

Passim

**FRIEDRICH
DÜRRENMATT**
100 JAHRE ANS
ANNI ONNS 2021



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Schweizerische Nationalbibliothek NB
Bibliothèque nationale suisse BN
Biblioteca nazionale svizzera BN
Biblioteca naziunala svizra BN

«Meine Freiheit als Künstler besteht darin, dass ich mit dieser Welt spielen kann.»

Friedrich Dürrenmatt,
Dramaturgie des Denkens.
Gespräche 1988-1990,
Zürich, Diogenes, 1996,
S. 163.

Sommaire

Editorial 3

Dossier

Ringvorlesung
«Dürrenmatt A bis Z»:
mit Vorträgen von
Irmgard Wirtz, Ulrich Weber,
Moritz Wagner, Eduard Kaeser,
Pierre Bühler, Lucas Marco
Gisi, Christine Weder,
Monika Schmitz-Emans,
Andreas Mauz, Rudolf Probst,
Peter Rusterholz, Peter Utz,
Alexander Honold,
Julia Röthinger, Ursula Amrein
und Jens Nielsen 4

Stefan Bachmann im
Gespräch mit Irmgard Wirtz 20

Joël Aguet: Friedrich
Dürrenmatt. Un dramaturge
en Suisse romande 21

Walter Weideli: Traducteur
du temps où Dürrenmatt
faillit culbuter 24

Étienne Barilier: To be
or not to be a translator... 25

Francesca Rodesino: Dürren-
matt nella biblioteca Ceresa 26

Donata Berra: L'opera di
Friedrich Dürrenmatt in Italia 28

Galerie

Dürrenmatt in den Beständen
des Schweizerischen
Literaturarchivs 30

Informationen

Veranstaltungen: Centre
Dürrenmatt, Berner Münster,
Collegium generale, Univer-
sität Neuchâtel, Museum
Strauhof, Konolfingen,
StattLand, Maison du futur 38

Neuerscheinungen

Dürrenmatt-Biographie,
Dürrenmatt-Handbuch,
Stoffe-Edition 46

Passim 26 (2020)

Friedrich Dürrenmatt
100 Jahre | ans | anni

Bulletin des Archives littéraires
suisses | Bulletin des Schwei-
zerischen Literaturarchivs |
Bulletin da l'Archiv svizzer da
litteratura | Bollettino dell'Archi-
vio svizzero di letteratura

ISSN 1662-5307

Passim online:
www.nb.admin.ch/sla

Abonnement | Abbonamento:
arch.lit@nb.admin.ch

Rédaction | Redaktion
Redazione:

Denis Bussard
Daniele Cuffaro
Magnus Wieland

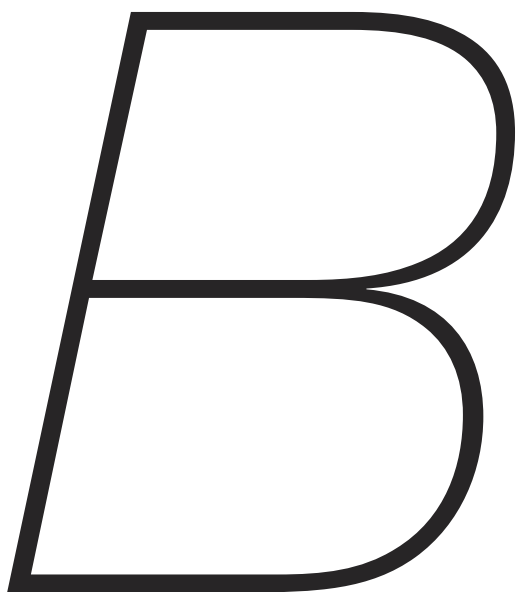
SLA | ALS | ASL
Hallwylstr. 15, CH 3003 Bern
T: +41 58 462 92 58
F: +41 58 462 84 08
E: arch.lit@nb.admin.ch

Mise en page:
Marlyse Baumgartner

Photographie:
Dienst Fotografie, © NB
(Fabian Scherler)

Couverture: Friedrich Dürrenmatt,
Foto © Monique Jaquot

Tirage | Auflage | Tiratura:
1150 exemplaires |
Exemplare | esemplari



ald jährt sich zum 30. Mal der Geburtstag des Schweizerischen Literaturarchivs und zugleich zum 100. Mal jener seines geistigen Vaters Friedrich Dürrenmatt, der 1989 mit der Schenkung seines literarischen Nachlasses die Gründung des SLA initiierte. Dürrenmatts runder Geburtstag ist Anlass für das SLA, seiner in einer Reihe von Veranstaltungen zu gedenken und sein breites Werk einer neuen Exploration zu unterziehen.

Die Ringvorlesung *Dürrenmatt von A bis Z*, die im Herbstsemester 2020 in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Kolleg der Universität Bern stattfindet, bietet eine Querfahrt durch das Werk Dürrenmatts anhand einschlägiger Begriffe seiner Poetik, seiner Biographie und seiner Werke (vgl. S. 4–19). Sie bildet in ihrer spielerischen alphabetischen Anordnung, die zu den Verfahren der Avantgarde gehört, einen Gegenpol zur inhaltlichen Systematik des neuen Dürrenmatt-Handbuchs im Metzler-Verlag, das diesen Herbst – mit Beiträgen der meisten Referent*innen der Ringvorlesung – in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Literaturarchiv erscheint (vgl. S. 46). Der Beitrag von Donata Berra über die Dürrenmatt-Rezeption in Italien ist hier exklusiv in der Originalsprache nachzulesen (S. 28–29). Das Literaturarchiv war nicht nur über die Herausgeberschaft, sondern auch mit zahlreichen Beiträgen verschiedener Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des SLA an diesem Unternehmen beteiligt, das die Dürrenmatt-Forschung auf eine zeitgemässe Basis bringt.

