt: «jede Macht ist eine Fiktion, die nämlich, sie lasse sich handhaben, in Wirklichkeit handhabt sie die Mächtigen.» So sind auch die «Unsterblichen», die debilen Vetteln aus der Familie des Diktators, bezeichnend für den Tod der Kommunikation, den sie mit ihren Urlauten einläuten.

Die gleiche Verquickung von autonom funktionierender, unpersönlicher Macht und sprachlicher Auflösung findet sich in Dürrenmatts 1979 geschriebener Komödienfassung der «Panne».

In seinem Vorwort zur «Panne» betont Dürrenmatt, dass ein neues Medium nicht so sehr ein Problem der Phantasie als des Denkens sei. Neu ist in dieser Komödienfassung das doppelte Urteil, das ambivalente Spiel mit der Gerechtigkeit, das Traps ernst nimmt, weil er ohnehin im Leben verspielt hat.

«Das Spiel droht in die Wirklichkeit umzukippen», sagte er am Ende des ersten Teils, und die Wirklichkeit scheint noch schrecklicher als das Spiel auf der Bühne. Doch vermag am Ende des Stücks Traps' Tod nur «beinahe» «den schönsten Herrenabend» zu verderben.

Die gleiche Idee des Spiels, das in blutigste Realität umschlägt, findet sich in «Achterloo». Dort spielen die Insassen einer Irrenanstalt ein Querfeldeinstück durch die Weltgeschichte und übernehmen jeweils die Rolle historischer Persönlichkeiten. Die «Panne» tritt ein, als Marion ihren Mitspieler wirklich ermordet, und so aus ihrer Rolle fällt.

Den Ursprung der Pannen spiegeln die Urlaute der Unsterblichen und das Bacchanal der falschen Richter: In der Auflösung der Normen in der Sprache wird erkenntlich, dass die «signifiants» keine eindeutigen «signifiés» mehr haben. Spiel als Suche nach dem verlorenen Sinn wird zur Notwendigkeit, auch zum Appell an die Erinnerung. Tadeusz Kantors letztes Stück «Ich kehre hierher nicht mehr zurück» (1990), bei dessen Proben er starb, ist eine Überwindung des Theaters des Todes im Theater der Autobiographie: dort beschwört Kantor die Zeichen der erinnerten Welt als ein ethisches Minimum.

Genau solches macht Dürrenmatt in seinen letzten Stücken, in denen das theatrale Spiel uns die gespielte Wirklichkeit als ein Spiel der Geschichte mit uns erkennen lässt, in dem jeder seine eigene – nicht unbedingt gottgewollte – Rolle zu spielen hat.

Diese letzte Phase in Dürrenmatts Schaffen ist in unseren Augen eine originelle Synthese Brechtschen Reformwillens und Beckettscher Sprachzweifel.

Somit bleibt dem Zuschauer nur, Dürrenmatts Anspruch zu genügen, den er im Vorwort der «Frist» formuliert hat: «die Phantasie, auf der Bühne die Wirklichkeit zu entdecken». ♦

PHILIPP WELLNITZ

**Diese letzte
Phase in
Dürrenmatts
Schaffen
ist eine
originelle
Synthese Brecht-
schen Reform-
willens und
Beckettscher
Sprachzweifel.**

DURCH EINANDER

Dürrenmatt liest die Werke des dänischen Philosophen Søren Kierkegaard dramaturgisch. In seinem eigenen Werk inszeniert er Figuren, welche die Welt, Gott und die Philosophie durch-einander denken.

Kierkegaard hat ihn zuerst beunruhigt, den jungen Philosophiestudenten Friedrich Dürrenmatt, wenn nicht sogar geängstigt. Besonders die pseudonym verfassten Schriften des dänischen Philosophen haben es ihm angetan. Während über europäischen Städten Bomben fallen, liest Dürrenmatt in seiner Berner Studienklausur Søren Kierkegaards «Furcht und Zittern» (1843), «Der Begriff der Angst» (1844) sowie «Die Krankheit zum Tode» (1849). Die Wirkung einer Theologie, die sich der «Verzweiflung» verschrieben hat, erreicht ihn potenziert durch den Schrecken der Kriegszeit. Dürrenmatt trägt sich mit dem Gedanken, eine Doktorarbeit über «Kierkegaard und das Tragische» zu verfassen. Doch die Ausführung dieses Projektes hat er genialisch verbummt und schliesslich 1946 dem akademischen Leben nach zehn Semestern vollends den Rücken gekehrt. Das junge Talent will Maler, insgeheim aber Schriftsteller werden. Erst der späte Dürrenmatt hat das «Explosive» im unausgegorenen Dissertationsstoff erkannt: «Ohne Kierkegaard bin ich als Schriftsteller nicht zu verstehen», hat er rückblickend in «Stoffe VII» nachgetragen und damit vor allem Kierkegaards philosophische «Dramaturgie» angesprochen.

Inszenierung des Denkens

Dürrenmatt hat Philosophisches stets unter dramaturgischen Gesichtspunkten betrachtet. Als ästhetische Frage einer Inszenierung des Denkens liest er Platon, Kant, Marx, und bei Hegel, mit dessen «Weltgeist» er nie recht zu Rande kam, hat er sich lediglich für die Theatralik der Weltgeschichte erwärmen können. Wie kein anderer nach Schiller hat Dürrenmatt es verstanden, philosophische wie geschichtliche «Zusammenhänge» auf deren Bühnenwirksamkeit hin zu raffen. Ein Denk-

theater freilich ohne Aussicht auf einen archimedischen Punkt der Erkenntnis.

Nun hat Kierkegaard zeit seines Lebens keine Dramen verfasst, wohl aber eine Philosophie entwickelt, die den «tragischen Menschen» in untilgbarer Schuld verstrickt, aus der ihm kein Wissen herauhilft. Seine philosophischen Figuren sind Spielformen des religiösen Menschen, denen er sprechende Namen verliehen hat, so Johannes de Silentio, Vigilius Haufniensis oder Johannes Climacus, um sie als «Positionen» seines Denkens, gewissermassen als verlebendigte Hypothesen, aufführen zu können. Wie Kierkegaard denkt auch Dürrenmatt «dramaturgisch». Er inszeniert das Welttheater als Farce, worin der Einzelne seine Position zu wiederholten Malen allen Ernstes durchspielt, ohne dabei die Absurdität dieser Wiederholung je zu leugnen. Beide, der Pastorensohn Dürrenmatt wie Kierkegaard, Sohn eines schwermütigen Pietisten, inszenieren den Glauben als Summe widersprüchsvoller Doktrinen. Dürrenmatts «negative Theologie» und Kierkegaards «existentielle Theologie» besitzen ihren gemeinsamen Kern im Paradox. Das «Paradox Kierkegaards», seine Glaubensdialektik, hat Dürrenmatt in «Stoffe VII» zugleich für sich selbst bestimmt: Die Erkenntnis nämlich, dass «Gott sich nur im Glauben offenbart», gilt für beide «unabhängig vom Glauben an Gott». Was Kierkegaard als «qualitativen Sprung» bezeichnete, den Übergang von der objektiven Logik ins subjektive Dasein, also den vom gedachten System ins erlebte Denken, hat Dürrenmatt, der grosse Stücke auf Kierkegaards «Nachschrift zu den Philosophischen Brocken» (1846) hielt, in seiner eigenen «Nachschrift» zu den «Stoffen» mitvollzogen, wenn er schreibt: «Wer vom Beobachten ausgeht, kann sich das strenge Logische nicht leisten. Er muss Einfälle haben: Das Besondere (das Beobachtete) er-

reicht das Allgemeine nie vollkommen, man muss «springen», um es zu erreichen. Dieser Sprung verlangt Phantasie, Intuition, aber auch Kühnheit, die Pedanterie des Logischen zu verlassen.»

