Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit

Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt

Hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz

WALLSTEIN

Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit
Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt

Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit

Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt

Herausgegeben von
Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz
unter Mitarbeit von Benedikt Koller

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Charlotte Kerr Dürrenmatt-Stiftung
und der Schweizerischen Nationalbibliothek

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Schweizerische Nationalbibliothek NB

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Marion Wiebel, Göttingen
Umschlagabbildung: Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt der Atlasse*,
1975, Gouache auf Karton, 71 x 200 cm, SLA-FD-A-Bi-1-112
ISBN (Print) 978-3-8353-5623-8
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8593-1

Inhalt

LUCAS MARCO GISI
Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit
Vorwort 9

IRMGARD M. WIRTZ
Einleitung 14

1. QUERFAHRTEN

PETER VON MATT
Dürrenmatt und das Wunder auf der säkularisierten Bühne . . . 32

ANDREAS URS SOMMER
Friedrich Dürrenmatt – Philosophie und Verbrechen 46

OLIVER RUF
Ästhetische Inskriptionen. Dürrenmatt, medientheoretisch gelesen 63

ANDREAS KILCHER
Gletscherzungen für Israel
Dürrenmatts Solidarität mit dem Land in Not 81

MONIKA SCHMITZ-EMANS
Dürrenmatt und das Puppentheater 101

ELISABETH BRONFEN
Die Kriminalgeschichte bei Dürrenmatt:
Eine wandernde Erzählform 120

2. ZEITFRAGEN UND DENKRÄUME

ROBERT LEUCHT
»nicht neu zu schreiben, sondern neu zu ordnen«
Friedrich Dürrenmatts Prosadebüt *Die Stadt* im Kontext seiner
Entstehung 141

MARTIN STINGELIN
»Könnte ichs besser als Wieland?«
Friedrich Dürrenmatt liest Christoph Martin Wieland 153

PETER SCHNYDER
»Als ob ein Dinosaurier an Durchfall litte«
Dürrenmatt, die Erdgeschichte und das Anthropozän 168

LUCAS MARCO GISI
Autorschaft und Autorisierung
Kollaborative Praktiken der Arbeit an den Interviews mit
Friedrich Dürrenmatt 179

3. DRAMATURGIEN

ANDREA BARTL
Kulinarische Dramaturgien
Essen in Friedrich Dürrenmatts multimedialem Projekt *Die Panne* 198

DANIEL CUONZ
Dürrenmatts Experten 215

KLAUS MÜLLER-WILLE
Play Kierkegaard – Dürrenmatts dramaturgisches Denken . . . 226

TOM KLIMANT
Achterloo und das postdramatische Theater:
konstruktivistische Denk- und dissoziierte Theater-Figuren . . . 242

TANJA NUSSER
»es ist, als erschaffe sich aus diesem Nichts, aus der weißen Leere
des Kartons, von selbst eine Welt«
Friedrich Dürrenmatts Modelle und Entwürfe 255

4. ORDNUNG UND STÖRUNG

ALEXANDER HONOLD
Hochgebirge und Unterwelt
Dürrenmatts Helvetisierung der Groteske 272

CHRISTOF HAMANN
Der Ermittler als tierischer Souverän
Zu Friedrich Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* 284

CLAUDIA LIEB
Der Unfall bei Dürrenmatt 295

JÜRGEN LINK
Schlimmstmögliche Wendung und irreversible Denormalisierung
in Dürrenmatts *Physikern* 307

DALE ADAMS
»Es gibt fast nichts mehr, was unwahrscheinlich ist«
Wahrscheinlichkeit und die schlimmstmögliche Wendung
bei Friedrich Dürrenmatt 323

5. KULTURELLE IDENTITÄTEN

CASPAR BATTEGAY
Spielmaterial. Dürrenmatts Stereotype 342

SILVIA HENKE
Keine Frauen aus Fleisch und Blut?
Extravagante Weiblichkeit in Dürrenmatts Groteske
Grieche sucht Griechin 353

BEATRICE VON MATT
Dürrenmatts letzte Frauenfigur
Elsis gleitende Gesichter im Durcheinandertal 367

ELKE PAHUD DE MORTANGES
»Du, Dein Antlitz«
Friedrich Dürrenmatts Parabel *Abu Chanifa und Anan ben David*
über die Freiheit im Gefängnis des Glaubens 381

EUGENIO SPEDICATO
Der Einzelne
Verstreute Bilder einer Individualethik bei Friedrich Dürrenmatt 395

6. Zukunft als Katastrophe und Utopie

PETER UTZ

Kaff und Kosmos
Zu Dürrenmatts Dorfgeschichten 410

CARINA ABS

»Ich glaube an den Menschen«
Das alternative Credo bei Friedrich Dürrenmatt 422

MARTA FAMULA

»Pandoras größtes Übel« –
Dürrenmatts dramatische Übungsstücke zwischen
Katastrophe und Hoffnung 432

ANDREAS MAUZ

Das Mögliche und das Wirklichste
Zur Poetik des Sterbens in Friedrich Dürrenmatts *Stoffen* 443

RUDOLF KÄSER

Gibt es Neues in der Geschichte?
Evolutionsnarrative im Spätwerk Friedrich Dürrenmatts 456

7. Gespräche mit Dürrenmatt-Übersetzerinnen und -Übersetzern

Gespräch mit Anna Ruchat, Joel Agee und Samir Grees zur
Übersetzung von Friedrich Dürrenmatts Prosa 473

Gespräch mit Hiroko Masumoto, Sophia Totzeva und Pierre Bühler
zur Übersetzung von Friedrich Dürrenmatts Theater 483

Beiträgerinnen und Beiträger 495
Bildnachweise 503

LUCAS MARCO GISI

Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit

Vorwort

Die Wechselbeziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion bestimmt das literarische Schaffen von Friedrich Dürrenmatt ebenso wie seine poetologische und kritische Reflexion. In *Der Winterkrieg in Tibet* im ersten Band seines *Stoffe*-Projekts beschreibt er rückblickend eine Art Initiationsereignis, das seine Entscheidung für den Schriftstellerberuf und seine Poetik entscheidend prägen sollte. Mitten im Krieg vom Weltgeschehen abgeschnitten und auf sich selbst zurückgeworfen, sieht er sich vor die Aufgabe gestellt, »[d]ie Welt, die ich nicht zu erleben vermochte, wenigstens zu erdenken, der Welt Welten entgegenzusetzen, die Stoffe, die mich nicht fanden, zu erfinden«.[1] Indem Dürrenmatt eine erkenntniskritische Wirklichkeitsauffassung mit einem Begriff von Fiktion als epistemologischem Verfahren verbindet, kann er mit seiner Literatur und in seiner Kunst das Gegebene als bloß realisiertes Mögliches hinterfragen und das Denkbare als mögliche Alternative entwerfen. Das hatte – wie mit zeitlichem Abstand immer deutlicher hervortritt – zur Folge, dass er sich nicht von herrschenden Sichtweisen vereinnahmen und für bestimmte Ideologien einspannen ließ.

Im letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Stoff *Das Hirn* denkt Dürrenmatt die ›Erfindung der Wirklichkeit‹ auf sich als Schöpfer von Fiktionen bezogen radikal zu Ende: »Ist *Das Hirn* meine Fiktion, die ich schreibe, oder bin ich die Fiktion des Hirns, die *Das Hirn* schreibt? […] Wer hat wen erfunden, gibt es mich überhaupt, gibt es nicht vielmehr nur ein Hirn, das eine Welt träumt als Abwehr gegen die Angst, eine erträumte Welt, in der einer aus dem gleichen Grunde schreibt, aus dem heraus ihn ein Hirn träumt?«[2]

Wird die Verschränkung von Wirklichkeit und Fiktion hier zunächst

1 Friedrich Dürrenmatt: Das Stoffe-Projekt. Textgenetische Edition in fünf Bänden. Verbunden mit einer erweiterten Online-Version. Aus dem Nachlass hg. v. Ulrich Weber und Rudolf Probst. Zürich 2021, Bd. 2, S. 56.

2 Ebd., Bd. 4, S. 175.

konstruktivistisch auf die Spitze getrieben, so erweisen sich die beiden Bereiche in der entscheidenden Wendung des Stoffes als letztlich unvereinbar: der Verabsolutierung des Schriftstellers als Schöpfer fiktiver ›Eigenwelten‹ steht dessen Kapitulation angesichts der »undenkbar[en]« Wirklichkeit des Vernichtungslagers Auschwitz gegenüber. Trotz oder vielmehr gerade wegen dieser Aporie bleibt dem Künstler einzig die Möglichkeit, sich der per se unzugänglichen Wirklichkeit über das Denk- und Vorstellbare zu nähern. Dürrenmatts Fiktionen – von der Dramatisierung philosophischer Probleme über das Erzählen in Parabeln und Durchspielen möglicher Szenarien bis zu der Variation von Mythen und den autofiktionalen Selbst-Entwürfen – funktionieren somit als literarische Experimentalanordnungen, mit denen er auf seine Gegenwart reagiert und die es ihm erlauben, Zeitfragen in einer ihm eigenen Grundsätzlichkeit zu reflektieren. Sein Anspruch, die Wirklichkeit mittels der Fiktion zu erfassen, ist bis heute eine produktive Herausforderung geblieben.

Mit seinen Dramen und Kriminalromanen hat Dürrenmatt früh Weltruhm erlangt und ist bereits zu Lebzeiten zum Klassiker und Schulbuchautor geworden. Mit dem *Stoffe*-Projekt hat er zudem ein monumentales Spätwerk hinterlassen, dessen Erforschung bis heute andauert. Die Verbindung von poetologischer Reflexion mit erkenntnistheoretischen und naturwissenschaftlichen Konzepten stößt in der Forschung nach wie vor auf Interesse: Dabei werden Dürrenmatts Werke verstärkt in ihrem philosophiegeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen Kontext und in Bezug auf die ethisch-politischen Fragen des ausgehenden 20. Jahrhunderts betrachtet. Parallel zu der vertieften Analyse einzelner Texte bzw. Werkteile und der Schärfung des methodischen Zugriffs konnten in den letzten Jahren auch editorische und wissenschaftliche Grundlagenwerke erarbeitet werden. Es sind dies insbesondere die nachlassbasierte textgenetische Edition des *Stoffe*-Projekts in gedruckter und digitaler Form,[3] eine neue Dürrenmatt-Biographie[4] sowie ein Dürrenmatt-Handbuch.[5]

Doch wie lesen sich Dürrenmatts Werke ein Jahrhundert nach seinem Geburtstag? Mit welchen Ansätzen werden sie eine Generation nach seinem Tod analysiert? Diese Fragen bildeten den Ausgangspunkt für eine internationale Tagung, die zum 100. Geburtstag des Schriftstellers vom

3 Vgl. Anm. 1.
4 Ulrich Weber: Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich 2020.
5 Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin. Stuttgart 2020.

10.-13. November 2021 im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern, das seine Gründung Dürrenmatt verdankt und dessen Nachlass beherbergt, stattfand. Das Ziel der wissenschaftlichen Tagung war es, die Ergebnisse bisheriger Forschungsbemühungen zu bündeln und gleichzeitig durch neue Fragestellungen und innovative Ansätze Perspektiven für künftige Auseinandersetzungen mit dem Autor zu entwickeln. Indem Dürrenmatts Werk zum einen mit der historischen Distanz aus seiner Zeit heraus verstanden, zum anderen an aktuelle Forschungsansätze und gesellschaftliche Debatten angebunden wird, sollten ebenso ›neue Lektüren‹ der Klassiker wie Neubewertungen bisher vernachlässigter Texte vorgenommen werden.

Die in diesem Band versammelten überarbeiteten Tagungsbeiträge vermitteln gerade wegen der Breite der behandelten Themen einen Querschnitt durch das Werk und eine repräsentative Bestandesaufnahme der laufenden Forschungsbemühungen. Sie entwickeln neue Perspektiven auf das Werk von Friedrich Dürrenmatt, indem sie den Fokus auf bisher weniger beachtete Texte legen und die Anschlussfähigkeit an zeitgenössische literatur- und kulturwissenschaftliche Methoden und Diskurse (u. a. Mediengeschichte und -wissenschaft, Gender- und Alteritätsdiskurse) prüfen, die historischen und wissensgeschichtlichen Kontexte seines Schaffens beleuchten und die Relevanz seiner Essayistik für gegenwärtige ethisch-politische Fragen herausarbeiten (u. a. Religionskonflikte, Zerstörung des Planeten, Umgang mit neuen Technologien).

Die sechs ›Querfahrten‹ nehmen Dürrenmatts Werk anhand unterschiedlicher disziplinärer Zugänge (Literaturwissenschaft, Philosophie, Medienwissenschaft, Religionswissenschaft, Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft) in den Blick und legen damit die Grundlage für anregende Neulektüren. In den daran anschließenden Einzelstudien werden ausgewählte Werke bzw. Aspekte vertieft analysiert. Sie sind fünf thematischen Schwerpunkten – heuristisch als Transversalen durchs Werk konzipiert – zugeordnet, die jeweils mit einer Bildstrecke aus Dürrenmatts bildnerischem Werk eröffnet und hier kurz umrissen werden:

Zeitfragen und Denkräume: Die Tatsache, dass seit Dürrenmatts Tod eine Generation vergangen ist, eröffnet historische Perspektiven auf sein Werk, die dessen Aktualität und Zeitbedingtheit präziser zu fassen helfen. Umgekehrt kann Dürrenmatts Gegenwartsdiagnose einen neuen Blick auf die historischen Entwicklungen und Umbrüche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eröffnen. Zeitfragen versucht er oft anhand von Fiktionen zu durchdringen. Von der Fiktion als Experimentalanordnung der Wirklichkeit zeugen in Dürrenmatts Werk imaginäre Räume wie die verwirrenden Spiegellabyrinthe, unendlichen Tunnelsysteme und

unvollendeten Turmbauten oder die auf dem Umschlag abgebildete *Welt der Atlasse*. Seine Denkräume dienen aber auch dazu, eine Wirklichkeit zu veranschaulichen, die sich in ihrer wissenschaftlichen Verfasstheit jeder direkten Bildhaftigkeit entzieht.