War bereits das Handbuch ein mehrjähriges Projekt, so führt die textgenetische Hybrid-Edition der *Stoffe* auf der Grundlage des Dürrenmatt-Nachlasses in die Anfangsjahre dieses Jahrtausends zurück (vgl. S. 47). Es brauchte den Druck des Jubiläumstermins, um dieses umfassende und komplexe Projekt von der langen Bank zu einem guten Ende zu führen. Die Voraussetzungen und Möglichkeiten der Hybrid-Edition hatten sich mit der Entwicklung der digitalen Möglichkeiten kontinuierlich gewandelt und vergrössert. Nun bietet *Das Stoffe-Projekt* neben der schmucken fünfbändigen Edition bei Diogenes die Möglichkeit, online in freiem Zugang in den digitalisierten 30'000 Manuskriptseiten, die Dürrenmatt während über 20 Jahren zu diesem autobiographischen Projekt angehäuft hatte, eigene werkgenetische Wege zu gehen und die unglaubliche Fülle der Varianten und Überarbeitungen zu verfolgen.

Aktualität und Historizität von Dürrenmatts Theater kommen in den Gesprächen mit dem Kölner Theaterintendanten Stefan Bachmann (S. 20) und dem Westschweizer Theaterhistoriker Joël Aguet zum Ausdruck (S. 21–23). Während Bachmann das Scheitern der Darstellung im späten Text *Midas oder Die schwarze Leinwand* gerade als hochaktuellen Ausdruck einer grundsätzlichen Problematik jeder künstlerischen Fertigstellung liest und den Kern von Dürrenmatts Dramen auch heute durchaus für spielbar hält, zeigt Aguet im Blick auf die Dürrenmatt-Aufführungsgeschichte in der Romandie die Wechselwirkung zwischen Entwicklungen der Theatergeschichte, spezifischen Tendenzen in der Rezeption eines Autors und institutionellen Produktionsbedingungen.

Die Fragen der Übersetzung im französischen Sprachraum werden im Text von Walter Weideli (S. 24) und im Gespräch mit Etienne Barilier (S. 25) vertieft. Dabei zeigt sich, dass das Übersetzen ebenso sehr mit den Freuden und Kalamitäten des Umgangs mit dem zu übersetzenden Autor und dessen Launen wie mit dem reinen Eintauchen in eine fremde Sprachwelt, die man in die eigene Sprache hinüberretten will, verbunden sein kann.

Die Passim-Redaktion hat das Jubiläum auch zum Anlass genommen, den Spuren Dürrenmatts in anderen Nachlässen nachzugehen und ist – trotz Dürrenmatts notorischer Unlust an Schreiben von Briefen – vielfältig fündig geworden, wie die reichhaltige Galerie zeigt (vgl. S. 30–37). Da finden sich Freundschaftsbekundungen in Form von Briefen an Peter Lotar, Paul Nizon, Hugo Loetscher oder Jean Rudolf von Salis, eines geschenkten Manuskripts an Bernhard Böschenstein, einer gemeinsam getrunkenen Bordeauxflasche mit Widmung für Dieter Bachmann oder einer Zeichnung für Walter Vogt. Aber auch Spuren von Dürrenmatts praktischer Theaterarbeit und dem Weg seiner Werke zur Drucklegung.

Die Funde gehen auch über die Sprachgrenzen hinaus. Interessante Beobachtungen über Werkparallelen lassen sich auch ausgehend von bescheidenen Lektürespuren machen, wie Francesca Rodesina am Beispiel der Bibliothek von Alice Ceresa vor Augen führt (vgl. S. 26–27).

Ein Alphabet für Friedrich Dürrenmatt

Ringvorlesung im Schweizerischen
Literaturarchiv in Zusammenarbeit
mit dem Walter Benjamin Kolleg

Irmgard Wirtz
(Leiterin SLA)



© Rita Newman, 2019

Mit A wie Atlas eröffnet das Schweizerische Literaturarchiv eine Ringvorlesung anlässlich des 100. Geburtstags seines Gründungsautors im Saal *Friedrich Dürrenmatt* der Schweizerischen Nationalbibliothek.

Die Gouache *Die Welt der Atlasse* war eines seiner Lieblingsbilder (vgl. Abb. 1). Es entstand offenbar als Skizze «aus einer Laune heraus»¹ 1965, und er hat es von 1975 bis 1978 über vier Jahre immer wieder bearbeitet. Es stellt Atlas weder als ächzenden Kraftprotz noch als grossen Dulder vor, den er mythologisch als Träger des Himmelsgewölbes verkörpert.

Dürrenmatt beschäftigt in seinem Kosmos gleich mehrere Atlasse, die wie Artisten mit den Planeten jonglieren und (wie im Bild-Ausschnitt) wie Superhelden trotz fortgeschrittenem Alter schwerelos durch das All fliegen. Sie navigieren die Planeten auf ihren Rücken mühelos, alle überbieten sie ihren Archetypus beim Flug durch das All.

In den *Anmerkungen zur Kunst* schreibt Dürrenmatt 1978:

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 (March), 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 eine – seine – Welt trägt, tragen muss.²

Atlas steht bei Dürrenmatt am Anfang und am Ende der Welt und des Menschen, er umfasst sie, die Welt, litteral gesprochen von Alpha bis Omega.

Ein Atlas ist darüber hinaus auch eine Sammlung von Landkarten in einem Buch, die räumliche Orientierung geben, oder ein kostbarer, seidenglänzender, schwerer Stoff – und Stoffe waren für Dürrenmatt ein Lebensthema.