Ideologie als «Arbeitshypothese»

Kierkegaard hat für die Propagierung seiner Idee eines «qualitativen Sprunges» zum Christentum im Kampf gegen die dänische Amtskirche den letzten Groschen aufgezehrt – Dürrenmatt wurde hundert Jahre später trotz oder gerade wegen seiner Behauptung, dass Gott eine undenkbare Idee sei, von einer Universität der Ehrendoktor in Theologie verliehen. Geschichte, so beteuerte Kierkegaards Zeitgenosse Karl Marx, wiederholt sich zuerst als Tragödie, ein andermal als Farce.

Dürrenmatt hat die marxistische Ideologie als Wahrheitskonzeption immer prinzipiell angegriffen, doch lässt er sie als «Arbeitshypothese» durchaus gelten, nicht zuletzt eingespannt in seiner eigenen Dramaturgie der «schlimmstmöglichen Wendung».

Auch hier, im Umgang mit Ideologien, erweist sich Dürrenmatt stets als Regisseur, nicht als Vertreter einer Doktrin. In einem seiner frühesten, von der «religiösen Dialektik» Kierkegaards motivierten Hörspiele, «Der Doppelgänger» (1946), beantwortet ein Schriftsteller die Frage eines Regisseurs, ob er an Gerechtigkeit glaube, ganz als Verteter der Kunst: «Ich bin Schriftsteller. Ich stelle dar.» Als Darstellung ist jeder Glaube, jede Doktrin der Gerechtigkeit denkbar, auch Atheismus und Anarchie. In «Achterloo» (1983) macht Dürrenmatt zum letzten Mal in einem Bühnenstück die Probe aufs Exempel, indem er eine Parade reichlich disperater Gross- und Kleinideologien aufführen lässt. Erst in der Darstellung aller denkbaren Ideen, in der Dramaturgie ihres Auftretens, bald in freiem Wahnwitz, bald in der Zwangsjacke, tritt die Dialektik der widersprüchlichen Konzeptionen ins Spiel – und das Paradox steckt ihnen jeweils ein Licht auf.

Die Doktrin der Gerechtigkeit

Über Gerechtigkeit entscheidet bei Dürrenmatt letztlich der Gott, den er dar-

stellt. Als theologisch geprägter Schriftsteller und erklärter Atheist hat er keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, dass die Darstellung eines Gottes das paradoxe Denken vorantreibt. Im Winter 1943 beschreibt der junge Autor auf einigen wenigen, aber schreckerfüllten Seiten seiner Erzählung «Der Folterknecht» die Welt als Qual. Der lachende «*Folterknecht ist Gott. Der foltert.*» Die Qual der Folter tritt in Dürrenmatts Werk regelmässig als Produkt einer konsequent verfolgten Doktrin der Gerechtigkeit auf den Plan.

Jahre später, in der mythologischen Gestalt des Prokrustes, hat Dürrenmatt den Prototyp eines Gerechtigkeitsfanatikers gefunden. Zur Karikatur fixiert, erscheint dieser in den «Nachgedanken, unter anderem über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Judentum, Christentum, Islam und Marxismus und über zwei alte Mythen» (1980). Die Fabel ist wohlbekannt: Im gastlich zubereiteten Nachtlager trennt Prokrustes den Riesen die Füsse und schliesslich auch den Kopf ab; alle Nichtriesen aber streckt er gewaltsam zur Bettgrösse, dass hiermit Gleichheit und Gerechtigkeit herrsche. Den Legitimationsversuch dieses Folterknechts hat indes der Autor hinzugedichtet: «*Denen, die er folterte, erklärte er immer wieder, es geschehe im Namen der Gerechtigkeit: Der Riese habe nun einmal das Recht, ein Nicht-Riese zu sein und umgekehrt.*» Ob der Schrei der Gequälten schalten die Götter den olympischen Fernseher aus, und der vernünftigen Pallas Athene verschlägt es die Sprache. Kühn genug hat Dürrenmatt den Mythos des Prokrustes zu jenem inneren Widerspruch des Christentums umgedeutet, wie ihn auch Kierkegaard zum existentiellen Abgrund aufgerissen sah: Zwischen Qual und Erlösung ringt der Einzelne mit Formen institutionalisierter Ideologie, worin die vorherrschende Gerechtigkeit Tag für Tag vollstreckt wird.

Arbeit am Widerspruch

Zu Dürrenmatts Dramaturgie des Philosophierens über Gott und die Welt gehört unabdingbar die Arbeit am Widerspruch. Neben Prokrustes steht deshalb auch Sisyphos, um das Martyrium seines Denkens darzustellen, jener also, der den Felsblock mühsam auf die Klippe stemmt,

verzweifelt hoffend, er möge darauf für einen Augenblick denkmalhaft verharren. Gewiss, ein anderer Sisyphos ist allzeit bereit, den Felsblock mühsam hinabzukippen und andersherum wieder hinanzuwälzen, so dass der Philosoph «einen Sisyphos mit einem anderen und diese wiederum mit einem Anti-Sisyphos um den anderen verwechselnd, sich ein endloses Hinaufwälzen und ein Hinunterfallen der Gedankendenkmäler vorstellt». Sich selbst hat er, der späte Dürrenmatt, schon unter den eigenen Gedanken begraben gesehen.

Aus dem prinzipiellen Problem, die Axiome des Denkens wieder aus anderen Axiomen zu bestimmen, sieht Dürrenmatt keinen Ausweg. Gerade abstrakten Axiomen gegenüber, wie etwa «Gott und die Null», verhalte sich der menschliche Geist «konzipierend, nicht ‹wahr›», deren Wirklichkeit ist sprachlicher Art, ist Darstellung und inszeniertes Denken. Deshalb hat er das Denkbare immer wieder neu gestaltet, andere Denkmodelle neu und alte Denkmodelle anders konzipiert. Die «Stoffe», die schliesslich daraus entstanden, sind «Labyrinth» und «Turmbau» zugleich, sie bringen die Architektur der Textgattungen durcheinander. Den Stoff zu «Vinter» («Stoffe VIII») gestaltet Dürrenmatt, nachdem er sein Dissertationsprojekt über Kierkegaard verworfen hat. Er nimmt somit Wittgenstein beim Wort und «wirft die Leiter weg», worauf er seine Sätze erklommen hat. Unter dem Eindruck von Karl Barths «dialektischer Theologie» schreibt er seinen Kierkegaard anders, nämlich als «religiöse Erzählung». Sie gerät ihm fast notwendig zu einer Kippfigur, die den intellektuellen Zwist von Philosophie und Theologie durch ein richtungsweisendes, wengleich auswegloses Leitmotiv beschreibt: «Ein Hinausrennen ist ein Hineinrennen.»

