

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 74 (1994)

Heft: 6

Artikel: Dürrenmatt als Maler und Zeichner des Labyrinths und des Grotesken

Autor: Bloch, Peter André / Dürrenmatt, Friedrich

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165302>

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: 23.02.2026

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

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 Einzelmotive 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

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.

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 aller 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-

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



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 Vervollständigung 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.

Jedes Geschehen ist an sich zweideutig, mehrdeutig, die Allegorie hingegen eindeutig. Ideologie ist immer eindeutig.

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 ein-dimensional 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?

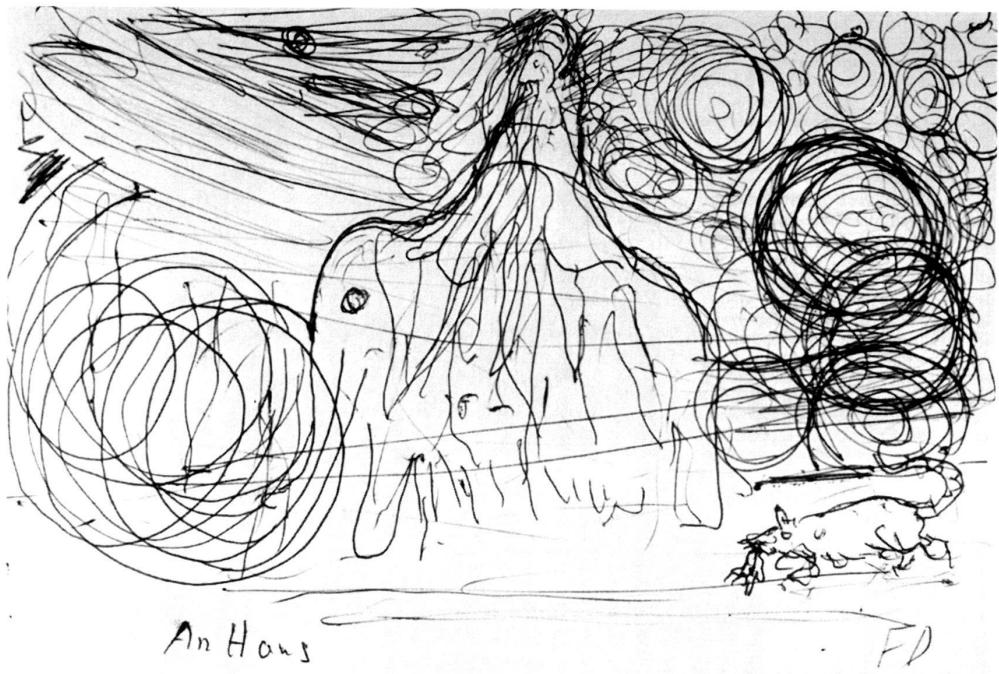
Dürrenmatt: Auch die Mathematik ist in die Mehrdeutigkeit geraten. Aufgrund der Unmöglichkeit der Mathematik, nicht widerspruchsfreie, axiomatische Systeme aufzubauen, hat jedes System mindestens eine Zweideutigkeit in sich.

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



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 Stegreif 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 verplempt habe, indem ich Dinge änderte, blass 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 *Jouverts* 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 Alptraum 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? ♦

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.