Das Alphabet ist im Archiv eine primäre Ordnung, nach der die Bestände verzeichnet sind und so auch auffindbar werden. So werden die 428 Bestände unse-

rer Sammlung in einer alphabetischen Liste unserer Archivdatenbank angezeigt. Die Liste kann weit mehr, sie gibt Orientierung, wo die Gesamtsicht fehlt, sie ist das Abstraktum zur unübersichtlichen materiellen Überlieferung, wie das Umberto Eco in seinem Werk *Die unendliche Liste* mit einer Fülle von Beispielen aus Kunst und Literatur veranschaulicht. Sie kann umgekehrt aber auch den Eindruck der Fülle erzeugen, wie es auf dem Wimmelbild *Die Welt der Atlasse* geschieht, das als Katalog oder Aufzählung das nicht Abschliessbare darstellt.

Listen oder Verzeichnisse erfüllen zweierlei gegensätzliche Funktionen: Eine praktische, sie machen das Unübersichtliche überschaubar. Das tut jeder, der sich eine Packliste erstellt. Listen können aber auch ganz im Gegenteil in literarischen Texten oder in Kunstwerken in langen Aufzählungen, der Hypotypose (Häufung), den Eindruck einer nicht abschliessbaren Reihe oder unendlichen Zahl erzeugen und so die ästhetische Erfahrung des Unüberschaubaren vermitteln. Das ist ein Gefühlseindruck gegenüber dem Unfassbaren, wie etwa beim Blick in den Kosmos.

Wenn Archive ihre Sammlungen in der Form von Verzeichnissen präsentieren, so sind diese Listen nie abgeschlossen, sondern offen für mehr, und vermitteln mit diesem Potential auch den Eindruck des Unfassbaren der Überlieferung.

Eine Ringvorlesung *Friedrich Dürrenmatt von A bis Z* als Kleines ABC zu verstehen, im Sinne von «Dürrenmatt kurz erklärt», liegt nahe, denn Dürrenmatt gehört mit wenigen Komödien und Krimis aus den 1950er Jahren zum Kanon der Schullektüre und des Schultheaters. Mit geteiltem Erfolg: Den einen blieb er Pflichtlektüre und den anderen eine Erinnerung an Glanzstunden ihrer Schulzeit.

Wenn wir in dieser Ringvorlesung Dürrenmatt durchbuchstabieren, dann geht es nicht um die Rekonstruktion dieses historischen Kanons. Mehr als ein Dutzend Expertinnen und Experten, die Kuratoren seines Nachlasses, die Emeriti aus Bern, Lausanne und Zürich, und der philologische Nachwuchs aus der Schweiz und Deutschland, bestellte Philologinnen, zwei Theologen und sogar ein Physiker führen durch Dürrenmatts erdachte Weltengebäude und Himmelsgewölbe. Sie alle haben am Handbuch zu Friedrich Dürrenmatt (Metzler 2020) mitgearbeitet.

Wenn diese Ringvorlesung nun das Experiment unternimmt, auch das weitläufige literarische Werk von Friedrich Dürrenmatt alphabetisch zu präsentieren, so ist das kein archivalisches Ordnungsprinzip. Der Versuch, ungeachtet der Form und ungeachtet der Chronologie Begriffe, Figuren und Werke in alphabetischer Folge anzuordnen, ist systematisch angefechtbar, aber er ist als experimenteller Versuch, als Spielanleitung aufschlussreich, denn es entstehen neue Konstellationen, in den unübersichtlichen, sich über Jahrzehnte hinziehenden Schreibprozessen Dürrenmatts, den zahlreichen Überarbeitungen und im fortgesetzten Nachdenken über die Poetik seines Schaffens.

Das Alphabet verwendet Friedrich Dürrenmatt sogar selbst einmal: Für die Erzählung *Der Sturz* von 1971,

1 Friedrich Dürrenmatt, *Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen* (1978), in WA 26, S.208–10.

2 Ebd., S. 208.

3 Cicero, *De Oratore*, lib. II, 352.



Abb. 1: Friedrich Dürrenmatt, Ausschnitt aus *Welt der Atlasse* (1975–1978)



Abb. 2: Umschlag-Gestaltung *Der Sturz* im Arche Verlag (1971)

um den Einbruch und die Wiederherstellung der Parteiherrschaft in einem totalitären System anhand einer Sitzung im Politischen Sekretariat darzustellen (vgl. Abb. 2).

Mehrfach hat Dürrenmatt den «Sturz» in seinen Zeichnungen vom babylonischen Turm und im Ölbild der einstürzenden Eisenbahnbrücke dargestellt. Die Erzählung *Der Sturz* rahmen zwei unscheinbare Zeichnungen Dürrenmatts: Eine Liste ihrer Akteure, alphabetisch verzeichnet nach ihrer Funktion, die Buchstaben stehen hier für die Personen, sodann erstellt er eine Tischordnung und erklärt: «Die Sitzordnung war nach der Hierarchie des Systems geregelt» – sie zeigt die Machtverhältnisse im Staat. Die Erzählung entfaltet, wie verstrickt und undurchsichtig das von persönlichen Interessen und Leidenschaften geleitete Handeln und die Beziehungen zwischen den namenlosen Parteifunktionären sind, die unkenntlich bleiben, weil sie nur durch die Buchstaben gekennzeichnet sind. Dieses Chaos wird durch die alphabetische Ordnung temporär fixiert und scheinbar transparent geordnet.

Nach der Ermordung des Vorsitzenden A zeigt die neue Tischordnung den Machtwechsel: Sie visua-

lisiert Kontinuität und Wandel. Am Haupt sitzt nun D, neben dem sich die Reihen nicht einfach schließen; die Positionen 1 und 2 links und rechts bleiben unverändert, während die hinteren Chargen aus der Position sechs in die dritte Reihe aufrücken.