«Vinters» Hirn

Vinter ist in sein Gehirn verliebt; sein Glaube besteht darin, «das Wunderbarste sei das menschliche Hirn, wunderbarer noch als Gott, den es sich auszudenken vermag, und der Weltraum, den es sich vorzustellen versucht». Einmal mehr hat Dürrenmatt das Glaubenssystem «dramaturgisch gesehen» und es als eine der «grössten Leistungen der dialektischen Phantasie» bezeichnet.

net, das in seinen erkenntnistheoretischen Problemen am ehesten mit der Mathematik vergleichbar sei. Ins Zentrum seiner letzten Betrachtungen aus der Reihe der «Stoffe» hat er denn auch konsequent «Das Hirn» gestellt. Diese «Hirn»-Prosa ist wohl etwas vom Ungeheuerlichsten, was Dürrenmatt je verfasst hat. Es ist eine Kosmologie nach innen und zugleich eine Weltschöpfungstheorie.

Weil doch ohnehin alle Wirklichkeit eine Konstruktion sei, stehe auch am Anfang dieses Weltentwurfs die Konstruktion des Hirns, das wir uns als «rein hypothetischen Punkt» vorzustellen hätten. Dürrenmatt wusste von Kierkegaards Spekulationen zum objektiven Ich, das er als einen «mathematischen Punkt» bestimmt hat. Ausgehend von dieser Hypothese werden von den ersten eingebildeten Initialzuckungen bis zur Endlosschlaufe der Kosmogonie alle Stadien der Evolution durcheilt, die das Hirn aus sich selber schöpfend phantasiert, um schliesslich wieder bei sich selbst anzugelangen: dem Hirn. Nach ausgiebigen Denkspielen mit Mathematik, Kosmologie, Theologie und Philosophie genügt das Hirn sich selbst nicht mehr und denkt ein zweites Hirn hinzu. Hirngespinst des Hirns ist «ein Hirn im Hirn, ein Ineinander von Hirnen, ein ‹Ich› im ‹Ich›». Diese Probe des Denkens auf sich selbst führt unweigerlich zur Implosion des imaginären Universums und lässt die Fiktion gewissermassen aus dem Unendlichen wieder in den Text zurückkehren. Hier, wo dem Hirn auch das schreibende Ich einfällt, stellt sich die berechtigte Frage: «Ist ‹Das Hirn› meine Fiktion, die ich schreibe, oder bin ich die Fiktion des Hirns, die ‹Das Hirn› schreibt?» – Urteilen Sie selbst; Dürrenmatt meinte, dies gehöre zum «Unentscheidbaren, aber Denkbaren».

Das schöpferische Durch-einander

Kein Zweifel, dass Dürrenmatt ein schöpferisches Chaos erdacht hat. Die «Stoffe» bilden dabei das Material zu seiner hausgemachten Chaostheorie. In scheinbar beliebigem Durcheinander lässt er die Texte, aus denen die Welt ja gemacht sein könnte, vor die Füsse eines doppelgestaltigen Schöpfergottes spülen – jenes Gottes mit Bart und jenes anderen, den zucker-

kranken Gott ohne Bart, die uns im letzten grossen Roman «Durcheinandertal» (1989) wieder begegnen: «*Gegen das Ufer zu, durchnässt, Pornohefte, „Stielers Handatlas über die Theile der Erde und über das Weltgebäude“, erschienen bei Justus Perthes 1890, „Meyers Konversationslexikon in 18 Bänden 1893–1898“, „Die Philosophie im Boudoir“ des Marquis de Sade, Unmengen von Telefonbüchern, von Karl Barths „Kirchlicher Dogmatik“ der dritte Band: „Die Lehre von der Schöpfung: Über das göttliche Regieren“, Stösse von Börsenberichten, „Der Spiegel“, die Biblia Hebraica ad optimas editiones imprimis Everardi Van der Hooght, weitere Hefte und Schwarten, dazu Berge von ungeöffneten Briefen, sie bedecken den ganzen Strand.*» Dieses ganze kulturelle Strandgut brandet in Dürrenmatts Roman «Durcheinandertal» Wort für Wort wieder heran. Der Roman freilich nimmt sich der Schöpfung in eigener Weise an und entwirft aus allen möglichen Stoffen des Dürrenmattschen Werkes die Welt des «Grossen Alten» aufs neue.

Gleichsam aus dem Urwirbel des Anaxagoras, der den Anfang aus sich selber schöpft, geht der Autor daran, die Schöpfung ins Werk zu setzen – diesmal allerdings im gegenläufigen Sinne: Auge in Auge mit seinem Spiegelbild dreht der «Grosse Alte» inmitten des Romans das Universum in Form einer Kaffeemühle, die er mit seinem Gegenüber um die Wette kurbelt: Wie der eine dreht, kurbelt der andere ihm entgegen, und mit der

Mühle dreht sich das kosmische System schnell und immer schneller über das Raum-Zeit-Kontinuum hinaus, während ihm spiegelbildlich das Anti-Universum im umgekehrten Drehsinn entgegenstürzt – ein wirbelndes Universum, das andere immer enger durchdringend, «ohne sich berühren zu können, als lägen sie auf je einer verschiedenen Seite einer Möbiusschlinge». Was Dürrenmatts Vorstellungskraft im Roman «Durcheinandertal» ein letztes Mal phantastisch in Szene setzt, ist nichts Geringeres als eine Dramaturgie seines Werkes. Zumal als «Arbeitshypothese», die das Gelächter des «Grossen Alten» erklärt, hat der Autor zu bedenken gegeben, sein Text stelle «sowohl eine durcheinander- als auch durchgehende Geschichte dar, wo sich eines aus dem anderen und durch das andere entwickelt». In der Tat wäre Dürrenmatts «Durcheinandertal» als ein schöpferisch konstruiertes Durch-einander widerstrebennder Stoffe zu lesen, ein dialektisches Universum, dem Kierkegaards «Abgrund der Verzweiflung» noch immer zugrunde liegt. Anders als Kierkegaard, der die «Verzweiflung» durch äusserste Ironie beherrschte, hat sich Dürrenmatt aus den theologisch-philosophischen Zweifeln immer wieder freigelacht und in einem Interview geflissentlich eingeworfen, er sei selber der «Grosse Alte», der in ein furchtbare Gelächter ausbricht. «Wenn man schreibt», sagt er lachend, «ist man immer der Grosse Alte». ♦

ROGER W. MÜLLER FARGUELL

PETER ANDRÉ BLOCH,
Germanist, wohnhaft in
Olten. Professor für
Literaturwissenschaft
an der Université de
Haute Alsace Mulhouse.
Leiter des Begegnungs-
zentrums Waldegg in
Solothurn und des
Nietzsche-Hauses in
Sils-Maria. Zahlreiche
Publikationen zur
Deutschen Gegenwartsliteratur und zu Themen
der Vergleichenden
Literaturgeschichte.