Dramaturgien: Dürrenmatt hat die Dramaturgie seiner Stücke, Hörspiele und Lesedramen, aber auch seiner Kriminalromane und Erzählungen immer wieder reflektiert. Darüber hinaus prägt die Dramaturgie sein Denken und Schreiben in einem umfassenden Sinn als Schaffensprinzip, d. h. als ein philosophisches Verfahren. Es handelt sich gleichermaßen um einen Zugriff auf die Wirklichkeit wie um eine dramaturgische Technik (techné), die in allen Gattungen entwickelt wird und von den frühen Überlegungen zum Drama über den *Mitmacher*-Komplex bis zur »Dramaturgie der Vorstellungskraft«[6] in den Stoffen nachverfolgt werden kann.

Ordnung und Störung: Dürrenmatt setzt sich literarisch und essayistisch mit theologischen, juridischen, politischen und philosophischen Ordnungsentwürfen auseinander. Dabei bilden Störungen solcher Ordnungen jeweils den Ausgangspunkt der Handlung bzw. Reflexion, wie dies durch den Bruch mit moralischen und gattungstheoretischen Normen in den Kriminalromanen und Dramen besonders deutlich hervortritt. Diese Störungen werden aber auch zum Anlass, um alternative Ordnungen in Form von Fiktionen zu entwickeln und so »der Welt Welten entgegenzusetzen«. Mit den Kategorien von Ordnung und Störung lässt sich auch Dürrenmatts Beschäftigung mit Systemen – sowohl bezogen auf politische Ideologien und Systeme als auch auf systemtheoretische Überlegungen aus dem naturwissenschaftlichen und medientheoretischen Kontext (etwa im *Midas*) – präziser fassen.

Kulturelle Identitäten: Identität wird in Dürrenmatts Texten diskursiv konstituiert und verschiedentlich zur Disposition gestellt. Auffallend ist dabei, wie Identität oftmals über den Körper bestimmt ist und die Geschlechtsidentität immer wieder – nicht selten über Gender-Stereotype – verhandelt wird. Mit Hilfe von neueren kulturwissenschaftlichen Ansätzen lassen sich Fragen der Geschlechterdarstellung und des interreligiösen Dialogs, der Alterität und der Interkulturalität, aber auch der Rezeption von Dürrenmatts Texten in unterschiedlichen Medien und Kulturräumen in den Blick nehmen. Gerade in seiner Auseinandersetzung mit Mythen wird deutlich, wie Dürrenmatt selbst Kultur als Text liest.

6 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Gedankenfuge. In: WA 37, S. 91-109. Mit der Sigle WA, Bandnummer und Seitenzahl hier und i. F. zitiert nach Friedrich Dürrenmatt: Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Zürich 1998.

Zukunft als Katastrophe und Utopie: In Dürrenmatts Werk geht immer wieder die Welt unter, und in apokalyptischen Bildern warnt er vor durch den Menschen selbst verursachten Krisen. In den literarisch und bildnerisch in grellen Farben ausgemalten Zukunftsvisionen und bis zu ihrer »schlimmstmöglichen Wendung«[7] gedachten Zukunftsszenarien wird aber implizit – und teils auch explizit – ein Denken in Möglichkeiten erkennbar, das sich als Suche nach Alternativen verstehen lässt und durchaus eine utopische Dimension aufweist. In diesem Verständnis zielt Dürrenmatts Ansatz, die Wirklichkeit als Fiktion zu fassen, letztlich darauf ab, die Wirklichkeit mit Mitteln der Fiktion mit- und umzugestalten.

Einblicke in die internationale Wirkung eröffnen zwei Gespräche mit Dürrenmatt-Übersetzerinnen und -Übersetzern am Schluss dieses Bandes.

Nachdem die Durchführung durch die Corona-Pandemie – ein Krisenszenario, das Dürrenmatt in seiner Parabel *Virusepidemie in Südafrika* vorweggenommen zu haben schien – zunächst infrage gestellt war, nahm das Vorhaben doch noch die ›bestmögliche Wendung‹ und die Tagung konnte nach einer ersten Verschiebung vor Ort und ohne größere Einschränkungen durchgeführt werden. Realisiert werden konnte sie dank der großzügigen Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds (SNF), der Charlotte Kerr Dürrenmatt-Stiftung, der Burgergemeinde Bern, der Stiftung Pro Scientia et Arte sowie der Oertli-Stiftung und in Zusammenarbeit mit dem Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN), dem Robert Walser-Zentrum Bern und der Universität Bern. Dem CDN und dessen Leiterin Madeleine Betschart danken wir dafür, dass in diesem Band auch das Bildwerk Dürrenmatts präsentiert werden kann, und dem Fotoatelier der Schweizerischen Nationalbibliothek für die Erstellung der Bildvorlagen. Bei der Vorbereitung der Tagung und des Sammelbandes haben uns Julia Sommer sowie Josephina Bierl und Oliver Krabichler unterstützt. Wir danken Benedikt Koller herzlich für die Mitarbeit bei der Redaktion der Texte und Abbildungen sowie dem Wallstein Verlag, insbesondere Dr. Rahel Simon, für die Betreuung des Bandes.

7 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: 21 Punkte zu den Physikern. In: WA 7, S. 7.

IRMGARD M. WIRTZ

Einleitung

Die bislang opulenteste Dürrenmatt-Tagung vom 10. bis 13. November 2021 fokussierte die »Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit« in Werk und Nachlass Friedrich Dürrenmatts. Sie hat mit mehr als 30 Beiträgen neue Perspektiven auf Dürrenmatts Werk im 21. Jahrhundert gewonnen. Darüber hinaus befasste sie sich mit seiner impulsgebenden Wirkung auf die performativen Künste, das Theater und den Film, seine internationale Rezeption bei Autorinnen und Autoren des 21. Jahrhunderts, der neuen Edition seines Bildwerks und seinen weltweiten Übersetzungen.

Der Anlass war das Doppeljubiläum von Friedrich Dürrenmatts 100. Geburtstag und 30. Todestag. Als Ergebnis jahrzehntelanger Forschung am Nachlass war ja bereits einiges vorgelegt worden: eine neue Biographie,[1] ein unterdessen unverzichtbares Handbuch;[2] eine werkgenetische Hybrid-Edition des Spätwerks *Labyrinth Stoffe I-III* und *Turmbau. Stoffe IV-IX* der beiden Kuratoren Rudolf Probst und Ulrich Weber.[3] Nicht nur für das Publikum von Stadt und Universität Bern erschien die Ringvorlesung *Dürrenmatt von A-Z. Eine Fibel zum Werk*, ein spielerischer Zugang in Schlagworten, poetologischen Schlüsselbegriffen und ausgewählten Hauptwerken.[4]

Dürrenmatts viereckige Brille hat im Jubiläum als Logo gedient, sie steht für die Sehschärfe des Autors, die Leserinnen und Leser, und hier programmatisch für die Lektüren, die dieser Band versammelt.

1 Ulrich Weber: Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich 2020.
2 Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin. Stuttgart 2020.
3 Friedrich Dürrenmatt: Das Stoffe-Projekt. Textgenetische Edition in fünf Bänden. Verbunden mit einer erweiterten Online-Version. Aus dem Nachlass hg. v. Ulrich Weber und Rudolf Probst. Zürich 2021.
4 Dürrenmatt von A-Z. Eine Fibel zum Werk. Hg. v. Irmgard M. Wirtz und Ulrich Weber. Göttingen und Zürich 2022.

Abb. 1

Voraussetzung für solche Lektüren – Texte zu vergleichen, zu entdecken und am Manuskript zu verifizieren – schaffen Literaturarchive. Das Archiv knüpft den Ariadnefaden an die Dokumente, damit sie gefunden werden, um sie wieder zu lesen, zu kommentieren oder sogar zu edieren. Friedrich Dürrenmatt selbst hat als Autor, Denker und Gründer des Archivs vorausschauend dafür gesorgt, dass dieser Prozess nicht abreißt.

Die Beiträge in diesem Band stehen für das Zukunftspotenzial von Friedrich Dürrenmatts Werk. Die Beitragenden haben dafür die Lesebrille durch das Fernglas ersetzt, schauen in transdisziplinäre, benachbarte und in kulturwissenschaftlich weite Kontexte und präsentieren neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt.

Dürrenmatts Gemälde *Die Welt der Atlasse* (70 × 200 cm), umschlägt die Ergebnisse. Sein bei weitem größtes Bild steht heute im Centre Dürrenmatt Neuenburg. Die Gouache ist eines der eindrücklichsten und auch rätselhaftesten Bilder in seinem Werk. Er malte daran zwischen 1975 und 1978 und schrieb dazu:

> Atlas dagegen ist eine mythologische Figur, die erst heute wieder darstellbar ist, paradoxerweise; denn ein Mensch, der das Himmelsgewölbe trägt, scheint unserem Weltbild zu widersprechen. Aber wenn wir uns das Anfangsstadium der Welt als ungeheure kompakte Kugel von der Größe der Neptunbahn denken […] oder als schwarzes Loch, das dann zum Urknall führt; oder wenn als Endstadium einer Welt, in ihrem In-sich-Zusammenstürzen, weil sie zu schwer geworden ist, wiederum die Vision einer Kugel von ungeheurer Schwere vor uns aufsteigt, wird in dieser Weltsicht Atlas mythologisch wieder möglich, gleichzeitig aber auch zum Endbild des Menschen, der die – seine – Welt trägt, tragen muß.[5]

5 Friedrich Dürrenmatt: Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen. 1978. In: WA 32, S. 208. Mit der Sigle WA, Bandnummer und Seiten-

Dürrenmatt verbindet hier den Atlas- mit dem Sisyphos-Mythos zur Freiheit der Pflicht und imaginiert, wie die Welt zu ertragen ist.[6] Die Titanen stehen für das Subjekt in der Moderne. Im 21. Jahrhundert interessieren wir uns umgekehrt für das Schicksal des Planeten: Die blaugrünen Kugeln zeigen die Welt oder Welten, schwarze Löcher, Augen mit Pupillen oder ›Bubbles‹, wie die Spiegelungen auf deren Oberfläche suggerieren. Jeder Artist lebt mit seiner Eigenwelt, isolierte Figuren mit unterschiedlichem spezifischem Gewicht, Körperbau und Alter, federleichte und schwergewichtige. Die Weltenträger sind nicht aufeinander bezogen. Die Titanen schreiten, stemmen, schultern oder jonglieren jeder seine Welt und alle schweben sie über eine überbevölkerte Erde. Bei Dürrenmatt tritt Atlas in multipler Gestalt auf, er posiert und balanciert athletisch. Er ist Gewichtheber, Jongleur und Tänzer – aus dem Titan, dem Träger und Dulder, wird auf dem Bild ein Artist. Die Artisten bewegen sich isoliert auf eigenen Bahnen in unterschiedlicher Nähe und Distanz zum Betrachter.

Der Betrachter kann sich mangels Perspektive auf dem Bild nicht orientieren, keine Distanzen abschätzen und keinen Überblick gewinnen.

In der Bildmitte fliegt ein Atlas wie ein Superheld, der seinen Planeten auf dem Rücken durchs All befördert, wir wählten diese eine kleine Szene als Sujet für die Ringvorlesung.

Für die Tagung »Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit« musste es das ganze Bild mit all seinen Atlassen sein, die ihre Welten wie Kugeln bewegen. Sie überwinden die Schwerkraft und trainieren in verschiedenen Disziplinen.

Dürrenmatt hat in diesem Gemälde den Atlas-Mythos pluralisiert: Im postkopernikanischen Zeitalter weitet sich die Vorstellung des Universums und die Zahl der Planeten. Wegen der Unschärfe im Hintergrund ist ihre Zahl nicht bestimmbar. Indem Dürrenmatt diese mit unterschiedlichen Atlassen ausstattet, verbindet er das moderne Weltbild mit der mythologischen Vorstellung eines Weltenträgers. In der Synthese entsteht eine Virtual Reality, der Mythos des Weltenträgers wird vervielfältigt: Jede Welt wird von ihrem Atlas begleitet, ihre Existenz ist ohne Zahl und Grenzen in Raum und Zeit. Virtuell, also in der bloßen Vorstellung, können Körper und Planeten ohne Lichtquelle und Schatten in

zahl hier und i. F. zitiert nach Friedrich Dürrenmatt: Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Zürich 1998.

6 Sisyphos stellt in seinen Augen die Götter, die ihn bestrafen wollten, bloß, indem er die Aufgabe annimmt.

grün-rostbraunen Farben erscheinen. Das Bild zeigt das Universum und die Erde, den Mythos und die Zeitgeschichte.