Das räumlich angeordnete Alphabet zeigt die alte und die neue Hierarchie simultan. Friedrich Dürrenmatts *framing* der Erzählung *Der Sturz* mit der Tischordnung markiert Positionen im Machtwechsel, das Spiel zwischen Chaos und Ordnung.

Die beiden Handskizzen von Dürrenmatt, im Band 24 der Werkausgabe abgedruckt, sind mehr als eine Orientierungshilfe im Schreibprozess, sie werden zu Paratexten der Erzählung und zeigen die Ordnung vor und nach dem Umsturz. Sie erfüllen darüber hinaus eine mnemotechnische Funktion: Denn sie verweisen auf das einschlägige zweite Buch in Ciceros Rhetorik *De oratore*, der die Übung des Gedächtnisses anhand der Erzählung des Simonides erläutert.

Simonides von Keos, bekannt als der Begründer der Mnemotechnik, erzählt folgendes: Als er bei Skopas, einem reichen und vornehmen Mann in Thessalien zu Gast war, habe er ein Lied auf den Gastgeber vorgetragen, in dem er auch Kastor und Pollux gepriesen habe. Da habe Skopas kleinlicher zu ihm gesagt, er gebe ihm nur die Hälfte des vereinbarten Lohns, die andere Hälfte solle er sich gefälligst bei den Dioskuren holen, die er ebenso gerühmt habe.

Kurz darauf sei Simonides nach draussen gerufen worden. Kaum habe er die Gesellschaft verlassen, sei die Decke des Speisesaals eingestürzt und habe Skopas und seine Angehörigen erschlagen und begraben. Als die Verwandten sie bestatten wollten und die Opfer nicht voneinander unterscheiden konnten, da habe Simonides aufgrund der Tatsache, dass er sich daran erinnern konnte, an welcher Stelle jeder gelegen hatte, Hinweise für die Bestattung eines jeden geben können. Und durch diesen Vorfall soll Simonides herausgefunden haben, «dass es vor allem die Anordnung sei, die zu Erhellung der Erinnerung beitrage».³

Die Erstellung einer Sitzordnung unterstützt die Erinnerung an die Abwesenden, wie der Lehrer im Klassenzimmer das Fehlen eines Schülers anhand des Klassen spiegels sogleich feststellt und ihn benennen kann. Das Gedächtnis arbeitet topographisch.

Wenn diese Ringvorlesung das Alphabet für Dürrenmatt neu buchstabiert, indem es die Plätze des Alphabets in den 14 Vorlesungen eines Semesters mit Begriffen wie «Distanz», «Körper» und «Welt» oder mit Werken wie *Meteor* und *Tunnel* neu besetzt, dann könnte sie zu Friedrich Dürrenmatts Gedächtnis beitragen.

Wenn sie Dürrenmatt nun ein Alphabet buchstabiert, das mit A wie Atlas oder Anfangen einsetzt und mit Z wie Zufall endet, dann könnte das dazu führen, dass wir auf dem bestehenden Kosmos seiner Werke bestimmte Gestirne rekognoszieren, die mit dem Buchstaben des Alphabets benannt, deren Position jeder Referent erläutert und deren Position in der Abfolge des Zyklus eine Sternenkarte ergeben, die sich leicht einprägen lässt.

Anfangen – Eine kleine Archäologie der Kreativität

Ulrich Weber
(SLA, Bern)



© NB, Fabian Scherler

Das A und O, Alpha und Omega: Der Anfang und das Anfangen war ebenso sehr ein Leitthema Dürrenmatts wie das apokalyptische Ende nach der schlimmstmöglichen Wende. Insbesondere das Spätwerk der *Stoffe* dreht sich – aus einer Perspektive der Erinnerung – in vieler Hinsicht um die Frage nach den Anfängen. Dürrenmatts Perspektive ist biographisch wie werkgenetisch und fokussiert das Werk *in statu nascendi*. In vielfältigen autobiographischen Schilderungen umkreist der Autor und Zeichner das Phänomen des kreativen Einfalls und des Augenblicks der Entstehung seiner Werke. Daraus ergibt sich ein spezifisches, facettenreiches Selbstbild und Selbstverständnis, das vom Schöpfen aus biographischen Eindrücken bis zur Schaffung aus dem Nichts reicht und den Künstler nicht unironisch gewissermassen als zweiten Gott präsentiert.

Das Archiv ist seinerseits, wie es die Etymologie anzeigt, ein Ort der Anfänge und wirft in anderer Weise die Frage nach den Anfängen und Ursprüngen auf. Was ergibt sich für ein Bild, wenn man in den Tiefen der werkgenetischen Manuskripte, der Lebensdokumente und Briefe Dürrenmatts schürft und nach den Anfangspunkten des Schreibens sucht? «Die Problematik des Anfangs und des Anfangens erscheint gleichsam als <natürliche> Fokussierung des Spannungsverhältnisses von Text und Schreiben», hält Hubert Thüring in seiner Einleitung zum Tagungsband *Anfangen zu schreiben* fest, der vor 15 Jahren im Schweizerischen Literaturarchiv ein «kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß» zum Thema machte.¹ Der Wechselblick zwischen publiziertem Text und Archiv zeigt aufschlussreiche Spannungen: Wenn Dürrenmatt in den *Stoffen* etwa schildert, wie er am Heiligabend 1942 nach einem Besuch von des Gedenksteins für Georg Büchner die kurze Erzählung *Weihnacht*, seinen ältesten, später publizierten Text, schrieb, gibt er gewissermassen die Geburtsstunde seines Werks und dessen geistigen Vater an. Die Prüfung dieser Erzählung an den Fakten aus der damaligen Zeit spricht eine differenziertere Sprache – *Weihnacht* scheint in der Tat in einem Wurf niedergeschrieben zu sein, doch ist es nicht mehr als einer unter zahlreichen Versuchen des Studenten in jener Zeit, erzählerisch Boden zu gewinnen.