DÜRRENMATT ALS MALER UND ZEICHNER DES LABYRINTHS UND DES GROTESKEN

*Ein Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt über die Rätselstruktur seines bildnerischen Schaffens.
Gesprächspartner ist Peter André Bloch.*

Die Ausstellung der Bilder und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt im Kunsthause musste wegen des grossen Publikumserfolges verlängert werden¹. Dürrenmatt ist in seiner Doppelbegabung nun allgemein bekannt. Mario

Botta versuchte, das disparate Werk in einem Gesamtkonzept künstlerisch zusammenzuschliessen, was in der Kritik oft eine grössere Diskussion auslöste als Dürrenmatts Werke selbst. Auf jeden Fall erhielt das malerische Werk durch Bottas

grosszügig-eleganten Rahmen nach aussen hin einen Finish, der im Grunde vom Maler selbst niemals beabsichtigt war, weil er seine Bilder eher als Parodien auf bereits Gemaltes oder als Dokumente von Versuchen, Undarstellbares darzustellen, begriff. In der Kritik wurden oft Massstäbe an dieses Œuvre angelegt, die weder die Intentionen Dürrenmatts noch die Ausdruckskraft seines Werkes im Kern trafen. Anderseits suchten anerkannte Künstler wie *Bernhard Luginbühl*, *Antoni Tàpies* oder *Günther Uecker* dem Bildner Dürrenmatt ihre Referenz zu erweisen, im Sinne einer interpretatorischen, eigenschöpferischen Hommage², die ihn wiederum in einen künstlerischen Zusammenhang brachte, den er aufgrund seiner Vereinsamung nicht kannte und im Wissen um seine eigene bildnerische Begabung überhaupt nicht wollte.

Mir scheint es wichtig, auf das Aussenseitertum Dürrenmatts hinzuweisen, um der Legendenbildung als Nationalautor entgegenzuwirken. So ernsthaft seine Motive und so überzeugend seine malerischen Bemühungen sind, er gestaltete sie im Wissen um sein Nicht-Können; wie denn auch *Alberto Giacometti* dauernd von seinem Echec sprach, allerdings auf der steten Suche nach neuen Ausdrucksformen; während Dürrenmatt selbst bewusst beim Umspielen ihm bekannter, vorgegebener Techniken und Formen blieb und während Jahrzehnten immer gleiche Vorstellungen variierte, in einem alpträumhaften Kaleidoskop immer neu sich zusammensetzender Trümmerelemente. Mir scheint, dass *Mario Botta* in der Struktur der Bilderauswahl auf die Spiegelhaftigkeit der Einzel motive hinweisen wollte, was allerdings in der ästhetisch kühlen Glätte seines Kubus dann zu definitiv, zu statisch wirkte.

Zur Abrundung der nun im Gang befindlichen Diskussion um den Maler und Zeichner Dürrenmatt möchte ich ihn selbst zu Wort kommen lassen. Ich führte mit ihm am 18. Februar 1980 ein Gespräch in Neuenburg zum Thema «Bild und Gedanke», das ich in der Festschrift für *Gerhart Baumann*³ veröffentlichte und anschliessend wiedergebe. Dürrenmatt hat das Manuskript selbst überarbeitet. ♦

PETER ANDRÉ BLOCH

Bloch: Wir wissen es, wir leben in einer Spätzeit. Wir haben uns alle mit der Tradition auseinanderzusetzen, wie immer wir uns auch dazu verhalten. Sie haben eine Vergangenheit, stehen in der Überarbeitung Ihrem eigenen Œuvre gegenüber. Lähmt Sie dies beim eigenen schöpferischen Arbeiten oder gewinnen Sie Impulse aus dieser Situation? In Ihrem bei Diogenes 1978 erschienenen Band «Bilder und Zeichnungen» stellen Sie die Entstehung eines Bildes dar, das Unbeschreibbare, Undarstellbare, Unerfassliche. Woher holen Sie denn die Kraft zum Trotzdem, zur Überwindung alles Schwierigen?

Dürrenmatt: Ich male und schreibe gerade deshalb, weil beides heute grundsätzlich nicht mehr möglich ist. Die Zeit der geschlossenen Weltbilder ist vorbei. Ich wäre in dieser Beziehung vielleicht am besten *Lessing* vergleichbar, der nicht Wahrheiten darstellt, sondern die Suche nach Wahrheit. Im Grunde stellen wir heute – auch in den Naturwissenschaften – nur noch Scheinbilder dar, wie der grosse Physiker *Hertz* feststellt. Jedes Bild, jedes Werk, steht schon von seiner Entstehung an grundsätzlich im Spiegel seiner Mehrdeutigkeit. Vielleicht sind es gerade diese Schwierigkeiten, die Unmöglichkeit der eindeutigen Darstellbarkeit, was mich beim Arbeiten am meisten fasziniert, der Wettkampf mit dem Scheitern, Versagen.

Im gleichen Zusammenhang sagen Sie in Ihren persönlichen Anmerkungen auch: «Ich male aus dem gleichen Grund, wie ich schreibe: weil ich denke.» Gibt es bei Ihnen die Spannung zwischen Ihrer Vorstellung und deren Realisierung, zwischen der Idee und deren bildhafter Konkretisierung?

Dürrenmatt: Das ist sehr abstrakt gedacht. In der Spannung zwischen dem, was er sieht, und dem, was er darstellt, lebt jeder grosse Maler. Da ich selber kein eigentlicher Maler bin, ist bei mir diese Spannung zwischen meiner Vision und dem, was ich darstellen kann, sicher grösser. Man lebt in einer ungeheuren Spannung, in einer ständigen Aufregung, die sich erst beim schöpferischen Akt löst. Ich bin im Grunde auch nie fertig: ich kann z. B. meine Federzeichnungen nie zu einem Ende führen. Ich hänge sie an die Wand und schaue sie aus der Entfernung an und korrigiere sie aus der Distanz. An vielen Zeichnungen, die im Bildband ver-

1 Vgl. Katalog: Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler. Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Querfahrt – das literarische Werk, 16. März bis 30. Juli 1994 / Kunsthaus Zürich, Portrait eines Universums – Das zeichnerische und malerische Werk, 18. März bis 23. Mai 1994, verlängert bis zum 3. Juli.

2 Basler Magazin Nr. 13, in «Basler Zeitung», 2. April 1994.

3 «Bild und Gedanke», hrsg. von Günter Schnitzler, Wilhelm Fink Verlag, München 1980.

öffentlicht sind, habe ich nachher noch weitergearbeitet. Ich bin ein Maler wie ein Quartalssäufer (lacht); d. h., ich male nur, wenn ich wirklich den Drang dazu habe. Federzeichnungen mache ich schubweise. Das ist ein wochenlanger, mühsamer, zum Teil rein mechanischer Arbeitsprozess mit Feder, Rasierklinge und Skalpell, den ich neben meiner Schriftstellerei – oft zur Erholung und zum Nachdenken – ausführen kann. Meine Lavierungen entstehen anderseits ganz schnell; die Pinselzeichnungen oft in einer Nacht – ich bin ein schneller Pinsler (lacht).

Sie sagen in einer weiteren Bemerkung: «Die Assoziationen, aus denen sich meine Bilder zusammenbauen, sind Resultate meines persönlichen Denkabenteuers, nicht die einer allgemeinen Denkmethode.» Sie kreisen in Ihren Federzeichnungen z. B. um einige ganz bestimmte Themen: den Turmbau zu Babel, den Atlas, den Gekreuzigten, den Minotaurus, Sie entwerfen eigentliche Weltallvisionen, Bilder des Grauens. Greifen wir einmal Atlas heraus –

Dürrenmatt: Die Situation des Atlas ist eine Ursituation. Er ist der Mann, der das Weltgebäude trägt. Und doch: Jeder schleppt seine gesundheitlichen Sorgen, seine Familienprobleme usw. mit sich herum. Jeder trägt irgendwo das Urbild des Atlas in sich. Die Frage lautet nur: Ist Atlas heute noch darstellbar und mit welchen Mitteln? Mir scheint, in der heutigen Welt der Schwarzen Löcher sei diese alte Mythe wieder darstellbar geworden wie auch der Turmbau zu Babel oder die Kreuzigung. Das Kreuz – in Wirklichkeit ein schreckliches Marterwerkzeug – ist heute zum Schmuckstück geworden, muss also wieder zurückgeführt werden auf seine ursprüngliche Bedeutung, die verloren gegangen ist. Wir leben alle in der Spannung zwischen unseren Ursprüngen und den zivilisatorischen Erscheinungen und Verharmlosungen. Deshalb suchen wir – wie Jung, der sein Leben lang über die Archetypen nachdachte – nach Urbildern und deren heutigen Erscheinungsformen. Es geht darum, diese entscheidenden Symbole zu finden und in ihrer zeitgemäßen, modernen Form, aber mit dem uralten Sinn, darzustellen.