Die Atlasse schweben über dem Weichbild von Bern, das am Münsterturm links von der Mitte rot und an der Kirchenfeldbrücke ganz rechts erkennbar ist. Das Bild zeigt eine ferne Zukunft, wie die Skyscraper, die Überbevölkerung der Stadt und die verdichtete Bauweise erkennen lassen, und gleichzeitig eine historische Zeit, die den Eindruck von Breughel'schen Wimmelbildern mit Hieronymus Boschs phantastischen Endzeit- und Schreckens-Visionen verbindet. Es zeigt keinen Höllensturz, aber Umsturz- oder Kriegsszenen, irdisches Chaos, Massenpanik und Gewaltszenen in Duellen und Hinrichtungen, mit Gehängten und Guillotinierten, einen Papst, Nackte und Bewaffnete in gedrängtem Durcheinander. Endzeit.

Dürrenmatts literarisches Schaffen problematisiert die Wirklichkeit und sucht nach der Darstellung des Möglichen, er will die Welt in seinen Texten nicht mimetisch abbilden, sondern denkend entwerfen. So imaginiert er in *Die Brücke* 13 Variationen *über* das Einschlagen eines Meteors in die Kirchenfeldbrücke, der Student ist mit der Initiale FD 1-13 autofiktiv gekennzeichnet.[7] Dürrenmatt begründete diese Variationen mit dem induktiven Verfahren der menschlichen Vernunft, das mit Fiktionen, Theorien und Hypothesen arbeitet und dadurch nicht abschließbar ist.

Dürrenmatt entfaltet neben den kosmischen Räumen seine Dystopien in geschlossenen Räumen wie Spital, psychiatrischer Anstalt, Theater, Tal oder Stollen. Sie entstehen aus Katastrophen und Unfällen oder sie vollziehen sich im ›huis clos‹. Dieses Verfahren findet sich in den Erzählungen *Der Tunnel* (1952/1978) und *Die Panne* (1955/56), dem Drama *Die Physiker* (1961) im Frühwerk bis zur verkehrten Welt in seinem letzten Drama *Achterloo I*[8] und im letzten Roman *Durcheinandertal* (1989).

Lange bevor Dürrenmatt die Endzeit in seinen *Stoffen*, vom ersten *Winterkrieg in Tibet* bis zum letzten *Das Hirn* (einer Kosmogonie und Evolutionsgeschichte der Menschheit bis zum Ende in Auschwitz) entfaltet, hat er dies in der existenzialistischen Tradition der Endspiele in seinem Drama *Der Meteor* (1966), im Übungsstück für Schauspieler *Porträt*

7 Friedrich Dürrenmatt: Turmbau. Stoffe IV-IX. Die Brücke. In: WA 29, S. 85-111.

8 Zu den Publikationen: *Achterloo I* erscheint noch im Jahr der Uraufführung bei Diogenes, die Fassungen *Achterloo I-III* im Band *Rollenspiele* 1986, die letzte publizierte Bearbeitung *Achterloo IV* in den *Gesammelten Werken in sieben Bänden* 1988.

eines Planeten oder in *Achterloo* dramaturgisch durchgespielt, also ausgerechnet in den Dramen, die kaum gespielt werden.

Als sich Covid-19 2020 zur Pandemie entwickelte, überholte die Wirklichkeit Dürrenmatts Fiktionen. Wir befanden uns in einem Vergangenheitsparadox, in dem Dürrenmatts Geschichten[9] aus dem 20. Jahrhundert nicht mehr als prospektive Darstellungen des Möglichen nach dem dramaturgischen Gesetz der »schlimmstmöglichen Wendung«, sondern als bereits historische Vorwegnahmen des aktuellen Zeitgeschehens gelesen werden mussten. Waren seine Werke damit noch zukunftsweisend oder bloß Visionen von gestern, auf die wir heute zurückschauen? War er zum Jules Verne des 20. Jahrhunderts geworden? Haben seine Texte im 21. Jahrhundert ein Zukunftspotenzial?

Sollte das Thema von Wirklichkeit als Fiktion und seine Umkehrung zunächst Denkanstöße geben, unterschiedliche Texte wie Essays, Interviews, Hörspiele und Dramen, aber auch die späte Prosa in ihrer Relevanz für das 21. Jahrhundert zu befragen, trieb die Aktualität ein Bedürfnis nach Orientierung und Identitätsbestimmung hervor, das zu neuen Perspektiven und Verortungen wie auch Bewertungen von Dürrenmatts Werken führte. Ein anderer Effekt der Pandemie bestand darin, dass sie ein Interesse für bislang kaum rezipierte Texte aus dem Frühwerk weckte und darüber hinaus kanonisierte Werke umwertete.

Dürrenmatt hat wie Brecht und Frisch mit den Mitteln der Parabel und des Theaters die Nachkriegsjahre kritisch analysiert, totalitäre Herrschaftsapparate (*Der Sturz* 1971) und die Konsumgesellschaft (*Mondfinsternis,*[10] *Der Besuch der alten Dame* 1956) literarisch verarbeitet. Er versuchte die Welt in Modellen seiner Zeit zu deuten: die atomare Bedrohung während des Kalten Kriegs und die Umsturzversuche in Osteuropa. Er hat sie mit den Mitteln der Komödie genießbar gemacht und mit der Groteske zur Kenntlichkeit verfremdet. Dürrenmatt hat die Geschichte der sozialistischen osteuropäischen Staaten, der Tschechoslowakei und Polens, den Untergang der sowjetischen Herrschaft bis zum Fall der Berliner Mauer 1989 gerade noch erlebt. Sein Schaffen umgreift die historische Epoche der stabilen Nachkriegsgesellschaft mit ihren Bedrohungsszenarien und die westliche Konsumgesellschaft mit ihren wirt-

9 Geschichte im Sinne von Story, vgl. Seymour Chatman: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. New York 1978.

10 *Mondfinsternis* entstand in den 1950er-Jahren und wurde 1978 umgearbeitet, erschien in *Labyrinth* als zweiter der *Stoffe I-III* (1981). Vgl. WA 28, S. 171-269.

schaftlichen und sozialen Folgen. Zuletzt erörterte Dürrenmatt den historischen Wandel in der provokativen Rede *Die Schweiz – ein Gefängnis* 1990 mit der dialektischen Parabel anlässlich des Besuchs von Václav Havel in der Schweiz.

Wirkten seine Dramen aus den 1960er-Jahren auf den deutschsprachigen Bühnen damals bereits angestaubt, so erfuhren diese in Osteuropa und in neuen Verfilmungen in den Vereinigten Staaten und in Afrika eine starke Rezeption und erweisen sich in der Praxis des Schultheaters als nachhaltig.

Dürrenmatts Spätwerk greift darüber hinaus auf die geopolitische Bedrohungslage im Nahen Osten und in Nordafrika (*Essay über Israel*, 1980) und die Bedingungen eines friedlichen Zusammenlebens der Religionen (Erzählung *Abu Chanifa und Anan Ben David*, 1975) aus.

Erstaunlicher ist, dass Dürrenmatts Mythenbearbeitungen (*Midas* 1991, *Minotauros* 1985, *Das Sterben der Pythia* 1988, *Der Tod des Sokrates* 1992) keine Breitenwirkung erfahren haben. Bis heute haben sie kaum Patina angesetzt, weil sie unabhängig von sozialgeschichtlichen Kontexten und der Ausstattung des Zeitgeschmacks sind: Sie erörtern Fragen der Identität wie Herkunft und Generationenfolge, die Kommunikation und die Wahrnehmung, die Medien, die Ökonomie und die politische Macht. Dabei wechseln sie formal den Standpunkt vom Erzähler zur Erzählerin, variieren bekannte Narrative (Orakel von Delphi, Ödipus-Mythos, Tod des Sokrates), und narratologisch betrachtet wirken die neuen Fokalisierungen geschichtskritisch, ersetzen das Einwirken des Fatum durch Logik und Zufall und dekonstruieren so die bekannten Mythen. Deren Potenzial beleuchtet Dürrenmatt aus alternativen Perspektiven, wie derjenigen der Priesterin Pannychis (*Das Sterben der Pythia*), der Hetäre Chloé (*Grieche sucht Griechin* 1955) oder der Xanthippe (*Der Tod des Sokrates*). Dürrenmatt kippt die traditionelle Erzählinstanz und gendert sie. Die Figuren einschließlich des Ich-Darstellers spaltet er im Spätwerk in Prosa und Dramen in multiple Figuren auf. Im Drama *Achterloo* findet er für jede der Figuren drei Rollen, die soziale, die wahnhafte und die therapeutische, die die Einheit von Zeit und Raum verlassen, die Narrative von Wirklichkeit und Fiktion überschreiten oder in sie zurückschlüpfen können.

In Dürrenmatts Meistererzählungen des Spätwerks waltet die erkenntnistheoretische Skepsis der Selbst-, Fremd- und Welterkenntnis und diese bestimmt die Dramaturgie der Texte: *Minotauros* (1985), der gefangen in seinem Spiegel-Labyrinth vergeblich nach dem Ausweg sucht. Das Mischwesen begegnet im vermeintlichen Freund nur sich selbst und verkennt am Ende den mörderischen Feind.

In der Novelle *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (1986) gelangt die Filmerin über private und geheimdienstliche Beobachtungs-Szenarien auf der Suche nach der verschwundenen Psychiaters-Gattin Tina von Lambert in der ägyptischen Wüste zu mancherlei Entdeckungen, Verwechslungen und Gewaltverbrechen, die motivisch näher an Splattermovies als an den Polyphem-Mythos angelehnt sind. Die Überwachungs- und Aufzeichnungsszenarien führen die Protagonistin in die Wüste und zurück in die Heimat. All dies dient nicht der Erfüllung des Auftrags, sondern bemächtigt sich der Protagonistin. Beobachtung und Überwachung führen in einer hochgerüsteten Welt im Kriegszustand nicht zu Sicherheit, sondern zu fortlaufenden Überbietungen der Technologien. Im Kontrast wirkt der Schluss, das wiederhergestellte Familienidyll des Ehepaars von Lambert, unwirklich.

Die Orientierung in einer labyrinthischen Welt hat Dürrenmatt seit seinem Studium existenziell beschäftigt, die technologischen Möglichkeiten von potenzierter Überwachung und Zerstörung hat er bis zum Szenario des Dritten Weltkriegs einschließlich einer postapokalyptischen Endzeit zunächst in seinen Bildern, dann im ersten seiner Stoffe *Winterkrieg in Tibet* (1981) literarisch gestaltet.

Dürrenmatt thematisiert »Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit« in seiner Lebensgeschichte, dem ersten Band der *Stoffe*; das erzählende Ich steht unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs:

> Ich versuchte, von meinem Standort aus ein Gleichnis zu konzipieren. *Der Winterkrieg in Tibet* ist nicht mein erster Stoff, er setzt sich vielmehr aus verschiedenen Stoffen zusammen, deren Extrakt er ist, gleichsam mein erstes Grundmotiv, ein erster Versuch, mich in die Wirklichkeit, von der ich und mein Land ausgeschlossen waren, durch eine erfundene Unwirklichkeit zu integrieren, eine Gesamtdarstellung zu wagen, indem ich nach einem Weltgleichnis suchte.[11]

Das ist ein autobiographisches Bekenntnis zur Integration und Universalität und zum Gleichnis als Form, das bei Dürrenmatt auf biblische, mythische und kafkasche Vorstellungsbilder zurückgreift und im Spätwerk selbstreflexiver auf die eigene Biographie: »Am Ufer der eisigen Rhone, über die Grenze ins Niemandsland starrend, konzipierte ich mein Weltlabyrinth«[12] schreibt er einige Seiten weiter.

11 WA 28, S. 65.
12 Ebd., S. 84.

Dürrenmatt versuchte immer wieder Labyrinthe zu entwerfen, in Bildern und Texten, indem er einen Erzähler fingierte, ein Ich. Daran scheiterte er in den 1970er-Jahren; im ersten Band der *Stoffe* konstatiert er:

> Dieses fingierte Ich, von dem ich, verführt durch meine Dramaturgie, so lange glaubte, es sei der Minotauros, ist Theseus. Nur dieser geht, wie mein Söldner, freiwillig ins Labyrinth, um den Minotauros zu töten. Mehr noch, auch der, welcher es unternimmt, das Labyrinth darzustellen, muß es freiwillig betreten, er muß Theseus werden.[13]

Im Schaffensprozess von Jahrzehnten wandelt sich die Dramaturgie des Labyrinths vom Weltengleichnis zu subjektiven Entwürfen der Ich-Instanz mit wechselnden Standpunkten. Damit wird ein bipolares Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion obsolet, und das versuchte unsere Tagungsthematik zu erfassen: die Wirklichkeit als Fiktion und reziprok die Fiktion als Wirklichkeit.