Ist von der Geburt die Rede, so ist die Herleitung des Werks aus der Kindheit nicht weit: «Vom Anfang her» lautet der Titel eines ersten autobiographischen Textes von 1959, in dem Dürrenmatt die Bedeutung seiner Kindheit im Emmentaler Dorf Stalden/Konolfingen für die Entwicklung seiner Phantasie und seiner *Stoffe* schildert. Diese Perspektive der Selbsteutung manifestiert sich am deutlichsten in den Plänen, die Dürrenmatt von seinem Geburtsort gezeichnet hat und in dem er zentrale Motive seines Werks verankert. Ihre primäre Funktion scheint ein Erinnerungsgestüt für die Erzählung der Anfänge zu sein.

Was die Manuskripte bestätigen, ist Dürrenmatts Beschreibung seines Verfahrens des «Drauflosschreibens» vom Anfang her. Kaum je finden sich konzeptionelle Dokumente in seinem Nachlass, dafür eine Vielzahl von Erzählanfängen, stets als Beginn einer Geschichte.

Eine zentrale Kategorie für Dürrenmatts Produktionsästhetik ist der «Einfall»: In den *Stoffen* thematisiert Dürrenmatt die Frage, wie er zu seinen Einfällen kommt, am Beispiel des Stoffs *Der Winterkrieg in Tibet*, den er als sein erstes Weltgleichnis bezeichnet. Er schildert die Erkenntnis der eigenen Lächerlichkeit des Verschontseins im Zweiten Weltkrieg anlässlich seines 24. Geburtstages und den Schluss daraus, dass sein Weg nicht zur Abbildung des Realen, sondern zum Entwurf von Gegenwelten führe. Was hier als augenblickliche Erkenntnis präsentiert wird, erweist sich bei der Betrachtung der Werkgenese als nachträgliche Konstruktion und längerer Prozess: Die Erkenntnis des Anfangs ist nicht der Anfang, sondern der Endpunkt der Textgenese.

So sind Dürrenmatts Erzählungen über seine Anfänge eine Konstruktion der Erinnerung und, wie er mit Bezug auf die großen Autobiographien der Weltliteratur meint, eher für kostbare als für bare Münze zu nehmen.

¹ Hubert Thüring, *Anfangen zu schreiben. Einleitung*, in *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hubert Thüring und Corinna Jäger-Trees, München, Fink 2009, S. 9–25, hier S. 11.

D wie Distanz. Zu einem poetologischen Kernbegriff Dürrenmatts

Moritz Wagner
(SLA, Bern)



© NB, Fabian Scherler

Im Zentrum der Vorlesung vom 24. September steht mit dem gegenwärtig omnipräsenten Schlagwort der «Distanz» ein ästhetischer Grundbegriff, der zugleich einen gattungsübergreifenden Kernbegriff der Poetik Friedrich Dürrenmatts bildet. Wiederholt hat der Autor in schriftlicher wie mündlicher Form die vor allem zeitliche Distanzierung pointiert als probates poetisches Mittel dafür benannt, die Geschehnisse und die Probleme der Gegenwart unvoreingenommen wie unverstellt intellektuell erfassen und literarisch-schöpferisch verfassen zu können. Auf das damit zusammenhängende künstlerische Darstellungsproblem verwies er beispielsweise in den *Fingerübungen zur Gegenwart* (1952): «Man kann heute die Welt nur noch von Punkten aus beobachten, die hinter dem Mond liegen, zum Sehen gehört Distanz, und wie wollen die Leuten denn sehen, wenn ihnen die Bilder, die sie beschreiben wollen, die Augen verkleben?»¹

Insbesondere drei Facetten soll unser Augenmerk in der Vorlesung gelten, denen im Kontext von Dürrenmatts poetologischen Überlegungen zur Distanz Bedeutung zukommt: 1. Distanz als Gattungskonstituens der Komödie und als Humor. 2. Distanz als ästhetisches Verfahren der Verfremdung im Kontext der Verwerfungen des 20. Jahrhunderts und der deutschen Exilliteratur. 3. Distanz schliesslich als zentrales Paradigma des Fiktionalen im Rahmen der dürrenmattschen «Gegenwelt».

Distanz und Ästhetik²

Wenn Dürrenmatt 1977 in einem Gespräch postuliert, dass es schlechterdings «keine Kunst und kein Kunstwerk ohne Distanz» (G 2, 223) gebe, benennt er nicht nur ein zentrales Kriterium seiner Poetik. Er reiht sich zugleich in eine Tradition ein, die «Distanz» spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und insbesondere im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem Grundbegriff der Ästhetik im Allgemeinen hat avancieren lassen. Im Kontext ästhetischer Erfahrung kennzeichnet Distanz sowohl eine rezeptions- als auch produktionsästhetische Notwendigkeit künstlerischen Erkennens und Tuns, die in Form nüchtern-mitleidloser Sachlichkeit im scharfen Gegensatz zur distanzlosen Einfühlung oder gar Identifikation des schöpferischen Subjekts mit dem fraglichen Objekt steht.