Der Tod spielt nicht nur in Ihren Dramen, sondern auch in den Zeichnungen eine zentrale Rolle, der Tod und der Weltuntergang.

Dürrenmatt: Jeder Tod eines Menschen ist ein kleiner Weltuntergang, sein Weltuntergang. Der Tod ist die Urentdeckung des Menschen. Jeder weiss, dass er sterben muss. Der Mensch ist das Wesen mit dem Bewusstsein seiner Endlichkeit. Das Tier lebt in einem gewissen Sinne unendlich, es lebt im Moment, füllt ihn ganz aus; der Mensch hingegen lebt endlich, hat diese Einheit mit der Zeit verloren. Der Mensch ist das Tier mit der schlimmstmöglichen Wendung.

Es ginge Ihnen also darum, solche Ursituationen dem Betrachter, Leser oder Zuschauer bewusstzumachen. Mit welchem Ziel?

Dürrenmatt: Denken Sie z. B. an das Problem Krebs. Wissenschaftlich ausgedrückt ist er die Entropie des Körpers; d. h., der Körper nimmt im Grunde nichts anderes als seine «natürliche Form» an, so provozierend das jetzt auch klingen mag. Der Körper ist etwas derart Organisiertes, Hochstilisiertes und durch die Evolution etwas sozusagen Künstliches geworden, dass seine natürliche Form der Zerfall ist. – Ich bin nicht etwa Pessimist. Dieser Gedanke ist auch nicht nihilistisch, sondern naturwissenschaftlich. Ich bin Prognostiker. Und für mich geht es darum, Bilder für diesen Zerfall zu finden.

Sie stellen apokalyptische Grausituatiosen dar, bildgewordenes Leid, oft zu grotesken Humoresken verzerrt.

Dürrenmatt: Ich stehe einfach vor einer Situation, von der ich weiss, dass sie immer in Paradoxen mündet. Und ich wehre mich nicht dagegen. Ja, ich stelle die Bilder in ihrer Parodoxie dar.

Auch das Labyrinth ist eines Ihrer stehenden Motive. Überall, auch in den Federzeichnungen, ist es gegenwärtig, auch in allen Ihren Stücken.

Dürrenmatt: Das Labyrinth verstehe ich als Urbild für die totale Ausweglosigkeit: alle Fluchtwege erweisen sich als Illusionen; es gibt keine Lösung, nur Irrwege. Eines meiner Hauptthemen in den «Stoffen», an denen ich arbeite, stellt das Labyrinth dar. Ich komme immer wieder auf dieses Grundthema zurück. – Sehen Sie, jeder Mensch, jeder Künstler, arbeitet aus einer Einheit des Erlebens, des Durchdenkens und des Gestaltens heraus. Man ist geprägt von gewissen Grunderfahrungen, Ureinfällen. Meine Phantasie ist wie

*Ich bin
im Grunde auch
nie fertig:
ich kann z. B.
meine Feder-
zeichnungen
nie zu einem
Ende führen.*

ein See, in den bestimmte Erlebnisse hinstürzen und aus dem dann ganz neue Bilder auftauchen, die vielleicht auf den ersten Blick mit dem ursprünglichen Erlebnis gar nichts mehr zu tun haben, aber doch aufgrund der Bildhaftigkeit irgendwie zusammenhängen. Man arbeitet aus einem Schwergewicht, aus einem stetigen Prozess heraus, und was man erzeugt, sind eigentlich, astronomisch gesprochen, Protuberanzen. Der Zusammenhang zum rational-bewussten Denken ist wie abgerissen; es ist wie die Explosion einer Grundvision.

Welches sind die Maler, mit denen Sie sich besonders auseinandersetzen, die Sie besonders gut mögen. Picasso? Klee?

Dürrenmatt: Ich habe Klee gern, aber für mich sind wahrscheinlich Hieronymus Bosch und Rembrandt viel wichtiger. An Klee liebe ich besonders das Spielerische. Wenn Sie nach stilistischen Einflüssen und Beeinflussern suchen, so ist das bei mir in der Schriftstellerei sicher einfacher. Sie stoßen auf Wedekind, auf Karl Kraus, auf Fontane. Beim Malen ist das viel schwieriger, weil ich gar kein Maler bin (lacht). Eines ist sicher: Meine Porträts sind von Varlin beeinflusst, den ich ausserordentlich schätze. Er war mein Freund. Sein Bild der Heilsarmee-Gruppe Central ist für mich eines der ganz grossen und gleichzeitig eines der letzten Gruppenbilder: Die Heilsarmee ist eine Gruppe an sich. Varlin porträtierte die Gottesbrigade Zürich Central und stellte zwischen den einzelnen Figuren unbewusst unendlich viele Beziehungen her, die wir in der Phantasie nachvollziehen. Ich habe alles getan, um dies Bild zu besitzen.

Mir scheint, dass Sie in den Bühnenanmerkungen oft eigentliche Bilder entwerfen – wie eine Nature morte –, die Sie als Voraussetzung für den dramatischen Ablauf brauchen. Dann lassen Sie den Scheinwerfer darauf erstrahlen, und das Ganze beginnt sich aus seiner Statik zu lösen, zu leben, und das Bild beginnt aus sich heraus zu sprechen.

Dürrenmatt: Auf der Bühne mache ich keine Bilder, sondern ich komponiere. Ich stelle alles unter den Aspekt des Geschehens. Ein Drama besteht aus etwas ganz anderem als Bildhaftem. Es besteht aus einer Grundvision, aus der Vision eines Geschehens. Und diese ist durch gar kein



Friedrich Dürrenmatt,
Wütender Minotaurus
die Sonne beschimpfend.
Filzstiftzeichnung,
31 x 22,5 cm.

Bild wiederzugeben. Ein Ablauf, ein Geschehen, lässt sich im Bild nur durch eine List, einen Kunstgriff, wiedergeben: Eines meiner Lieblingsbilder von Braque ist eine Lithographie, die einen Vogel, eine Schwalbe, im Fluge am Vollmond vorbei darstellt. Das Bild einer Sekunde, einer Zehntelsekunde also. Interessant ist für mich die Art, wie es Braque gelingt, das Undarstellbare mittels Kunst darzustellen.

– Und denken Sie an die Schwierigkeit, einen Gedanken wiederzugeben. Heine hat in seiner Kritik Kants nicht bemerkt, dass Kant so schrieb, wie er dachte, d.h., Kant hat eigentlich den Denkvorgang an sich wiedergegeben, wie die Gedanken entstehen. Kant ist aus diesem Grund für mich ein ganz grosses sprachliches Erlebnis. Er hat in dieser Hinsicht auch die Sprache Kleists erzeugt; denken Sie an Kleists Aufsatz «Über die allmähliche Verfestigung der Gedanken beim Reden!» Heines Beurteilung Kants ist ein Fehlurteil aufgrund ganz bestimmter Voraussetzungen, und es wäre ungemein spannend zu verfolgen, woher solche Fehlurteile kommen.