Außerdem galt es auszuloten, wie es sich mit der Autorschaft verhält: Wer den Autor mit Dädalus identifiziert – um im Bild zu bleiben –, bleibt im mythischen Denken verhaftet: »Wer den Plan des Labyrinths entwirft, weiß alles –, doch wer sich hineinbegibt wie ich jetzt, so viele Jahre nach meinen ersten zaghaften Versuchen, mich dem Eingang zu nähern, weiß nichts […]. Er vermag sich nur vorzustellen, was sein könnte […].«[14]

Der schier endlose Schreibprozess ist in Dürrenmatts Nachlass überliefert, er beglaubigt materialiter das Verfahren von Dürrenmatts Autofiktion (wie der Söldner im *Winterkrieg*):

> Am Ariadnefaden seines Denkens beginnt er, nach dem Minotauros zu suchen, in den verschlungenen Gängen beginnt er zu fragen, zuerst, wer denn Minotauros überhaupt sei, später, ob es ihn überhaupt gebe, und endlich beginnt er zu überlegen […], warum denn, wenn es den Minotauros nicht gebe, das Labyrinth überhaupt sei: Vielleicht deshalb, weil Theseus selbst der Minotauros ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen – und sei es nur mit dem Gleichnis der Schriftsteller –, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt […].[15]

13 Ebd., S. 85.
14 Ebd.
15 Ebd., S. 86.

Der Philosoph Heinrich Niehues-Pröbsting fragte angesichts der elektronischen Bilderflut: »Was ist wirklich?« und suchte die Antwort bei den Exegeten des Platonischen Höhlengleichnisses.[16] Er fand sie überraschenderweise nicht bei den Philosophen, sondern in Dürrenmatts *Winterkrieg in Tibet:*[17] In Abgrenzung korrigiert Niehues-Pröbsting die Platon-Lektüre seines Lehrers Hans Blumenberg und konstatiert mit Schopenhauers und Heideggers Lektüre, dass die gefesselten Menschen in der Höhle sehr wohl ihre Eigenschatten (neben den bewegten Schatten) sähen, gerade darum gehe es in Dürrenmatts Aneignung und Transformation des Höhlengleichnisses: um die Selbstwahrnehmung und den Kampf des Gefangenen mit sich selbst und das sei die anthropologische Wende in der Rezeptionsgeschichte.

Die zahlreichen Bearbeitungen einzelner Werke begleiten ausführliche Essays und Gespräche, die Dürrenmatts Schaffenskrisen erörtern und neue Konzeptionen hervortreiben. Die heutige Dürrenmatt-Forschung findet hierin Quellen und Zugänge zu Dürrenmatts Poetik, Dramaturgie und Konfigurationen seines Denkens und seiner Lektüren von Naturwissenschaften und Philosophie.

Die Quersicht auf seinen Nachlass, die Textgenesen und Textverläufe in den Überarbeitungen verdeutlichen, wie das Potenzial einer Geschichte in der Transformation durch verschiedene Genres und das Fortschreiben des Neuen aus dem Vorhandenen einen erstaunlichen gedanklichen Wandel in der Weltsicht und an Weitsicht gewinnt. Das bezeugte schon Dürrenmatts frühe Erzählung *Die Panne* (1956, Hörspiel 1956, Fernsehspiel 1967, Komödie 1975). Nach seinem *Abschied vom Theater* (1990)[18], dem Essay zum *Achterloo*-Komplex der 1980er-Jahre, reflektiert Dürrenmatt nochmals die Entwicklung seiner Poetik vor dem Wandel der Zeitgeschichte:

> Unser Wissen über die Welt stellt ein kompliziertes Gespinst von oft auf abenteuerlichen Umwegen gewonnenen Fakten, noch nicht er-

16 Heinrich Niehues-Pröbsting: Eine Welt, von der wir nur Schatten sehen. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. 8. 2021, S. 48-49.

17 Dürrenmatts Referenzen auf Platon sind explizit, der Söldner wollte eine Dissertation über das siebte Buch von Platons *Staat* verfassen, darin befindet sich das Höhlengleichnis. Der Student wird als Söldner zum Höhlenbewohner, und hier wird Dürrenmatts Gleichnis existenziell (statt intellektuell), im Rollstuhl Träger von mit Maschinengewehren bewaffneten Prothesenarmen. In Dürrenmatts Labyrinth/Höhle gibt es keine Außenwelt. Also auch keine Welt der Ideen und der Wahrheit, das Platonische Ganze fehlt.

18 WA 18, S. 539-586.

> kannten Irrtümern, mathematischen Konstruktionen und tollkühnen, von der Vernunft erzwungenen Vermutungen dar, das wir glauben – das Paradox des Wissens. Doch stellt das Objekt des Wissens, die Wirklichkeit, den Glauben an das Wissen immer wieder derart in Frage, daß er zum permanenten Zweifeln wird: Je mehr der Versuch zu wissen Fakten hervorbringt und Vermutungen schürt, desto mehr wird der Glaube ans Wissen strapaziert.[19]

Weniger populär sind Dürrenmatts naturwissenschaftliche und erkenntnisphilosophische Studien, hierin hat sich schon viel früher und in eindrücklichen Bildern und eindringlichen Texten sein Nachdenken über die Zukunft der Menschheit und die Entwicklung des Planeten manifestiert. Erschienen sie lang genug als Gedankenexperimente eines fröhlichen Pessimisten[20] zu Entstehen und Vergehen des Planeten (*Das Hirn* 1990, *Gedankenfuge* 1992, *Der Versuch* 1992[21]), so zeugen diese Essays heute von einem Denken in entwicklungsgeschichtlichen und erkenntniskritischen Perspektiven, das sich auf physikalische Studien und in teilweise eklektischer Weise auf astronomische Theorien und Kenntnisse der Maschinen-, Waffen- und Informationstechnologie abstützt.

Dürrenmatts Dystopien wie das *Porträt eines Planeten* oder *Das Unternehmen der Wega* (1958) oder *Frank der Fünfte. Komödie einer Privatbank* (UA 1958, WA 1998) wirken heute weniger grotesk oder surreal als zur Zeit ihres Erscheinens, seit die Medien und die Öffentlichkeit unter dem Druck der Klimabewegung mit ihrem Anspruch auf Zukunft stehen, seit die Meldungen über die Folgen des rasanten Klimawandels und die damit einhergehenden Umweltkatastrophen in den Hauptteil der Nachrichten gerückt sind. Die Schreckensszenarien sind omnipräsent und die Jugend erlebt sie in den sozialen Netzwerken in Echtzeit mit. Werbespots von Supermärkten adressieren die Konsumenten affektiv mit den Rettungsversuchen von Kindern in der Sorge um den Planeten.

Was in Dürrenmatts Schauspiel eine distanzierende, grotesk-komische Wirkung erzeugte, wird angesichts der Dauerthemen wie dem Sterben der Artenvielfalt, der Dürre und dem Hunger in den Äquatorialstaaten und der drängenden Migration vom Süden in den Norden von den täglichen Katastrophenberichten über globale Naturgewalten wie Feuersbrünste,

19 Ebd., S. 573.

20 Friedrich Dürrenmatt: the happy pessimist. Bern, New York 1997.

21 In den posthum erschienenen Werken befinden sich alle Angaben zu den Entstehungsgeschichten.

Erdbeben, Vulkane überboten; nicht mehr als Gedankenexperiment, sondern unmittelbarer als eine Spiegelung des Zeitgeschehens im Welttheater. War die »schlimmstmögliche Wendung«[22] im 20. Jahrhundert in Dürrenmatts Denken eine provokative, kühne und durchaus unterhaltsame Denkfigur seiner Dramaturgie, so dient sie heute den naturwissenschaftlichen Extrapolationen zur Anpassung des Planeten an: das Schmelzen der Gletscher, die Verschmutzung der Meere oder die Zerstörung des tropischen Regenwalds, den Abbau nicht erneuerbarer Ressourcen mit ihren Konsequenzen für die Energieversorgung, einschließlich der Vorbereitung auf den Blackout. Die Dramaturgie der »schlimmstmöglichen Wendung« ist zur ›guideline‹ planenden Handelns geworden.

Katastrophen, Konflikte, Kriege können die Künste befeuern, sie verändern die Lektüren historischer Texte, und das hat die Tagung »Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit« aufgegriffen. Die Beiträge in diesem Band lesen sich zwei Jahre danach fast noch eindringlicher, verschärft durch die jüngsten Bankenkrisen, Ausschläge auf den Finanzmärkten und den Angriffskrieg in Europa und den Terrorismus im Nahen Osten.

Wenn die Realität die ehedem komödiantisch-grotesken Fiktionen überholt hat, wirken diese heute naturalistisch, mitunter sogar noch als tastend suchende Annäherungen an eine mögliche Zukunft. Die Gegenwart modelliert die Rezeption und bewertet die Relevanz der in Dürrenmatts Werken angelegten Entwürfe neu, wie die in diesem Band versammelten Beiträge zum Unfall, zur Finanzkrise, zur totalitären Herrschaft (tierischer Souverän), zu den naturwissenschaftlichen Denkmodellen, zur Topographie und Mythogenese der Alpen, die Erzählungen zum Verhältnis der Geschlechter, zu Geschichtsmodellen und zu den Ursprungserzählungen verdeutlichen. Anderen Beiträgen geht es darum, Dürrenmatts Fiktionalisierung von erkenntnisphilosophischen, mathematischen, physikalischen Modellen nachzuweisen oder ihre Reichweite zu prüfen.

Der Dürrenmatt-Kanon des 20. Jahrhunderts bestand während Jahrzehnten aus den Kriminalromanen und einigen grotesken Komödien mit großem Unterhaltungswert. Während jene statt der Wiederherstellung des Rechts durch den Kommissär das Zusammenspiel von Zufall und Verbrechen erkenntniskritisch reflektieren, widmen sich die Dramen den großen Nachkriegsthemen: der Verantwortung der Naturwissenschaft angesichts der atomaren Bedrohung mit ihrem globalen Zerstörungspotenzial (*Die Physiker*), der Korruption und Korrumpierbarkeit

22 WA 30, S. 208 ff.

durch Konsumangebote im Wohlstandsgefälle der Nachkriegszeit (*Der Besuch der alten Dame*).

Allein, genügt das, um dem Kosmos Friedrich Dürrenmatt und seinem visionären Denken in den Facetten der naturwissenschaftlichen, philosophischen, theologischen, mythologischen, historischen, politischen und poetologischen Aspekte im 21. Jahrhundert gerecht zu werden? Wie steht es um die Wirkung im 21. Jahrhundert innerhalb und außerhalb der Dürrenmatt-Philologie, und welche Fragen stellen jüngere Forschende, die Nachkommen der Nachkriegsgesellschaft an Dürrenmatt?

Mit der Publikation der Beiträge möchte dieser Band Dürrenmatts Rezeption künftig nicht allein der verlässlichen Wiederholung seiner beliebtesten Dramen auf der Bühne und seine Krimis dem Film überlassen. Er möchte die Relevanz und das Zukunftspotenzial seines Denkens Mitte des 21. Jahrhunderts zu Fragen des Klimawandels, der Erwärmung und Verschmutzung der Kontinente und Meere, der Globalisierung mit ihren wirtschaftlichen, finanziellen Verflechtungen und dem internationalen Waffenhandel, der wachsenden Gewaltbereitschaft und des jüngsten Angriffskriegs in Europa ermessen.

Der Band zeigt, dass Dürrenmatts Werk an Fragen der *gender*, *ethnological* und *postcolonial studies*, der *identity*- und *diversity*-Debatten, der *awareness*-Kultur der amerikanischen Elite-Universitäten anschließbar ist.

Dürrenmatt bleibt ein Vordenker des 20. Jahrhunderts und er ist dies unter Umständen gerade in den Stücken und Stoffen, die im 20. Jahrhundert als absurd, grotesk, kaum spielbar und entwirrbar galten. Auch die Inszenierung des Romans *Justiz* (1985) unter der Regie von Frank Castorf ist ein Beispiel dieser Neu-Entdeckung. Dürrenmatt bleibt ein wandlungsfähiger und resilienter Skeptiker, der denkerisch existenziellen Herausforderungen für Individuum, Gesellschaft und Staatenordnung und für die Zukunft des Planten literarisch und bildnerisch Gestalt verleiht.

Die Beiträge in diesem Band mögen zeigen, wie langjährige Dürrenmatt-Forschende, wie Pioniere und Pionierinnen im Dürrenmatt'schen Universum ihre Primeurs, ihre Erstlektüren, ihre methodologisch innovativen Wege finden: Dürrenmatt als Herausgeber, Dürrenmatts Transformation der (Alpen-)Mythen, Dürrenmatt im Puppenspiel, Dürrenmatts Poetik des Unfalls, Dürrenmatts Verfilmungen kulturvergleichend und vieles mehr. Dürrenmatt für alle Fälle – vielfältige Lektüren des unbeachteten wie des überstrapazierten Dürrenmatt.

1. Querfahrten

Schwarze Himmelfahrt, 1983, Gouache auf Karton, 71.3 × 101.7 cm,
SLA-FD-A-Bi-1-131

Unheilvoller Meteor, 1980, Gouache auf Karton, 71.5 × 102 cm,
SLA-FD-A-Bi-127

Mazdak, 1978, Gouache auf Karton, 65.5 × 79.7 cm,
SLA-FD-A-Bi-1-116

PETER VON MATT

Dürrenmatt und das Wunder auf der säkularisierten Bühne

Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs, 1965, schreibt Friedrich Dürrenmatt ein Stück über das Wunder. Ein Toter steht wieder auf. Gestorben nach schwerem körperlichem Zerfall und nach dem vergeblichen Kampf der Ärzte um sein Leben, erhebt er sich am folgenden Tag unbeschadet aus dem Bett. Der Vorgang wiederholt sich während des Stücks mehrere Male. Es ist ein geheimnisvolles und unwirkliches Geschehen.