Dürrenmatt hebt in seiner Poetik der Distanz an erster Stelle auf die zeitliche Komponente dieser Abstandsmarkierung ab. In seinen dramentheoretischen Schriften macht er ein Darstellungsproblem geltend, das der mangelnden zeitlichen Distanz entspringt, die zwischen dem Zeitpunkt der Literarisierung eines Ereignisses selbst liegt. Der Gegenstand drohe die Bildfläche zuzustellen und das Erkennen des Gesamtbilds zu verunmöglichen: «Man kann heute die Welt nur noch von Punkten aus beobachten, die hinter dem Mond liegen, zum Sehen gehört Distanz, und wie wollen die Leute denn sehen, wenn ihnen die Bilder, die sie beschreiben wollen, die Augen verkleben?» (WA 32, 32) Dass erst ein gewisser Abstand zum Geschehen den Künstler in den Stand versetzt, ein Phänomen in all seinen Facetten intellektuell zu erfassen, in seinen Kontexten zu beurteilen und ästhetisch zu verarbeiten, weil die persönliche Verstrickung als Zeitgenosse der Reflexion im Wege steht, ist freilich eine Beobachtung, die viel weiter zurückreicht (vgl. etwa Schiller, *Über Bürgers Gedichte*, 1789). Dürrenmatt spitzt dieses poetologische Axiom der Distanzierung in den *Anmerkungen zur Komödie* so weit zu, dass er die Tragödie zur Behandlung zeitgenössischer Stoffe kategorisch ausschliesst und stattdessen allein für die Groteske optiert: «Ich könnte mir daher wohl eine schauerliche Groteske des Zweiten Weltkrieges denken, aber *noch* nicht eine Tragödie, da wir noch nicht die Distanz dazu haben können» (WA 30, 25). Distanz bildet für ihn somit ein wesentliches gattungstypologisches Unterscheidungskriterium, was er in *Theaterprobleme* weiter pointiert: «Die Tragödie überwindet die Distanz. Die in grauer Vorzeit liegenden Mythen macht sie den Athenern zur Gegenwart. Die Komödie schafft Distanz» (WA 30, 61).

¹ Friedrich Dürrenmatt, *Fingerübungen zur Gegenwart*, in WA 32, S. 31f., hier S. 32.

² Auszug aus Moritz Wagner, *Art. Distanz/Gegenwelt*, in *Dürrenmatt-Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart, Metzler, 2020.

Einstein und Dürrenmatt – Gott und Zufall

Eduard Kaeser
(Philosoph und Physiker, Bern)



© Eduard Kaeser

Theater und Theorie

Wenn man über Einstein und Dürrenmatt sprechen soll, springt einen sofort die Assoziation Theorie und Theater an. Wir haben es in beiden Fällen mit der gleichen griechische Wortwurzel zu tun, in der das Schauen vorkommt. Die Welt ist sowohl für den Physiker wie für den Dramatiker ein Theater. Der eine schaut und erklärt, der andere schaut und erzählt.

Wer schaut, schafft Bilder. Sowohl der Physiker wie der Dramatiker tun das. Sie schaffen Weltbilder. Um über die Welt im Bild zu sein, muss man sich ein Bild von ihr machen. In beiden Fällen handelt es sich um einen schöpferischen Akt. Worin liegt der Unterschied zwischen physikalischem Bild und dichterischem Bild? Wie Dürrenmatt schreibt, kann «der schöpferische Akt auf zwei Arten verwirklicht werden: durch Nachdenken, dann werden wir notgedrungen den Weg der Wissenschaft gehen müssen, oder durch Neuschöpfen, das Sehen der Welt durch die Einbildungskraft.»¹

Dürrenmatt und der Determinismus im Theater

Dürrenmatt hat sich ausgiebig mit dem Determinismus auseinandergesetzt, besonders in seinem berühmten Vortrag über Einstein.² Und das ist natürlich kein Zufall. Einstein hing immer dem klassischen, deterministischen Weltbild der Physik an, genauer gesagt, jenem des Philosophen Spinoza. Einsteins Credo lautete in Kürze: Gott hat die Welt harmonisch eingerichtet, diese Harmonie drückt sich in den physikalischen Gesetzen aus, und diese Gesetze sind deterministisch. «Der Alte würfelt nicht». Das ist ein erkenntnistheoretisches Bekenntnis zu Gott. Als die Allgemeine Relativitätstheorie 1919 durch astronomische Messungen ihre erste spektakuläre Bestätigung erfuhr, erwiderte Einstein auf die Frage nach einem möglichen falsifizierenden Ausgang des Experiments: «Dann hätte mir der Herrgott leid getan – die Theorie stimmt».

Quantentheorie als «Dramatik» der Natur

Einstein sah in der Quantenphysik die fundamentale Herausforderung seines Weltbildes. Die Quantenphysik sieht die Welt nicht deterministisch, sondern probabilistisch. Ihre zentrale Metapher ist genau jene, mit der sich Einstein nie hatte anfreunden können: der Würfelwurf – *das Zufalls-Universum*. Sein ganzes Leben

lang widersetzte Einstein sich mit Scharfsinn der sogenannten Kopenhagener Interpretation der Quantentheorie, wonach in der Mikrowelt der Zufall Regie führt – also quasi die Würfel Gott spielen. Dürrenmatt hat diese Idee erzählerisch variiert, etwa im Roman *Das Versprechen*. Darin sucht Kommissar Matthäi mit wissenschaftlichen Profiliermethoden – «deterministisch» – einen Serientäter zur Strecke zu bringen, was ihm auch beinahe gelingt, käme der Kriminelle nicht vorher zufällig durch einen Verkehrsunfall ums Leben. Der Zufall schlägt dem Determinismus ein Schnippchen.