In Ihrem Essay über Israel-Zusammenhänge stellen Sie auch die Frage nach dem

Verhältnis von Glaube und Macht. Gott liege ganz ausserhalb jeder Rede, jeder Sprache. Logisch gesprochen sei Gott so unwahrscheinlich, «dass wir nur an ihn glauben können, ohne Hoffnung, die geringste Stütze für unseren Glauben zu finden, es sei denn die, ihn unwahrscheinlicherweise erfahren zu haben, wobei diese Erfahrung einem anderen gegenüber durch nichts bewiesen werden kann»⁴.

Dürrenmatt: Es ist immer schrecklich, wenn man gegenüber anderen glaubt, im Besitz der Wahrheit zu sein. Es ist in Israel möglich, dass beide Völker miteinander und nebeneinander leben, ohne Streit, in gegenseitiger Achtung; das geschieht täglich. Was ideologisch scheinbar unmöglich ist, ist existentiell tägliche Wirklichkeit. – Ich denke auch an den Tod des Sokrates. Platon, der Aristokrat Platon, erdichtet sich einen Menschen, der sein eigenes Innenleben hat. Er macht aus Sokrates ein neues Geschöpf, eine, seine Idealfigur. Der abstrakte Platon erdenkt sich eine Figur, die er nicht sein kann. Er dichtet sich in einen hinein, der etwas Lebendiges, Vitales, ist. Dies ist die grösste Ausbeutung des Menschen überhaupt, dass man einem Menschen ein anderes Bild aufzwinge, das ist die Vergewaltigung des Menschen.

Ihre Bilder sind oft Gleichnisse, Zeichen für Ihr Denken. Gibt es nun bei Ihnen keine Spannung zwischen dem Bild und der Bedeutung – wie beispielsweise in der Allegorie? Ein allegorisches Bild steht ganz in der Spannung zwischen seiner Körperlichkeit und seiner abstrakten Bedeutung; seine Bildlichkeit hat hinweisenden Charakter –

Dürrenmatt: Eine Allegorie hat für mich immer etwas Eingefrorenes an sich. Ich mag Allegorien nicht.

Eine Allegorie ist nur eingefroren im Zusammenhang mit einer dahinterstehenden Ideologie. Sie scheinen mir deshalb so negativ von dieser Bildform zu sprechen, weil Sie anti-ideologisch denken. Sie wollen nicht festgelegt werden auf ganz bestimmte, zeitlich auch beschränkte Denk- und Vorstellungsformen. «Ich lehnte es seit jeher ab, mich auf einen allgemeinen Nenner bringen zu lassen» schreiben Sie in Ihrem Bildband.

Dürrenmatt: Jedes Geschehen ist an sich zweideutig, mehrdeutig, die Allegorie hingegen eindeutig. Ideologie ist immer eindeutig. Und ich bin gegen das Eindeu-

⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Zusammenhänge. Essay über Israel. Eine Konzeption*. Arche Verlag, Zürich 1976, S. 153.

tige. Für mich ist immer das Zwei-, Drei-, Vierdeutige entscheidend. Eine Metapher ist nie eindeutig, im Bild treffen Sie eben immer das Nicht-Eindeutige, auch in den Naturwissenschaften. Ein Ereignis kann als Welle oder als Korpuskel gedeutet werden, es ist nie eindeutig, sondern an sich schon zweideutig. Dazu kommt, und das möchte ich betonen, die Möglichkeit des Zuschauers oder Lesers, ein Bild auf seine Art, also anders zu verstehen. Das ist ein Recht, das Recht des andern, des Partners.

Am Ende Ihres Buches über den «Mittmacher» entwerfen Sie selbst das Bild eines Lesers, der Sie in grösster Verwirrung mit Fragen überhäuft, um zu erfahren, wer Sie sind und welches Ihre Position sei. Wobei Sie fast mephistophelisch antworten, dass Sie jeweils das negierende, in Frage stellende Prinzip seien.

Dürrenmatt: So wenig unsere Welt eindimensional ist, gibt es eine eindeutige Aussage. Jede Aussage dieses Gesprächs ist in sich mehrdeutig.

Wie ist es in der Mathematik? Gibt es da nicht Festlegungen bei den Gleichungen?

Dürrenmatt: Auch die Mathematik ist in die Mehrdeutigkeit geraten. Aufgrund der Unmöglichkeit der Mathematik, nicht widerspruchsfreie, axiomatische Systeme aufzubauen, hat jedes System mindestens eine Zweideutigkeit in sich.

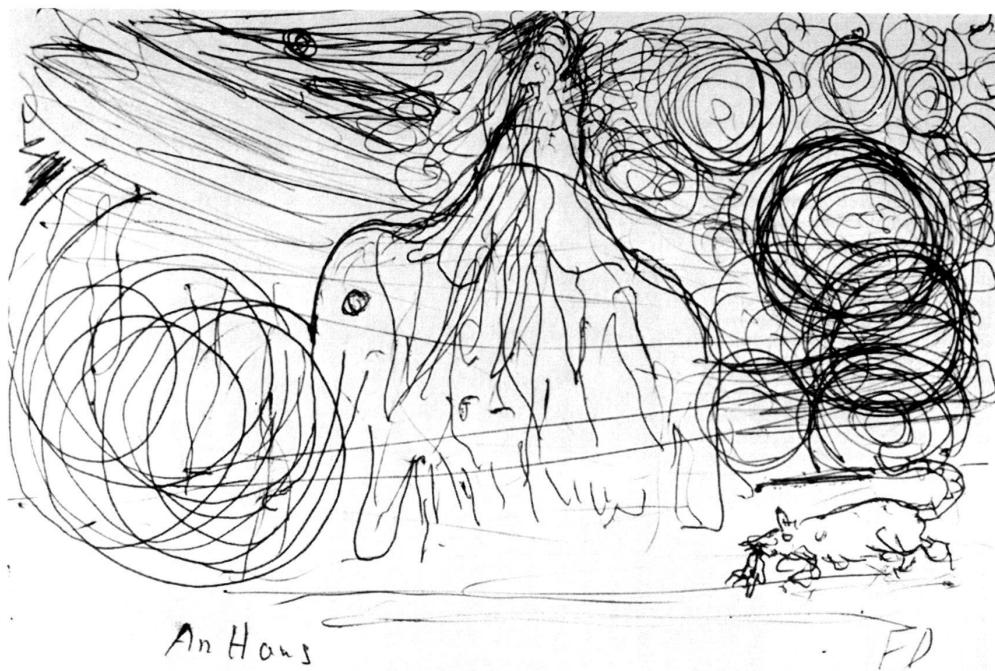
Warum legen Sie denn Ihre eigenen so offenen, mehrdeutigen Werke durch eigenes Regieführen fest? Warum reproduzieren Sie sich selbst? Gibt es denn nicht von vornherein den Widerspruch zwischen der dichterischen Vision und der theatralischen Realität?

Dürrenmatt: Inszenieren ist kein Reproduzieren, sondern ein Produzieren. «Die Panne» habe ich beispielsweise während des Inszenierens geschrieben.