Hier ist dazu erst einmal zu sagen, dass es geheimnisvolle und unwirkliche Geschehnisse auf dem Theater immer gegeben hat. Schon bei den alten Griechen konnten Götter auf der Bühne erscheinen, in christlichen Zeiten taten es die Engel, die Märtyrer und Heiligen, nicht zuletzt aber auch der Teufel, und als man das Fegefeuer erfunden hatte, um den Horror der ebenfalls erfundenen Hölle etwas zu dämpfen, traten die wandelnden Geister, denen der Himmel noch verschlossen war, nicht selten gegen Mitternacht vor ihre Nachkommen und bettelten um Hilfe durch Gebete oder Opfer. Selbst in der berühmtesten Tragödie nach der Antike, in Shakespeares *Hamlet*, erscheint der tote Vater des Helden seinem Sohn und erzählt ihm, wie man ihn ermordet hat. Dieses familiäre Motiv war noch im 19. Jahrhundert so populär, dass der Wiener Ferdinand Raimund 1824 in einem seiner Stücke den Geist des Vaters vor seinem Sohn auftreten ließ, um diesem mitzuteilen: »Ich bin Dein Vater Zephises und habe dir nichts zu sagen als dieses.«[1] Daraufhin verschwindet er wieder. Unheimlicher Ernst und komödiantisches Gelächter waren bei diesem Thema offenbar gleicherweise möglich. Die seltsame Kombination wird uns bei Dürrenmatt wieder begegnen.

Dennoch ist es mit dem Wunder auf der Bühne eine besondere Sache. Die Aufklärung hatte im Anschluss an die Renaissance erkannt, dass eine streng wissenschaftliche Erklärung der Welt in umfassender Weise möglich ist. Die Folge davon war, dass Wunder und Zauberei in den Künsten

1 Ferdinand Raimund: Der Diamant des Geisterkönigs. Zauberspiel in zwei Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Friedrich Schreyvogl. München 1966, S. 127.

von ihren bisher unbestrittenen Erscheinungen immer mehr zu Ereignissen von Betrug und Täuschung, von Bauernfängerei und Ärgernis gerieten. Man fing daher auch in geistlichen Kreisen an, die Bibel in dieser Richtung ein wenig zu korrigieren. Johann Peter Hebel, evangelischer Geistlicher und Autor von Rang, erzählte 1824 in einem schönen Buch die wichtigsten biblischen Geschichten und beseitigte dabei möglichst unauffällig die krassesten Wunder.[2] Die Frau des Lot zum Beispiel wird in der Bibel in eine Salzsäule verwandelt, weil sie sich auf der Flucht aus der brennenden Stadt Sodom in verbotener Weise neugierig umgedreht hat. In den Museen ist dieses interessante Ergebnis immer noch auf vielen Gemälden zu sehen. Bei Hebel aber heißt es dazu nur: »Seine Frau verunglückte unterwegs.«[3]

Auch auf dem Theater wurden nun die Wunder ein Problem. Exemplarisch dafür ist die Art und Weise, wie der Aufklärer Gotthold Ephraim Lessing in seinem Stück *Nathan der Weise*, erschienen 1779, gleich zu Beginn, im zweiten Auftritt des ersten Aufzugs, ein scheinbar handfestes Wunder schrittweise entzaubert. Nathans Tochter Recha ist überzeugt, bei einer Feuersbrunst von einem Engel gerettet worden zu sein. Die Christin Daja fördert diesen Glauben, der Jude Nathan aber führt Recha mittels einer verblüffend modernen Therapie aus dem ekstatischen Wunderglauben schrittweise zur Einsicht in die nüchterne Wahrheit der Vernunft.

Damit hätte das Thema für die anschließenden Jahrhunderte eigentlich erledigt sein können. Das war es aber nicht. Auf den Rationalismus der Aufklärung folgten neue, zum Teil schroff unbekannte Literaturen. Zu diesen gehörte insbesondere das spanische Theater aus dem 17. Jahrhundert. Der ganz große Name war hier Calderón. Er brach in das deutsche Kulturleben förmlich ein, als August Wilhelm Schlegel 1803 eine Reihe von Calderóns Stücken übersetzte. Zu den erfolgreichsten gehörte dabei *La devoción de la cruz*, zu Deutsch *Die Andacht zum Kreuz*. Goethe hat dieses Schauspiel einmal gleichwertig neben *Hamlet* und *König Lear* gestellt,[4] und kein Geringerer als E. T. A. Hoffmann inszenierte es 1810

2 Johann Peter Hebel: Biblische Geschichten. Zürich 1992. – Zu den grundsätzlichen Fragen des Wunders in Wissenschaft und Literatur vgl. Lorraine Daston: Wunder. Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität. Frankfurt a. M. 2001, und Mario Grizelj: Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur (Klopstock – Kleist – Brentano). Paderborn 2018.

3 Hebel, Biblische Geschichten, S. 29.

4 Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 36. Bd. Stuttgart und Tübingen 1830, S. 170.

mit großem Aufwand und Erfolg in Bamberg, wo er eine Zeit lang Musik- und Theaterdirektor war.[5] In der hochdramatischen Handlung geschehen immer wieder Wunder, wobei selbst verbrecherische Menschen gerettet werden, sei es, weil sie mit einem Kreuz auf der Brust geboren wurden, sei es, weil sie in einem gefährlichen Moment neben ein Kreuz zu stehen kommen. Heute wirken diese Ereignisse etwas merkwürdig, aber das Stück als Ganzes ist von einer atemraubenden Dramatik. In den Jahren nach 1800, in der Romantik also, hat es gerade deshalb wuchtig eingeschlagen. Es stellte einen Gegenzug zum kühlen Rigorismus der Aufklärung dar. Goethe ließ als Theaterdirektor eine ganze Reihe von Calderón-Stücken aufführen. In seinem Umkreis nannte man die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts deshalb ›das spanische Jahrzehnt‹. Und Albert Camus, der Verfasser von *L'Étranger* und *La Peste*, hat noch 1953, sieben Jahre vor seinem Nobelpreis, diese *Andacht zum Kreuz* aus dem Spanischen präzis übersetzt und in Paris erfolgreich aufgeführt. Heute spricht kaum mehr jemand davon. Die Wunder auf dem Theater werden offensichtlich zu gewissen Zeiten gefeiert, dann werden sie schroff verworfen, und eines Tages kehren sie wieder zurück. Sie sind eben nicht nur ein Phänomen der Frömmigkeit, sondern auch ein uraltes Bühnenereignis. Ein tüchtiger Brocken Spektakel. Dürrenmatt konnte davon ein Lied singen.

Ein heute noch berühmtes Beispiel für die Wirkung und Verarbeitung der spanischen Dramaturgie zur Goethezeit, gerade in Hinsicht auf das Wunder, ist Heinrich von Kleists *Käthchen von Heilbronn*, gedruckt im gleichen Jahr 1810, in dem Hoffmann die *Andacht zum Kreuz* inszenierte. Es ist das einzige Stück von Kleist, das zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurde, nicht in Berlin, sondern in Wien, und ebenfalls um 1810. In den Wundern, die darin vorkommen, leuchtet das spanische Jahrzehnt auf, auch wenn das Stück im deutschen Mittelalter spielt und zudem sehr deutlich mit den damals aktuellen Theorien des Mesmerismus, auch animalischer Magnetismus genannt, operiert. Das feierlichste Wunder im *Käthchen*-Stück besteht in der Rettung einer jungen Frau, der Titelfigur, aus einem brennenden Haus. So wie der Brand beschrieben wird, muss er ihr sicherer Tod sein. Das ganze lodernde Gebäude stürzt nämlich über ihr zusammen. Nur ein Portal ist in Rauch und Trümmern noch stehen geblieben. Und durch dieses Portal tritt nun Käthchen unverhofft hervor, ohne jede Verletzung, und hinter ihr – jetzt zitiere ich Kleists Bühnenangabe – »hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jüng-

5 Rüdiger Safranski: E. T. A. Hoffmann. Eine Biographie. Reinbek 1992, S. 262 und 499.

lings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittiche an den Schultern und einen Palmzweig in der Hand«. Einer der höchsten Engel hat also die junge Frau in Feuer und Mauersturz beschützt. Sie dreht sich um, sieht das himmlische Wesen und fällt vor ihm nieder. Kleist schließt die Szene ab mit den Worten: »Der Cherub berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmenzweigs, und verschwindet. – Pause.«[6] Wir haben hier also ein Wunder vor Augen, bei dem der Wundertäter voll sichtbar ist – dreißig Jahre nach Lessings Abschaffung solcher Ereignisse und beschrieben von einem Autor, der für uns ranggleich neben Lessing steht.

Es gibt in Kleists Werk noch weitere mirakulöse Ereignisse. Am eindringlichsten ist die Erzählung von den vier jungen Männern, die in der Zeit der Reformationsstreitigkeiten ein Frauenkloster in Aachen während der Sonntagsmesse angreifen und verwüsten wollen. Da erscheint die Heilige Cäcilie in Gestalt einer Nonne, die in Wahrheit krank im Bett liegt, und spielt die Orgel mit so magischer Gewalt, dass niemand in der Kirche sich auch nur bewegt. Die vier Verbrecher aber verwandeln sich dabei in schweigende, tief in sich versunkene Männer, die von nun an nur noch ruhig dasitzen und einzig um Mitternacht aufstehen, um mit schallender Stimme das *Gloria in excelsis* zu singen. Viele Jahre lang.[7]

Kleist nennt diese sehr realistisch, mit präzisen historischen und personellen Angaben erzählte Geschichte im Untertitel *Eine Legende*. Das ist ein Trick, mit dem er seine Beschreibung eines Wunders legitimiert. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass das literarische Motiv des Wunders sich gegen die Liquidierung durch die Vernunft auf unterschiedliche Weise zu wehren weiß. In den Wundergeschichten steckt offenbar eine erzählerische Kraft, die nie endgültig zu vertreiben ist. Die Märchen haben dies seit jeher mit Vergnügen bewiesen. Und mit ebensolchem Vergnügen hat Gottfried Keller in seinen *Sieben Legenden* die Freiheit, die ihm diese literarische Gattung bot, zu einer der hinreißendsten Wundererzählungen benützt: *Die Jungfrau als Ritter*.[8]

Das vielleicht raffinierteste Wunder im deutschsprachigen Theater des

6 Heinrich von Kleist: Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Helmut Sembdner. 4. Aufl. München 1965, Bd. 1, 3. Akt, 13.-15. Auftritt, S. 494 ff.

7 Heinrich von Kleist: Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2, S. 216-228.

8 Gottfried Keller: *Die Jungfrau als Ritter* aus dem Erzählband *Sieben Legenden.* In: ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler. Bd. 7. Zürich, Basel, Frankfurt a. M. 1998.

19. Jahrhunderts, 28 Jahre nach Kleists gerettetem Käthchen, ereignet sich in Franz Grillparzers Lustspiel *Weh' dem, der lügt!*[9] Der Fall ist insofern faszinierend, als die Hauptfigur des Stücks ein tatsächliches Wunder erlebt, auf eine außerordentliche Art, und trotzdem hat dieser Vorgang auf der Bühne damals nicht gegen die Wunderkritik der fortschrittlichen Intelligenz verstoßen. Grillparzer war ein Anhänger Josephs II., des österreichischen Aufklärungskaisers, ein Josephiner, wie man damals sagte, aber auch ein leidenschaftlicher Liebhaber des spanischen Theaters. Und es gelang ihm in seinem Stück eine Kombination der beiden Gegensätze.

Weh' dem, der lügt! spielt im frühen Mittelalter an der Grenze zwischen den christianisierten Franken und den noch ungetauften Germanen, geographisch im Raum zwischen Chalon-sur-Saône und Trier. Der Bischof von Chalon hat einen geliebten Neffen – wahrscheinlich ist es sein eigener Sohn –, der in germanischer Gefangenschaft steckt. Leon, der junge Koch des Bischofs, die Hauptfigur des Stücks, ist bereit, auf Leben und Tod über die Grenze zu gehen, um den Verschleppten zu befreien. Der Bischof gestattet ihm dieses Unternehmen aber nur unter der Bedingung, dass er dabei niemals lügt. Das ist der Clou des Stücks.

Leon versucht zunächst auszuhandeln, dass er wenigstens ein bisschen lügen darf, nur von Zeit zu Zeit. Er zieht ja in Feindesland, dort kann einen die Wahrheit leicht den Kopf kosten. Der Bischof bleibt hart. Da fragt Leon zurück, wer ihm denn helfen werde, wenn er in Not gerate und dabei kein bisschen schwindeln dürfe. Der Bischof antwortet mit starker Stimme: »Gott! Mein, dein, aller Gott!« Das fährt ihm wie ein Blitz durch die Brust. Und ab jetzt ist für ihn der liebe Gott dafür verantwortlich, dass er heil nach Hause kommt.

Das Ganze läuft so dramatisch wie komödiantisch ab und nicht ohne eine berührende Liebesgeschichte, bis Leon mit dem befreiten Jüngling eines Abends wieder vor den Mauern von Metz steht, der letzten germanischen Stadt auf dem Weg nach Hause. Hier aber wird er nun doch noch von wütenden Verfolgern eingeholt und umzingelt. Der Tod ist nahe. Da knüpft sich Leon Gott selber vor, in Erinnerung an jenen Blitz und an die Worte des Bischofs, und er ruft dem Allmächtigen im Himmel zu:

9 Franz Grillparzer: Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hg. v. Peter Frank und Karl Poernbacher. Bd. 2. München 1961, S. 183-256.