Ein Geschehen von seinem Ende her denken

Der Zufallsgedanke in Dürrenmatts Dramaturgie beruht auf einem zentralen Prinzip, nämlich: *Ein Geschehen von seinem Ende her denken*. Das ist typisch quantentheoretisch gedacht. Erst vom Ende der Messung her denkt der Quanten-Physiker, was »in Wirklichkeit« im Apparat geschehen ist. Nun erscheint das vielleicht trivial, aber man muss hier die eminente philosophische Tragweite hervorheben: Die Quantenphysik hat keinen Begriff der Wirklichkeit, die unabhängig vom Messarrangement wäre. Das widerspricht unserem klassischen Wirklichkeitsverständnis. Aus klassischer Sicht geschieht etwas – unabhängig davon, ob ich es beobachte und messe. Quantentheoretische können wir nicht mehr von einem unabhängigen Geschehen sprechen. Der Beobachtungs- oder Messvorgang gehört konstitutiv – als wesentliche Bedingung – zum Quantenphänomen. Drastischer ausgedrückt: Klassisch gesehen, geschieht etwas und wir beobachten es; quantentheoretisch gesehen, beobachten wir etwas, und es geschieht.

Nun postuliert Dürrenmatt eigentlich genau dies für das Geschehen auf der Bühne. Was da passiert, hängt auch ab vom Zuschauer. Also nicht: Da ist die Bühne und da sind die Zuschauer, sondern: Bühne und Zuschauer sind als Ganzes Ort des dramatischen Geschehens.

1 Friedrich Dürrenmatt, *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit*, in ders., *Literatur und Kunst*, Zürich, Diogenes, 1998, S. 68.

2 Friedrich Dürrenmatt, *Albert Einstein. Ein Vortrag*, in ders., *Philosophie und Naturwissenschaft*, Zürich, Diogenes, 1980.

G wie Gelächter. Witz, Ironie und Humor bei Dürrenmatt

Pierre Bühler
(Institut für Hermeneutik und
Religionsphilosophie, Zürich)



© Pierre Bühler

In Dürrenmatts letztem Lebensjahr (1990) entsteht eine Lithographie mit dem Titel *Gelächter*. Sie stellt ein leeres, seltsam verbogenes Kreuz dar, auf dem und um das herum ein fröhliches Treiben herrscht, das auch den Werktitel erklärt: Es tanzen und turnen, sitzen und liegen entblösste, narrenhafte, höhnisch lachende Männer und Frauen. Ausgehend von diesem grotesken Bild wollen wir der Dimension des Humors in Dürrenmatts Werk nachgehen. Vom Humor hat er selber in der *Persönlichen Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen* von 1978 geschrieben: «Dieser Faktor – mein hauptsächlichster – ist nie zu unterschätzen; er ist überall wirksam.» Wir wollen prüfen, was diese Allgegenwart zu bedeuten hat und wie diese Kategorie des Humors genauer zu bestimmen ist, denn obwohl oder gerade weil er «überall wirksam» ist, wird er nicht zum Gegenstand einer ausführlichen Theorie.

Es muss deshalb die subtil, bewusst reflektierte Eigenart der Komik bei Dürrenmatt bestimmt werden, die stets die Nähe zur Tragik mit einbezieht, so dass eigentlich von einer Tragikomik gesprochen werden muss. Sie offenbart sich auch in unterschiedlichen Facetten, wie etwa in den im Untertitel der Vorlesung angedeuteten Varianten von Witz und Ironie. Diese Vielfalt der Formen ist zu berücksichtigen, denn sie erlaubt dem Autor, mit verschiedenen Akzenten des Komischen zu spielen. So kann Dürrenmatt seine Komödien als «ganz in den Witz hineingehängt» bezeichnen, wobei dieser Witz gleich als ein ungemütlicher charakterisiert wird, wie Dürrenmatt über sich selbst sprechend präzisiert: «Die Wahrheit sagt er mit einer Grimasse, und die Beziehung, die er zu seinem Publikum hat, ist vielleicht am besten mit jener zu vergleichen, die zwei Faustkämpfer zueinander haben.» Ironie ist kritischer, markiert Abstand, Distanz, manchmal bis ins Sarkastische hinein, während dem Humor eine gewisse Empathie innewohnt, ein Gefühl für die geschöpfliche Zerbrechlichkeit der Menschen.

Da die Komik gezielt und reflektiert eingesetzt wird, ist es ebenfalls wichtig, die philosophischen Bezüge wahrzunehmen, mit deren Hilfe Dürrenmatt sie denkerisch entfaltet. Sokrates, der griechische Meister der Ironie, spielt hier eine Schlüsselrolle, aber auch der

dänische Philosoph Kierkegaard, den Dürrenmatt einmal als den eigentlichen Schüler des Sokrates bezeichnet hat. Während er von Sokrates her die Figur des ironischen Helden entwickelt, als eine Vertiefung und Weiterführung der früheren Gestalt des mutigen Menschen, entdeckt er bei Kierkegaard den Humor als indirekte Mitteilung, die es erlaubt, den Fall auf der Bühne zum Fall des Zuschauers zu machen.

Wie das Bild, von dem wir ausgehen, zeigt, steht Dürrenmatts Auffassung von Humor auch im Kontext seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Religion, insbesondere mit seinen vom Elternhaus geprägten protestantischen Wurzeln. Es muss deshalb auch darauf geachtet werden, wie sich diese Beziehung von Humor und Religion bei ihm auswirkt. Das zeigt sich an Stellen, wo er ironisch von der Kirche als unzulässiger Objektivierung des subjektiven Glaubens Abstand nimmt, wo er die Lächerlichkeit des auf eine paradoxe Gnade angewiesenen Gläubigen inszeniert oder wo er trotz spätem Bekenntnis zum Atheismus wiederholt mit dem Gedanken des göttlichen Humors spielt.