Aber Sie haben doch auch «nur» Regie geführt?

Dürrenmatt: Ich habe den «Urfaust» inszeniert, ich habe Büchners «Woyzeck» gemacht, Strindberg, Shakespeare, Lessing usw. und viele meiner eigenen Stücke; aber für mich heisst «inszenieren» «Regie führen», immer auch bearbeiten, überdenken, interpretieren, d. h. die Stücke aufgrund der heutigen Voraussetzungen zu Ende führen. Deshalb gibt es auch verschiedene Fassungen meiner Werke. Immer wenn ich Regie führte, habe ich auch

**Jedes Geschehen
ist an sich
zweideutig,
mehrdeutig, die
Allegorie hin-
gegen eindeutig.
Ideologie ist
immer eindeutig.**



Friedrich Dürrenmatt,
Die Ankunft des
Antichrists, undatiert,
Kugelschreiberzeichnung
auf Menükarte,
40 x 20 cm.

produziert. – Man hat mich auch gefragt, was das bedeute, dass ich jetzt «Die Panne» bearbeite, inszeniere; es sei ja gar kein neuer Stoff. Meine Antwort: Ich habe den Stoff der «Panne» so umgearbeitet, wie an einem Atommodell weitergedacht wird; wenn der Richter fragt: «Was ist denn heute geschehen?» und als Antwort die Gerechtigkeit als fixe Idee bezeichnet, so stellt er die Gerechtigkeit an sich in Frage: Das Atommodell «Gerechtigkeit» wird in diesem Stück durchdacht und ausgearbeitet. Beim Inszenieren hatte ich dann noch den Einfall, den Schluss an den Anfang zu setzen, so dass wir den Schlussapplaus am Anfang hatten (lacht). Man kann eben auch selber seine Werke weiterdenken, zu Ende denken.

Sie arbeiten gerne mit Schauspielern. Ich denke beispielsweise an Ihren Basler «König Johann», an die Strindberg-Inszenierung, die eine grandiose Darstellung der Mythe des Verstummens war –

Dürrenmatt: Auf der einen Seite des Verstummens, auf der andern des Zerreidens; es ist beides. Sehen Sie, das entstand während der Probenarbeit. Ja, ich arbeite gerne mit Schauspielern. Ohne sie ist Schreiben eine doch sehr literarische Angelegenheit. Zurzeit sehe ich meine Werke durch für eine grosse Ausgabe zu meinem 60. Geburtstag nächstes Jahr. Ich streiche, bearbeite, wähle aus. Ich weiss doch

genau, wo es dialektisch wird und wo ich sprachlich notwendigerweise etwas geschludert habe! Oft gilt es, aus dem Stegrefi heraus zu entscheiden. Wenn ich mich jetzt so gegenübergestellt sehe – nach all den Jahren aktiver Bühnenarbeit –, dann bin ich erschüttert über die viele Zeit, die ich verplempert habe, indem ich Dinge änderte, bloss weil sie niemand darzustellen vermochte. Es ist wirklich jämmerlich. Im Grunde hat kaum jemand verwirklicht, was ich eigentlich wollte. Zwischen dem Schreiben und der Aufführung liegt eine weite Etappe.

Ihr schriftstellerisches Arbeiten hat viel mit Experimentieren zu tun, mit vielen Neuanfängen. Sie haben den Mut, immer wieder von vorn anzufangen, Ihre Position zu überdenken. Sie arbeiten an einmal fertiggestellten Zeichnungen weiter, wie Sie Ihre Dramen verändern. Ist denn das nicht auch eine Gefahr für Ihre Werke, z. B. für Ihr Jugendwerk? Wenn Sie jetzt als alter Mann die frühen Produktionen überholen? Sind Sie nicht ein anderer geworden? Sollten Sie nicht besser andere, neue Werke produzieren, statt sich in den Jugendwerken, etwas verändert zwar, zu wiederholen?

Dürrenmatt: Jetzt greifen Sie aber tief in meinen Bauch hinein (lacht). Tatsächlich habe ich eine neue «Panne» gemacht, und in der Tat habe ich die neue Ausgabe zu besorgen. Es gibt ja auch die Treue zum

eigenen Werk. Und dann kommt noch eines dazu: das absolute Kennen der Bühne. Ich muss doch die erkannten paar Unbeholfenheiten ausmerzen. – Sehen Sie, ich habe ja nur das Werk. Ich war nie in der Lage, ein eigenes Theater zu haben. Man stand in einem ewigen Kampf mit den Unzulänglichkeiten. Immer war ich der Dominierende, nie hatte ich einen wirklichen Partner, der sich wirklich mit allen Mitteln für mich ein- und durchgesetzt hätte. Ich habe viel Freude, aber auch viele Enttäuschungen erlebt. Denken Sie an *Jouvets* Treue gegenüber *Giraudoux*, an *Jean-Louis Barraults* Einsatz für *Clau-del!* Solches habe ich nie erlebt.

Das hängt vielleicht auch mit Ihren Absolutheitsansprüchen zusammen? Sie haben eine Intensität im Denken, die vielleicht auf der Bühne nicht realisierbar ist?

Dürrenmatt: Als Schauspieler würde mich gerade dies begeistern. Ich würde mir sagen: Endlich einer, der verrückt ist. Aber alle haben eben Angst vor der Kritik, vorab der Intendant, dem es vor allem um die Subventionen geht! (lacht).

Sie sind einer der seltenen Autoren unserer Zeit, die Humor haben. Anstelle ideo-logischer Sturheit steht doch oft – auch angesichts grauvoller Szenen – Humor, schwarzer Humor.

Dürrenmatt: Wenn Sie wüssten, was ich in meinen Werken an Humor unterdrückte, weil es – angeblich – Längen waren! Wenn ich an «*Augias*» denke, was es kostete, dieses Stück durchzusetzen! Was da für Widerstände zu überwinden waren.

Anderseits – und da sehe ich eben eine gewisse Gefahr – beginnen Sie jetzt selber Ihre Werke vom Schreibtisch aus zu verändern. Sie reduzieren, das sieht man ja auch an den neuesten Produktionen, weil Sie in der Reduktion, oft auch im Verschweigen oder gar im Verstummen, ein grandioses Kunstmittel entdeckt haben. Darf ich fragen, was Sie vor allem zu ändern beabsichtigen?

Dürrenmatt: Es werden drei Bände erscheinen. Am ersten Band ändere ich nichts. «Es steht geschrieben», «Der Doppelgänger» und «Der Blinde». Es sind so frühe Werke. Da wäre eine Veränderung geradezu eine Verfälschung. Im Drama «Die Ehe des Herrn Mississippi» wähle ich zwischen den einzelnen Fassungen aus. Die zweite Fassung ist toll und abenteuerlich zu lesen, während die vierte eine un-

gemeine Bühnenroutine hinter sich hat, sich also für Aufführungen besser eignet. Jede Fassung zeigt einen bestimmten Zug meines Wesens auf; es ist für mich nicht leicht auszuwählen. Dann kommen noch andere, ganz persönliche Dinge dazu. Ich arbeite jetzt an «Ein Engel kommt nach Babylon». An der Figur des Theologen, die viel von meinem Vater an sich hat, kann ich nicht herumstreichen. Ich kann diese theatralische Figur nicht anrühren, weil ich mir ein ganz bestimmtes Bild von ihr mache. Beim «Romulus» gibt's wenig zu tun; da ist die grosse Überraschung, dass es eine eigentliche Kontinuität gibt, die letzte Fassung wirklich die beste ist. 1956 war ich noch nicht fähig, Odoaker als Gegenfigur zu Romulus zu sehen, als kontrapunktische Idee. Probleme gibt mir auch der schlechte Anfang von «Frank V.» auf.