Als ich von deinem frommen Diener schied,
Da leuchtete ein Blitz in meinem Innern;
Von Wundern sprachs, ein Wunder soll geschehn.
Und so begehr ich denn, ich fordre Wunder!
Halt mir dein heilig Wort! – Weh dem, der lügt![10]

Und was geschieht? Kaum hat er das gesagt, springt das Stadttor auf. Dahinter ist alles hell und glänzend, und Bewaffnete treten heraus mit einem leuchtenden Anführer. Das sind keine Germanen, das sind die eigenen Leute. Die Franken haben am Vortag die Stadt erobert. Leon und sein Anhang sind gerettet.

Das mag unwirklich scheinen, aber genau so muss sein. Unwirklich wie ein Wunder, und doch handfeste Tatsache. Grillparzer gelingt der kostbare Moment, dass einer von Gott ein Wunder fordert, ihm sogar droht dabei, und das Verlangte tritt tatsächlich ein. Für den Problemkomplex des Wunders auf der modernen Bühne ist das ein kostbarer Fall. Grillparzer geht nicht einfach wieder hinter Lessing zurück, wie Kleist es mit seinem geflügelten Engel tut, er lässt vielmehr die volle Erfahrung eines Wunders zu, bei Leon wie beim Publikum, bevor er den rationalen Zusammenhang aufdeckt.

Ich erinnere mich an eine Aufführung dieses Stücks im Zürcher Schauspielhaus während meines Studiums, um 1960 herum. Ich war mit meiner Freundin hingegangen. Und als nun Leon Gott herausforderte, sein Wort zu halten, und das Tor tatsächlich strahlend aufsprang, flüsterte ich ihr zu: »Das ist aber ein fauler Trick.« Sie antwortete: »Nein, das ist schön!«, und sie sagte dies mit einer so sicheren Betonung, dass es mir sofort eingeleuchtet hat. Bis heute. Sie ist ja auch immer noch meine Frau.

Und nun zu Dürrenmatt. Keiner hat in der jüngeren Gegenwart das unzweideutige Wunder in einem seiner Stücke so drastisch und verblüffend auf die Bühne gebracht wie er. Das Werk trägt den Titel *Der Meteor*, mit dem Zusatz: *Eine Komödie in zwei Akten*. Es war ein ungeheurer Erfolg. Die Premiere wurde drei Mal nacheinander gespielt, vom 20. bis 22. Januar 1966. Ich habe es miterlebt. Der Applaus wollte nicht enden. Die Presse jubelte, in Deutschland wie in der Schweiz: »[E]ines der aufregendsten Theaterereignisse unserer Zeit« (*Hamburger Abendblatt*). »Diese Komödie des Sterbens ist ein Feuerwerk des Lebens« (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*). »Nie hat Dürrenmatt verwegener geschrieben« (*Die Tat*, Zürich). »[U]nter seinen Stücken allen das attraktiv wider-

10 Grillparzer, Weh dem, der lügt!, S. 251.

wärtigste, lustigste und beste« (*Die Welt*, Hamburg). »Fest steht schon heute, daß ›Der Meteor‹ eines der wesentlichen Stücke Dürrenmatts ist« (*National-Zeitung*, Basel). »[E]ines der aufregendsten Theaterereignisse unserer Zeit« (*Hamburger Abendblatt*).

Und doch wurde das Werk in Zürich nach dieser Saison nie mehr regulär eingeplant, in all den 55 Jahren nicht, die seither verstrichen sind. Das ist merkwürdig, denn die Bühnenwirkung, mindestens in der ersten Fassung, ist unwiderstehlich. Nach dieser ersten Fassung wird hier zitiert.[11] Sie ist in ihrer lapidaren Wucht stärker als alle späteren und erschien noch im gleichen Jahr im Verlag der Arche in Zürich, förmlich bekränzt von den Lobrufen der internationalen Kritik, aus denen oben zitiert wurde.[12]

Man muss wohl die politischen Umbrüche jener Zeit für diese Abkehr verantwortlich machen, den Aufmarsch der 68er-Bewegung mit ihren Forderungen nach einer radikalen Neuordnung des Staates und ihrer ebenso radikalen Verwerfung sowohl des bisherigen Theaters als auch des herkömmlichen literarischen Kanons überhaupt. Vorausgegangen war dieser Bewegung schon 1963 Rolf Hochhuths Stück *Der Stellvertreter*, das laute Debatten auslöste und einen neuen Begriff des politischen Theaters schuf. Nicht symbolische Handlungen sollten von nun an auf den Brettern zu sehen sein, sondern die verwerflichen Taten noch lebender Zeitgenossen mussten öffentlich nachgespielt und vor das Gericht des Publikums gestellt werden. Das hielt zwar nicht sehr lange vor, hat aber doch die Selbstsicherheit sowohl von Max Frisch als auch von Friedrich Dürrenmatt nach den unglaublichen Erfolgen in den frühen 1960er-Jahren nachhaltig beschädigt. 1969 beginnt Dürrenmatt die Arbeit an den *Stoffen*, Erstausgabe 1981; 1972 beginnt Frisch die Arbeit an *Der Mensch erscheint im Holozän*, Erstausgabe 1979. Den ursprünglichen Titel *Klima*, der heute unheimlich anmutet, hatte der Verleger abgelehnt.

Die Tumulte der 1970er-Jahre erscheinen inzwischen so abgerückt wie jener *Stellvertreter*. Nicht gelöst aber sind die Rätsel des *Meteor*. Wie begründet dieses Stück ein Wunder auf der modernen Bühne? Enthält das große Klatschen der Zuschauer an der Premiere auch deren Zustimmung zu einem Eingriff höherer Mächte? Tatsächlich gibt es ja solche Mirakelstücke im 20. Jahrhundert auch anderswo. Exemplarisch ist ein Werk von Paul Claudel, erstmals aufgeführt 1912, das in Frankreich bis heute gespielt wird: *L'annonce faite à Marie*. Da wird ein totes Kind in den Armen einer verstümmelten Leprakranken wieder lebendig und besitzt von

11 Friedrich Dürrenmatt: Der Meteor. Eine Komödie in zwei Akten. Zürich 1966.
12 Ebd., Schutzumschlag.

nun an auch die blauen Augen dieser rettenden Person. Das Stück kam zuletzt in Genf im Jahr 2021 wieder auf die Bühne. Innerhalb des Bühnengeschehens kann dieses Wunder auf keine Weise bestritten werden. Und Claudel hätte dabei auch nie an einen Trick von der Art Grillparzers gedacht.

Was die Uraufführung des *Meteor* unwiderstehlich prägte, war das komödiantische Genie des Schauspielers Leonard Steckel – 1933 aus Deutschland nach Zürich emigriert –, der den immerzu vom nachweislichen Tod auferstehenden Schriftsteller Wolfgang Schwitter spielte. Er tat dies so frech, so ruchlos, so nur von sich selbst berauscht und wütend über die Tatsache, dass er immerzu starb, um einen Tag später wieder intakt aus dem Bett zu steigen, dass sich die Frage, wie es zu solchen Neugeburten überhaupt kommen konnte, in der Kaskade von Burleske und Gelächter gar nicht stellte. Später muss das Stück für die Intendanten und Regisseure allerdings anders ausgesehen haben. Sie begannen ziemlich rasch, sich um das provokant rätselhafte Gebilde zu drücken. Und auch die Forschung reagierte auf das Werk meist mit auffällig kurzen Kommentaren. Irgendetwas lag hier quer zu den Tendenzen der Zeit.

Irgendetwas. Dürrenmatt hat dieses Irgendetwas benannt, aber auf eine Weise, die selbst wieder ein Rätsel ist. Er hat es benannt mit dem Titel seines Stücks: *Der Meteor*. Einmal erklärt er ihn so: »Schwitter […] durchschießt die Gesellschaft wie ein Meteor die Atmosphäre.« So in der Nummer 44 der *Sätze über das Theater.*[13] Das dürfte sich auf die unheimliche Tatsache beziehen, dass Schwitter nach jedem seiner unzweideutigen Tode wieder lebendig wird, während alle Männer und Frauen, mit denen er zu tun hat, sterben. Aber näher begründet wird dieses Sterben der andern nicht. Schwitter ist kein Mörder, und die Toten sind für ihn belanglos. Das gespenstische Geschehen wird auch mit der Bezeichnung *Meteor* für Schwitter nicht näher begründet und nicht verständlich. Vielmehr erscheint er dadurch als ein Wesen, das von sich selbst keine Ahnung hat und auch nicht bemerkt, dass seinetwegen rund um ihn gestorben wird. Eine andere, eine höhere Instanz muss also seine vielen Auferstehungen bewirken, aber auch an ihr hat er kein Interesse. Und jene, die um ihn herum sterben, haben keine Zeit mehr, sich über ihren Abschied von der Welt Gedanken zu machen. Dabei geschieht alles

13 Die Thesen und Reflexionen dieser *Sätze* – erste Fassung 1970, überarbeitet 1976, in die *Gesammelten Werke* aufgenommen 1988 (GW 7, S. 150) – gehören zu den wichtigsten Äußerungen Dürrenmatts über seine eigene Arbeit. Mit der Sigle GW, Bandnummer und Seitenzahl i. F. zitiert nach: Friedrich Dürrenmatt: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. v. Franz Josef Görtz. Zürich 1988/1996.

am längsten Tag im Jahr, und die Sonne brennt die ganze Zeit reglos von ihrem Höchststand herab. Dies wird uns so nebenhin mitgeteilt. Es ist nicht möglich. Es wäre ein Wunder. Man muss es tatsächlich als ein rasches Signal zwischendurch verstehen, dass es im ganzen Stück um das Wunder geht. Das Wunder auf der modernen Bühne.

Ein Gegenargument gibt es allerdings: Das Publikum der drei Premieren scheint sich damals wenig um die Frage einer höheren Macht gekümmert, sondern das Geschehen einfach als prächtige Komödie erlebt zu haben. Eine Groteske, wie sie auf dem Theater seit je möglich gewesen ist. Ohne jede Frage nach der Wahrscheinlichkeit und nach existenziellen Erfahrungen. Eine Groteske wie *Dinner for One*, jener Film, der jedes Jahr am 31. Dezember nachts über ungezählte Sender läuft, mit dem regelmäßig stolpernden Diener, der nie hinfällt. So wie dieser nicht stürzt, könnte man sagen, steht Dürrenmatts Schwitter eben immer wieder auf. Einmal im Jahr ist so etwas ein Vergnügen.

Ein beträchtlicher Teil des Zürcher Publikums vom Januar 1966 dürfte also spontan etwas Ähnliches erlebt haben, aber schon ein paar Tage darauf lief ein großer Streit an, und der Autor sah sich mit schweren Vorwürfen konfrontiert. Er mache sich über den Tod lustig, hieß es, über den Ernst des Sterbens und über die vielen rettungslos Kranken in den Spitälern. Dürrenmatt musste sich einer öffentlichen Diskussion stellen, in der es dann neben scharfen Worten allerdings auch viel Zustimmung für ihn gab.

Auf eine reine Groteske kann das Stück bei genauer Betrachtung unmöglich reduziert werden. Und der Autor hätte einer solchen Deutung auch nie zugestimmt. Er tat vielmehr, was er seit seinen ersten Werken immer wieder tat, er äußerte sich zu seinem Stück mehrfach und ganz unterschiedlich. Am bekanntesten für dieses Verfahren sind seine diversen Erklärungen zum *Besuch der alten Dame*. Dort widerspricht er sich selbst schon im Nachwort der Erstausgabe.

Zum *Meteor* hat er in dem langen und grundsätzlichen Essay *Sätze über das Theater* von 1970, überarbeitet 1976, zwei völlig verschiedene Stellungen eingenommen. Man ist versucht, ein solches Verfahren jenem Vorgang zuzuschreiben, den er selbst einmal den »seltsame[n] Sprung vom Komödienschreiben ins komödiantische Denken« nennt.[14] Am wichtigsten ist dabei die Nummer 30 der *Sätze über das Theater*.[15] Hier spricht Dürrenmatt unüberhörbar als ein Christ, der an das Wunder glaubt, ins-

14 Friedrich Dürrenmatt: *Nachwort zum Nachwort* über sein Werk *Der Mitmacher*. In: GW 7, S. 290.

15 Friedrich Dürrenmatt: Sätze über das Theater. In: GW 7, S. 138-140.

besondere und explizit an das Schlüsselwunder dieser Lehre, die Auferstehung Christi nach der Kreuzigung, dem Begräbnis und drei Tagen Totenruhe. Im Ärger über die Kritiker seines *Meteor*-Stücks wird Dürrenmatt hier in den Fragen des Glaubens so deutlich, wie er es seit seinen ersten Stücken nie mehr geworden ist. Er attackiert zuerst die Theaterkritiker, dann aber in gesteigerter Erregung die Pfarrer. Zu den Kritikern stellt er fest: »Die Reaktion der Kritik auf meine Komödie war instruktiv. Es war festzustellen, dass die meisten Kritiker die Auferstehung des Nobelpreisträgers Schwitter gar nicht zur Kenntnis nahmen, obgleich sie mit aller Deutlichkeit auf der Bühne mehrmals stattfindet.« Und darauf zu den Pfarrern:

> Noch instruktiver war die Haltung der Pfarrer. Sie attackierten meine Bemerkung, das Ärgernis des Christentums liege im Glauben an eine Auferstehung Christi. Sie betonten, das Ärgernis liege im Kreuz; gerade damit bewiesen sie aber, dass sie in der Befürchtung, nicht modern zu scheinen, das Wunder aus dem Christentum zu entfernen versuchten und es zu einer kleinbürgerlichen Ideologie machten, an deren Harmlosigkeit sich niemand zu stossen braucht. Das Kreuz an sich ist schon längst kein Ärgernis mehr, verglichen mit den Ungeheuerlichkeiten an Barbarei, die oft genug im Namen des Kreuzes an der Menschheit begangen wurden. […] Auch dem modernen Menschen »ein Ärgernis und eine Torheit« wird das Kreuz nur durch die Auferstehung. Das Kreuz allein als Ärgernis anzusehen, ist deshalb ein Versuch, ein Christentum ohne Glauben zu installieren. […] Dialektisch ist daher *Der Meteor* nur bei echten Christen und echten Nicht-Christen zu verstehen: Das Faktum des Wunders steht der Unmöglichkeit gegenüber, es zu glauben.[16]

»Das Faktum des Wunders« – da steht die Aussage schwarz auf weiß, von Dürrenmatts eigener Hand. Der Zorn auf die Pfarrer, diese »bürgerlich gewordenen Christen«, wie er sie nennt, hat für einmal sein ironisches Changieren zwischen den Positionen blockiert. Er will, dass die mehrfache »Auferstehung des Nobelpreisträgers Schwitter« im vollen Wortsinn verstanden wird.[17]

Was also geschieht hier eigentlich, und wie wurde es möglich? Der Autor erklärt sein eigenes Stück zuerst als die Veranschaulichung eines real existierenden Wunders in bewusstem Bezug zur christlichen Lehre

16 Ebd., S. 138 f.
17 Ebd.

von der Auferstehung des am Kreuz gestorbenen Jesus. So wie dieser nach dem Bericht im Neuen Testament wieder lebendig wurde, wird es auch der höchst zwielichtige Schriftsteller Wolfgang Schwitter. Aber wenig später erklärt der gleiche Friedrich Dürrenmatt, ebendieses sein eigenes Stück sei eine konstruierte Fiktion, in welcher er den von Sigmund Freud erfundenen und beschriebenen Todestrieb des Menschen illustriere. Schwitter sei von dieser Sucht befallen, wobei sich die Gier bei ihm noch mit einem zweiten Laster verbinde: »Indem sich Schwitter hemmungslos dem Todestrieb hingibt, gibt er sich ebenso hemmungslos dem Machttrieb hin.«[18]

Wie ist es möglich, dass dieses betäubend rasante Bühnenstück von seinem Verfasser kurz nacheinander so krass unterschiedlich erklärt wird? Er muss ja doch wissen, was er gewollt hat beim Schreiben. Genau das ist nun aber tatsächlich die schwierigste Frage diesem Autor gegenüber. Seit den Theaterumbrüchen, die sich in den späten 1960er- und den 1970er-Jahren in Deutschland ereigneten, war die weithin unbestrittene Überzeugung entstanden, dass hinter jedem Bühnenstück eine fundamentale politische und moralische Einstellung des Autors stehen müsse. Diese wird auf dem Theater illustriert und vorgeführt. Theater ist also die optisch-akustische Schaustellung einer vorgängig erarbeiteten Theorie. Wer diese Theorie kennt, begreift auch das Stück. Eine abstrakte Größe wird auf der Bühne konkret, farbig, körperhaft, und die Zuschauer verwandeln dieses bewegte Geschehen wieder zurück in die programmatische Aussage. Ich kann das mit einem Beispiel illustrieren. Als zwei Jahre nach dem *Meteor* Max Frischs Stück *Biografie. Ein Spiel* in Zürich aufgeführt wurde, erklärte ein strenger Vertreter der neuen Kritikergeneration, es handle sich bei diesem Werk leider um ein »Stück, das nichts beweist«. Max Frisch, hieß das, hat kläglich versagt.

Solches Versagen hätte man eigentlich auch dem Verfasser des *Meteor* vorwerfen müssen, da er in den *Sätzen über das Theater* zwei unvereinbare Sinngebungen für seine Komödie vorlegt, ohne sich um den Widerspruch irgendwie zu kümmern. Eine fast unheimliche Erklärung für solche Widersprüchlichkeit steht nun aber einige Jahre später im kurzen Vorwort zu den *Stoffen I-III*, die 1981 erscheinen, noch ohne Hinweis auf eine spätere Weiterführung. Der Passus muss hier vollständig zitiert werden. Er gehört zu den wichtigsten Aussagen Dürrenmatts über sich selbst:

> Ich zähle zu den Gedankenschlossern und -konstrukteuren, die Mühe haben, mit ihren Einfällen fertig zu werden, deren Einfälle ihre Kon-

18 In Kapitel 44 der *Sätze über das Theater*. In: GW 7, S. 150.

> zepte, aber auch ihre Bekenntnisse immer wieder durchkreuzen; zu jenen Schriftstellern, die nicht von der Sprache her kommen, die sich vielmehr mühsam zur Sprache bringen müssen. Nicht weil ihre Sprache ihren Stoffen nicht gewachsen wäre: ihre Stoffe sind der Sprache nicht gewachsen, außerhalb von ihr angesiedelt, im Vorsprachlichen, noch nicht genau Gedachten, im Bildhaften, Visionären. Nicht meine Gedanken erzwingen meine Bilder, meine Bilder erzwingen meine Gedanken.[19]

Das heißt, dass die visionäre Schau, die den Autor befällt, bevor sie von ihm eingefangen, für die Sprache zurechtgemacht und in sein Schreiben integriert wird, eine ganz und gar eigene Existenz führt. Sie ist kein Resultat, keine Schlussfolgerung, sondern ein autonomes Ereignis, das dem Dichter geschieht. Sie ist, was sie ist. Basta. Man kann gegen sie so wenig argumentieren wie gegen einen Hagelschlag oder eine Mondfinsternis. Sie kann wieder vergessen gehen, oder sie wird zur Zündung für ein dramatisches Projekt, ein Erzählwerk, einen »Stoff«, wie Dürrenmatt es jetzt so frappant einfach nennt. Der Autor kann zwar die Sprachwerdung dieser Erfahrung ermöglichen, aber das ursprüngliche Ereignis einer aufflammenden Vision bleibt stärker und rätselhafter als die Szenen, in denen es schließlich für das Theaterpublikum sichtbar und hörbar wird. Daher ist es auch möglich, dass der Dramatiker, wenn er später an seinem Werk arbeitet, einzelnen Szenen einen anderen Sinn gibt als beim ursprünglichen Erleben der Vision. Alle wichtigen Figuren Dürrenmatts haben eine solche Vorexistenz im – wie er selbst sagt – »Vorsprachlichen, Bildhaften, Visionären«. So ist denn auch eines Tages die Gestalt des mehrfach sterbenden und wieder auferstehenden Wolfgang Schwitter in sein Schriftstellerdasein getreten. Und während andere Autoren ihre Geschöpfe loswerden, sobald einmal der letzte Satz endgültig in die Maschine getippt ist, hat Dürrenmatt nie gewusst, wann er von seiner Vision erneut bedrängt würde. Sobald dies aber geschah, erwachte in ihm der Drang, das Fertige erneut vorzunehmen und umzuarbeiten. Deshalb ist es heute bei vielen seiner Werke so schwierig zu sagen, welche Fassung die verbindliche sein sollte. Im Fall des *Meteor* spricht am meisten für die erste.

Eine unzweideutige Information über den Ursprung von Dürrenmatts Denkspielen um das Sterben und Auferweckt-Werden einzelner Menschen gibt es erst mit dem Band *Turmbau. Stoffe IV-IX*, erschienen 1990, also 25 Jahre nach der Premiere des *Meteor.* Dort finden sich

19 Friedrich Dürrenmatt: Stoffe I-III. Zürich 1981, S. 12.

im Teil *Querfahrt* einige unbetitelte Abschnitte.[20] Sie weisen zurück bis zu Dürrenmatts Kinderjahren. Er hatte damals vom Sterben des Lazarus gehört, hatte gelesen, wie dieser von Jesus wieder zum Leben erweckt wurde, obwohl er ins Grab gelegt war und bereits üblen Geruch von sich gab. Was den kleinen Dürrenmatt dabei besonders bewegte, war, dass die Hohepriester diesen Geretteten zu töten trachteten: »[…] ich hatte mir vorgestellt, die Hohepriester würden Lazarus immer wieder töten, und Jesus müßte ihn immer wieder erwecken, ich sah den armen Lazarus nach der zwanzigsten, dreißigsten Wiedererweckung jammernd aus dem Grabe kommen: ›Mein Gott, jetzt lebe ich wieder.‹«[21] Dieses Denkspiel war ihm 1959, im Engadin, noch immer in Erinnerung. Es führte zu den ersten Konzepten des *Meteor*-Stücks und wurde schließlich zu einem mächtigen Triumph mit der dreifachen Premiere in Zürich im Januar 1966.

Nun kann man sagen, Dürrenmatts Begriff der Vision sei eine private Spekulation, der man in einer wissenschaftlichen Untersuchung seiner Werke keine Funktion zusprechen dürfe. Was er Vision nenne, sei nichts als eine Phantasie über seine eigene Phantasie. Dem widerspricht die Tatsache, dass wir im *Meteor* ein absolut perfektes Theaterstück von höchster Wirkkraft vor uns haben, das die Zuschauer ebenso begeistert wie hilflos zurücklässt – begeistert, weil alles stimmt an diesem Abend, hilflos, weil wir am andern Tag nicht wissen, was wir mit der Unsterblichkeit dieses widerwärtigen Egoisten namens Schwitter anfangen sollen. Wir fühlen uns dabei wie jener Zürcher Kritiker, der Max Frisch den Vorwurf machte, er habe ein Stück geschrieben, das nichts beweist.

Andererseits: Was beweist *En attendant Godot?* Was beweist *Die Verwandlung*? Was beweist *Der Mann ohne Eigenschaften*?

Dürrenmatt hat gewusst, dass dieses Stück die Umsetzung einer Vision war, und er hat sich diesmal geweigert, aus der Vision eine Idee zu machen im Sinne jenes späten Aufsatzes über *Kunst und Wissenschaft*,[22] in dem er seine schicksalhafte Kategorie der Vision zu systematisieren sucht. Gemäß dieser Skizze geht die Vision aus wahllosen Einfällen hervor, um sich später zu klären in einer auf Ordnung angelegten Idee. Drei Phasen also: *Einfälle*, *Vision*, *Idee*. Die Vision ist am innigsten mit dem Begriff Bild verwandt, die Idee strebt bereits nach der rationalen Ordnung,

20 Friedrich Dürrenmatt: Turmbau. Stoffe IV-IX. Zürich 1990, S. 27-33.

21 Ebd., S. 28.

22 Friedrich Dürrenmatt: Kunst und Wissenschaft [Poetikvorlesung an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. 1984]. In: ders.: Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Bd. 36. Zürich 1998, S. 90.

einem System. Und tatsächlich können wir ja Dürrenmatts Schlüsselbegriff der Vision am besten an seinen konkreten Bildern studieren, den Gemälden, die oft genug unheimlich unberechenbar bleiben. Ein starkes Beispiel ist die Gouache *Schwarze Himmelfahrt* von 1983, heute zu betrachten im Centre Dürrenmatt in Neuchâtel.[23]

In dem Brief, den Max Frisch einen knappen Monat vor der Premiere des *Meteor* an Dürrenmatt geschrieben hat, erwähnt er dessen »langes schweres Zögern mit dem Stück«.[24] Das ist überraschend, weil das fertige Werk gänzlich unbekümmert und selbstsicher erscheint, wie in Trance hingeworfen. Dennoch muss dem Autor bewusst gewesen sein, welches Risiko er mit der Übertragung einer reinen Vision auf die konkrete Theaterbühne einging. Ahnte er, dass nun Beweise gefordert würden? Und lehnte er sie ab aus Trotz? Wir wissen es nicht, so wie wir ja auch nicht wissen, warum die heutigen Bühnen dieser hintergründigen Komödie jede weitere Aufführung verweigern. Wunder, scheint es, sind deplatziert. Und visionäre Schriftsteller störend.

23 Siehe die Abbildung in diesem Band, S. 29.

24 Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt: Briefwechsel. Mit einem Essay des Herausgebers Peter Rüedi. Zürich 1998, S. 158 f.

ANDREAS URS SOMMER

Friedrich Dürrenmatt – Philosophie und Verbrechen

Vehement hätte er die Unterstellung von sich gewiesen, sein eigener Text zeuge von einer tiefen Faszination durch das, was er verabscheut: »[W]enn man anfängt, nur das Ungewöhnliche, Einzigartige, Interessante als solches zu bewundern, führt der Weg unweigerlich über das Aparte, Preziöse zum Bizarren, Grotesken und weiter zum Verbrecherischen und Kranken, zum Kranken und Verbrecherischen«.[1] Und doch ist in diesem Text davon viel ausführlicher die Rede als vom »wohlgeratene[n], höhere[n] Dasein«, zu dem uns die wahren, eigentlichen Dichter hinführen sollen. Der Verfasser ist natürlich nicht der Titelheld dieses Beitrags, sondern der Literaturwissenschaftler Emil Staiger, der sich damit am 17. Dezember 1966 für den ihm verliehenen Zürcher Literaturpreis bedankte. Diese Dankesrede unter dem Titel *Literatur und Öffentlichkeit* provozierte einen Skandal, wurde sie doch als pauschaler Angriff auf die Gegenwartsliteratur verstanden, insofern diese Literatur »mit dem Verbrecherischen, Gemeinen sympathisiert«: »Wenn solche Dichter behaupten, die Kloake sei ein Bild der wahren Welt, Zuhälter, Dirnen und Säufer Repräsentanten der wahren, ungeschminkten Menschheit, so frage ich: In welchen Kreisen verkehren sie?«[2] Im Tonmitschnitt von Staigers Rede ist an dieser Stelle statt von »Säufern« einmal mehr von »Verbrechern« die Rede.[3]

Während Max Frisch nur Tage später gegen Staigers Verunglimpfung zeitgenössischen Dichterschaffens vom Leder zog und mit ihm eine Vielzahl von Intellektuellen und Schriftstellern, nahm sich Friedrich Dürrenmatt ein ganzes Jahr Zeit, ehe er sich zu einer Replik herbeiließ. Ende 1967 stand er selbst am Zürcher Rednerpult, an Stelle des Kunstmalers Willy Guggenheim alias Varlin, dem der Zürcher Kunstpreis verliehen

1 Emil Staiger: Literatur und Oeffentlichkeit. Eine Rede. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 5525, 20. Dezember 1966, Morgenausgabe, Blatt 5.