Wie ist es mit dem «Besuch der alten Dame»? Ich weiss, dass Sie auf dieses Werk festgelegt werden und Sie sich dagegen wehren.

Dürrenmatt: Der «Besuch der alten Dame» war mein Durchbruch, es ist mein populärstes Stück. Gedanklich erscheinen mir «Frank V.» tiefer, die «Physiker» verrückter. Aber das Problem der Schuld hat mich am meisten fasziniert, nicht die Leute, Claire Zachanassian als eine moderne Medea. Wer weiss, vielleicht beruht der Erfolg dieses Stücks auf einem Missverständnis.

Aber formal ist der «Besuch der alten Dame» zusammen mit den «Physikern» halt doch außerordentlich geglückt. Es ist eben auch eines Ihrer verständlichsten Stücke, indem es scheint, als würden Sie zusammen mit dem gedanklichen Geschehen ein Stück Wirklichkeit entwerfen. Sie sind aufgrund Ihres Denkens auch zu ganz anderen Formen der Darstellung vorgestossen. Nehmen wir beispielsweise «Das Porträt eines Planeten». Hier ist die Formlosigkeit nur eine scheinbare. In Wahrheit kommen Sie gerade in diesem Stück zu eigentlichen theatralischen Urformen.

Dürrenmatt: «Das Porträt eines Planeten» ist eine genaue Fuge. Ich habe sie damals für Basel geschrieben als ein Lehrstück für Schauspieler. Bachs «Kunst der Fuge» ist eine Sammlung von Lehrstücken, nicht etwa im Sinne einer Ideologie, sondern der Methode, wie man eine Fuge schreibt. So will «Das Porträt eines Plane-

ten» acht Schauspieler lehren, wie man schauspielert. Die müssen nun alles spielen: Monologe sprechen, Duette spielen; jeder hat seine Aufgaben, und im Zusammenspiel entsteht das «Porträt». Die Schauspieler lernen, mit den knappsten Mitteln Szenen zu gestalten, sie können sich kostümmässig gar nicht verwandeln.

Auch in der «Frist» umspielen Sie wiederum – zum Teil in ganz grotesken Formen – das Problem des Todes.

Dürrenmatt: «Die Frist» ist ein reines Assoziationsstück. Ich arbeite hier mit Phantasie, mit Assoziationen, nicht mit Logik. Im Zentrum steht die Problematik der heutigen Medizin, der heutigen Intensivstationen. Wer an diese denkt, assoziiert doch ganz automatisch «Konzentrationslager», dann kommt die Assoziation «Franco», jetzt auch «Tito». Franco landet im medizinischen KZ. Und wenn Sie KZ sagen, kommen Sie zu den heutigen Dissidenten. Es ist reine Sache der Phantasie, dies alles zusammenzureimen. «Die Frist» ist der Alpträum eines heutigen Menschen. Die Assoziation geht nach «Dissidenten» weiter: Sie denken an «Opfer», daran hängt sich Assoziation «Frauen». Die Unsterblichen sind nichts anderes als Opfer, gleichzeitig Frauen, die Vision der Frau. Und weil die heutige Dramaturgie nur mit Logik arbeitet, kann man sich dieses assoziative Phantasiestück nicht zusammenreimen. Die Griechen hatten zu diesem Zweck den Chor. Die Griechen haben hemmungslos assoziiert, daraus entstanden Mythen. Wir modernen Menschen wehren uns dagegen, wir fürchten uns vor solchen Assoziationsreihen. Ich weiss, «Die Frist» ist ein Stück meiner Hinterlassenschaft. Es wird nach mir gespielt werden.

Es drängt wie «Das Porträt eines Planeten» und «Der Mitmacher» die grauenhafte Ausweglosigkeit des Labyrinths so weit in das Bewusstsein des Zuschauers, dass er es fast nicht mehr ertragen kann. Es fehlt ihm vielleicht auch der vordergründige Stoff, an den er sich halten kann?

Dürrenmatt: Es ist eine Sache der Zukunft. Ich bin vielleicht taub geworden wie Beethoven. Man erreicht seine Zeitgenossen ja nur bis zu einem gewissen

Grad, so weit man ihnen entspricht. Ich entwickle mich dahin, wo ich will, nicht dorthin, wo der Kritiker mich haben möchte. – Sehen Sie, alle wollen sich heute festlegen, klammern sich an ihre Ideologie. Ich beschäftige mich mit Mathematik. Sie stellt eine der grössten, gleichmässigsten Entwicklungen der Menschheit dar. Sie war nie in Gefahr, politisch zu werden; sie ist die von jeder Strömung nicht angegriffene Denkrichtung. Es gibt grosse Gipfel – *Gauss, Euler, Einstein usw.* –, aber alles verläuft in einer steten Entwicklung.

Von Einstein sagen Sie, dass er wie kaum einer vor ihm ins Unanschauliche vorgesessen sei und gerade deshalb die Gabe besitze, einfach zu reden, um dieses Weltbild zu entwerfen, «in das wir hineingezeichnet sind, gerade noch als lächerliches Gekritzeln in irgendeiner Weltecke erkennbar, dieses ungeheuerliche Labyrinth, in welchem wir immer hilfloser und hoffnungsloser herumtappen»⁵.

Dürrenmatt: Ich setze mich mit Mathematik und Physik – statt mit Theologie – auseinander, das nennt man Verschiebung. Nur hat die Physik vielleicht eine andere Zukunft als die Theologie. – Ich selber bin ja nicht Mathematiker, ich bin Schriftsteller. Das Weltall, die Mathematik, die Physik sind meine Träume. Wir sind ebenso real wie das Ganze und gleichermassen hypothetisch. Ich bin für Sie ein Andromedanebel wie Sie für mich. Ich weiss, dass wir in einer Welt der Hypothesen leben. Und dieses Bewusstsein ist für mich entscheidend.

Ich bin eine Art Naiver, ich mache Hypothesen ins Leere hinaus. Als Interpreten der Welt werfen wir ein Netz über das Ganze (schweigt). Ich bin ein alter Mann, Diabetiker seit 30 Jahren, ich hatte zwei Herzinfarkte; wie viele Jahre ich noch vor mir habe, weiss ich nicht. Ich bin ein Mensch, der in der Einsamkeit lebt. Und ich arbeite drauflos, an einer verrückten Logik. Ich erkenne, die Menschheit geht unter, es gibt eine Katastrophe. Und mein Schicksal ist es, Analytiker dieser Katastrophe zu sein. Wer sollte meinen Bildern in der heutigen Verblendung glauben? ♦

⁵ Friedrich Dürrenmatt, *Albert Einstein. Ein Vortrag*, Diogenes Verlag, Zürich 1979, S. 42.

Dürrenmatts Bilder
«Wütender Minotaurus die Sonne beschimpfend» und «Die Ankunft des Antichrists» entstammen der Sammlung Hans und Käthy Liechti, Grenchen. Die Redaktion der «Schweizer Monatshefte» dankt Herrn Hans Liechti und Frau Käthy Liechti für die freundliche Abdruckgenehmigung.