2 Ebd.

3 https://static.nzz.ch/audio/emil_staiger.mp3, abgerufen am 19. Oktober 2023. Die Festversammlung quittiert den Satz mit Szenenapplaus.

worden war. Der Maler zog es vor zu schweigen, worauf Dürrenmatt in seiner Ersatzrede *Varlin schweigt* dieses Schweigen in kausale Beziehung zu Staigers Invektiven setzt, von denen die bildende Kunst so gut wie die Literatur betroffen wäre, wenn man ihre »sittliche Gesinnung« infrage stelle. Gegen eine solche »sittliche Gesinnung« habe er, Dürrenmatt, zwar nichts. »Ich weiß nur nicht, wie ich mit meiner anständigen sittlichen Gesinnung schreiben soll. Nicht, daß sie mich stören würde, sie steht auch nicht vorwurfsvoll neben meinem Schreibtisch, nein, sobald ich schreibe, entfernt sich meine sittliche Gesinnung taktvoll und spielt keine Rolle mehr. Geht das nur mir so? Diktiert sie anderen?«[4] Für Dürrenmatt erweist sich »sittliche Gesinnung« nicht als Schlüssel zu Kunst und Literatur, sondern als Wegsperre. Vielleicht hätte Varlin gesagt, wenn er denn spräche – so Dürrenmatt –, wir sollten »die Kunst wie ein Naturphänomen hinnehmen«, »ihr gegenüber weniger Ästheten und Moralisten, sondern gleichsam Naturwissenschaftler sein«.[5] Die Sphäre der Kunst und Literatur erscheint als außermoralisch: »Schreiben ist ein Entdecken des Menschlichen in jeder Gestalt. Wie Sokrates in einem Verbrecher sich selber in seiner Möglichkeit sah, so spürt der Schriftsteller in jedem Menschen den Menschen auf, das Besondere, das Einmalige«.[6]

Dürrenmatts Sokrates-Referenz ist eine ironische Retourkutsche an Staiger, der unter Rekurs auf antike und deutsche Klassiker meinte demonstrieren zu müssen, was gute, große Literatur eben nicht sei – nämlich die bloße Darstellung von allerlei Abartigkeit, einschließlich Krankheit und Verbrechen, ohne damit eine sittliche Besserungsabsicht zu verbinden. Eine solche Absicht hätten die Klassiker, so drastisch sie das Verbrechen auf die Bühne oder in Verse brachten, explizit oder insgeheim stets gehegt. Wenn nun Dürrenmatt den Virtuosen der Selbsterkenntnis und den Erzklassiker der Philosophie, Sokrates, heranzieht, dann augenscheinlich in der Intention, nachzuweisen, dass in der Geschichte Geist und Kultur keineswegs immer unter dem Joch des moralischen Urteils gestanden hätten. Dass es bei Sokrates, der sich selbst im Verbrecher wiedererkannt habe, um einen reichlich apokryphen Sokrates

4 Friedrich Dürrenmatt: Varlin schweigt. Rede zur Verleihung des Zürcher Kunstpreises [1967]. In: ders.: GW 7, S. 465-474, hier S. 469. Mit der Sigle GW, Bandnummer und Seitenzahl hier und i. F. zitiert nach: Friedrich Dürrenmatt: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. v. Franz Josef Görtz. Zürich 1988/1996.

5 Ebd., S. 473.

6 Ebd., S. 469.

handelt,[7] tut dem Argument keinen Abbruch: Wenn der Literaturwissenschaftler Staiger sich die literarische Überlieferung nach seinen eigenen Moralvorstellungen zurechtschönen darf, wird dieses Privileg eines kreativen Umgangs mit dieser Überlieferung dem Literaten Dürrenmatt erst recht zuzugestehen sein. Dürrenmatt jedenfalls dachte nicht daran, als Besserungspoet aufzutreten.

Kaleidoskop der Verbrechen in Dürrenmatts Werken

Nachdem 1950 und 1951 Dürrenmatts Kriminalromane *Der Richter und sein Henker* sowie *Der Verdacht* erschienen waren, sprach er 1954 im Essay *Theaterprobleme* über ein »Klima, in welchem sich nur noch Literatur studieren, aber nicht mehr machen läßt. Wie besteht der Künstler in einer Welt der Bildung, der Alphabeten? Eine Frage, die mich bedrückt, auf die ich noch keine Antwort weiß. Vielleicht am besten, indem er Kriminalromane schreibt, Kunst da tut, wo sie niemand vermutet. Die Literatur muß so leicht werden, daß sie auf der Waage der heutigen Literaturkritik nichts mehr wiegt: Nur so wird sie wieder gewichtig.«[8]

Über diese programmatische Äußerung, die sich wie eine retrospektive Nobilitierung der eigenen, ja bereits erschienenen und sehr erfolgreichen Kriminalromane liest, ist viel diskutiert worden. Hier aber soll es nicht um die ästhetischen Qualitäten des Kriminalromans gehen, zu deren Beurteilung mir Emil Staigers literaturwissenschaftliche Ingeniosität fehlt. Sondern zunächst einmal um die Verbrechen selbst, mit denen Dürrenmatt seine Leserinnen und Leser konfrontiert.

Es gibt keine gewöhnlichen Verbrechen. Jedenfalls nicht in Dürrenmatts Romanen und Erzählungen, und jedenfalls dann nicht, wenn man sich die Königsklasse des Verbrechens, den Mord anschaut. Vielleicht der einzige ›ganz normale‹ Verbrecher, der aus einem konventionellen Motiv heraus handelt – Dominanzwunsch und Misogynie –, ein ziemlich ge-

7 Spielt Dürrenmatt hier auf die Passage in Platons Dialog *Gorgias* an, wo Sokrates in der Diskussion mit Polos beweisen will, dass es für jeden besser sei, Unrecht zu leiden statt Unrecht zu tun (*Gorgias* 475e), und dass es für Verbrecher besser sei, eine Strafe zu erleiden als ungestraft davonzukommen, da ihn die Strafe von der Schlechtigkeit der Seele befreie (476a-477a)? Das Motiv des Sokrates als Verbrecher hat Friedrich Nietzsche in der Umwertung antiker doxographischer Überlieferung stark gemacht (»War Sokrates ein typischer Verbrecher?«), vgl. Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung*. Berlin, Boston 2012, S. 269 f.

8 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme [1954]. In: GW 7, S. 28-69, hier S. 68 f.

wöhnlicher Psychopath, tritt in Dürrenmatts Verbrecherkaleidoskop nur im *Versprechen* auf, diesem »Requiem auf den Kriminalroman« von 1957. Dort aber kompensiert die Erforschung der Bedingungen der Möglichkeit des Kriminalromans überhaupt – des Verhältnisses von Notwendigkeit und Zufall – die Trivialität des Verbrechens aus Trieb. Dürrenmatts Verbrechen zeichnet sonst gerade die Nicht-Trivialität aus. Die Verbrecher, die seine Texte darstellen, überschreiten Grenzen – aber nicht einfach, indem sie wie jeder Verbrecher Normen verletzen, sondern indem sie diese Normen überhaupt problematisieren. Sie sind oft gleichzeitig Theoretiker und Praktiker eines philosophischen Immoralismus.

Ein kurzer Blick auf einige der erzählerischen Werke gibt einen ersten Eindruck. Da wäre etwa Gastmann, der kriminelle Antipode des Kommissärs Bärlach im *Richter und seinem Henker*. Ein namenloser Schriftsteller, den Bärlach zu Gastmann befragt, verlautbart zu diesem »einen Pol des Bösen«: »Bei ihm ist das Böse nicht der Ausdruck einer Philosophie oder eines Triebes, sondern seiner Freiheit: der Freiheit des Nichts.«[9] Oder im *Verdacht* Emmenberger, der ehemalige KZ-Arzt, der nach dem Krieg in einer teuren Privatklinik seiner Leidenschaft, Menschen unsägliches Leid zuzufügen, weiter frönt und vor dem ihm ausgelieferten Kommissär doziert: »›Die Freiheit ist der Mut zum Verbrechen, weil sie selbst ein Verbrechen ist.‹ ›Ich verstehe‹, rief der Kommissär […]. ›Sie glauben an nichts als an das Recht, den Menschen zu foltern!‹«[10]

Im Hörspiel *Abendstunde im Spätherbst* von 1956 besucht der ehemalige Buchhalter und jetzige Amateurdetektiv Fürchtegott Hofer den weltberühmten Kriminalschriftsteller Maximilian Korbes. Hofer meint, als Erster Korbes auf die Spur gekommen zu sein, dass nämlich die Morde, von denen der Schriftsteller erzählt, von diesem selbst begangen worden seien. Der Nobelpreisträger Korbes wiederum führt dem entsetzten Hofer vor Augen, alle Welt wisse, dass er seine Romanopfer tatsächlich getötet habe. Das Publikum wolle nicht Fiktion und Sprachexperimente, sondern außerordentliches, aber echtes Leben vorgeführt bekommen; es sei, in der Ereignislosigkeit seines eigenen Daseins auf nichts so erpicht wie auf das Extreme. Obwohl jeder wisse, dass der Schriftsteller töte, fordere niemand Gerechtigkeit, denn alle wollten unterhalten sein. Auch dass er Hofer nun umbringen werde, werde mit dem Enthusiasmus der Leserschaft, gewiss aber nicht mit Entrüstung vergolten werden.

9 Friedrich Dürrenmatt: Der Richter und sein Henker. Ein Kriminalroman [1950]. In: GW 4, S. 9-117, hier S. 83.

10 Friedrich Dürrenmatt: Der Verdacht. Ein Kriminalroman [1951]. In: GW 4, S. 119-265, hier S. 252.

Die intellektuellen Mörder sind bei Dürrenmatt eine Spezialität der 1950er-Jahre. Auch in *Justiz*, 1957 begonnen, aber erst 1985 umgeschrieben und zu Ende gebracht, ist der Mörder zunächst so konturiert. Darauf wird zurückzukommen sein. Später rückt das Kriminalistische bei Dürrenmatt zwar in den Hintergrund, aber die Verbrechen finden damit kein Ende. Dann sind es oft Gewalttaten, verübt von monströsen Charakteren, die im Verbrechen einen Lebensexzess zelebrieren, ohne ein Bewusstsein vom Verbrechen oder gar vom Unrecht zu haben. So in der Novelle *Der Auftrag* von 1986 beim »Achilles« genannten, ehemaligen Griechisch-Professor, den eine Kriegsverletzung zum »idiotischen Gott« gemacht hat,[11] und der in Vergewaltigung und Feminizid seinen einzigen Daseinszweck findet. In der *Minotaurus*-Erzählung von 1985 ist die Titelfigur, »schuldlos und schuldig zugleich«,[12] ebenfalls als vorbewusst vergewaltigendes und tötendes Ungeheuer in seinem Spiegellabyrinth unterwegs. All diese Figuren haben kein Motiv, nach dem Kriminalisten gemeinhin fragen – ihr Morden ist exzessives Leben, ein Transgredieren, ein Grenzen-Überschreiten und Grenzen-Vernichten. Der Amateurdetektiv Hofer meint den Erfolgsschriftsteller Korbes gerade hier ertappt zu haben: »Ihre Helden morden weder aus Gewinnsucht noch enttäuschter Leidenschaft. Sie morden aus psychologischem Vergnügen, aus Lebensgenuß, aus Raffinesse, aus Drang nach eigenem Erleben; Motive, welche die herkömmliche Kriminalistik nicht kennt.«[13]

Brechen wir hier ab – der Beitragstitel lautet ja nicht: Das Verbrechen bei Dürrenmatt – sondern »Friedrich Dürrenmatt – Philosophie und Verbrechen«. Ist diese Paarung denn nicht ganz unpassend? Denn wo ist hier bei all den Scheußlichkeiten die Philosophie im Spiel? Vielleicht zuerst da, wo es die Varlin-Rede unter Bezugnahme auf Sokrates andeutet, bei der menschlichen Selbsterkenntnis nämlich? Schauen wir genauer hin.

11 Friedrich Dürrenmatt: Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Novelle in vierundzwanzig Sätzen [1986]. In: GW 5, S. 449-548, hier S. 537.

12 Friedrich Dürrenmatt: Minotaurus. Eine Ballade [1985]. In: GW 5, S. 427-447, hier S. 435.

13 Friedrich Dürrenmatt: Abendstunde im Spätherbst. Ein Hörspiel [1956]. In: GW 3, S. 695-726, hier S. 707.