Ziel der Vorlesung soll sein, den grundsätzlichen Stellenwert des Komischen bei Dürrenmatt zu verstehen, und zwar sowohl im literarischen als auch im bildnerischen Werk. Ob er am Schreiben oder am Malen und Zeichnen ist, immer lässt sich diese Spur wahrnehmen, manchmal diskret, verborgen, und manchmal offenkundig. In ihr erlebt Dürrenmatt künstlerische Befreiung, denn: «Die Sprache der Freiheit in unserer Zeit ist der Humor, und sei es auch nur der Galgenhumor, denn diese Sprache setzt eine Überlegenheit voraus auch da, wo der Mensch, der sie spricht, unterlegen ist.»

Ich. Autorfiguren im Werk Dürrenmatts

Lucas Marco Gisi
(SLA, Co-Leiter Forschung
& Vermittlung)



© NB, Simon Schmid

Dürrenmatts Werk bevölkern auffallend viele Autorfiguren, in denen eigene und gesellschaftliche Autorbilder inszeniert und oft auch parodiert werden. Im frühen Hörspiel *Der Doppelgänger* etwa diskutieren Schriftsteller und Regisseur über die Plausibilität der Geschichte, die Ersterer erzählt und Letzterer laufend umsetzt; in *Ein Engel kommt nach Babylon* schnellen aus Sarkophagen immer wieder Dichter hervor, die das Geschehen kommentieren und auf die anderen Figuren einzuwirken versuchen. Auch in seinen Kriminalromanen bringt Dürrenmatt meist einen Autor unter: Als Zeuge in *Der Richter und sein Henker* bleibt dieser im Gegenlicht «unerkennbar» (WA 20, 79), während er in Maximilian Schells Verfilmung (1975) unverkennbar von Dürrenmatt selbst gespielt wird. Als Bärlachs Ghostwriter wird der Schriftsteller Fortschig, eine «lächerliche Figur» (WA 20, 181), in *Der Verdacht* ermordet. In *Das Versprechen* bearbeitet ein Krimiautor die Erzählung eines ehemaligen Polizeikommandanten über einen wahren Fall «nach bestimmten Gesetzen der Schriftstellerei» (WA 23, 141) und reflektiert dieses Verfahren wiederum in der Rahmenerzählung. Dürrenmatt lässt in der «Gestalt eines Schriftstellers» gleichsam einen «Weltenschöpfer» auftreten, der die gestörte Ordnung wiederherzustellen versucht.¹ In *Der Pensionierte* schliesslich hört der Kommissär eine Radiosendung über einen Autor, der seine «erstarrte[...] Schöpferkraft» durch das Schreiben eines Krimis wiederzuerlangen versucht (vgl. WA 37, 160–163). Damit wird die Entstehung des Fragment gebliebenen Texts reflektiert und zugleich der mediale Diskurs über literarische Produktivität parodiert.

Der «Tod des Autors», der in den Literaturwissenschaften im Gefolge von Barthes und Foucault seit Ende der 1960er Jahre diskutiert wird, beschäftigt Dürrenmatt in seinen «Nobelpreisträgerstücken» in einem ganz konkreten Sinn: Der Nobelpreisträger Schwitter in *Der Meteor* möchte «ehrlich sterben ohne Fiktion und ohne Literatur» (WA 9, 24). Er wurde bereits für tot erklärt, aufersteht aber immer wieder, während die Leute um ihn herum sterben. Für die spätere Theaterfassung *Dichterdämmerung* wird eine weitere Metaebene in die Handlung des Hörspiels *Abendstunde im Spätherbst* eingezogen: Zuerst wird die Figur «Autor» nach ihrem letzten Mord selbst ermordet, weil der Verfasser des Stücks, «Dürrenmatt», einen neuen Schluss geschrieben habe (vgl. WA 9, 143–146); dann wird in

einem Schlussmonolog nur noch hypothetisch imaginiert, wie der «Autor des Autors», ein «Autor hoch zwei», mit dem gesamten Theater untergeht (vgl. 147–154). In beiden Stücken persifliert Dürrenmatt Autorschaft als gesellschaftliche Konstruktion und vermag zugleich sein Verschwinden von den Theaterbühnen literarisch produktiv zu verarbeiten.



Friedrich Dürrenmatt, Ausschnitt aus *Erstarkende Künstler* (1963), SLA-FD-A-Bi-1-48-10.

Abstract der Vorlesung

Im Beitrag zur Ringvorlesung anlässlich des 100. Geburtstags von Friedrich Dürrenmatt wird der Frage nachgegangen, was es mit den Autorfiguren in Dürrenmatts Werk auf sich hat. Indem er in seinen Theaterstücken und Kriminalromanen mal mit ihrer Erfolglosigkeit, mal mit ihrem Ruhm hadernde Schriftsteller auftreten lässt, parodiert Dürrenmatt gesellschaftliche Vorstellungen von Autorschaft, reflektiert aber auch sein Selbstverständnis als Autor. Sind im frühen Werk die spielerischen Momente dominierend, so bestimmt eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Instanz, die von sich als einem «Ich» spricht, das Spätwerk nach der «autobiographischen Wende».

In der Vorlesung wird auf die folgenden drei Aspekte genauer eingegangen: In einem ersten Schritt wird Dürrenmatts Verständnis von Autorschaft anhand seiner literaturtheoretischen Essays und der Interviews rekonstruiert. Daran anschliessend werden zweitens ausgewählte Autorfiguren genauer analysiert und auf ihre Funktion innerhalb der jeweiligen Werke hin befragt. Schliesslich soll drittens nachgezeichnet werden, wie Dürrenmatt seinem autobiographischen *Stoffe*-Projekt eine Autor-Fiktion zugrunde gelegt hat.

Auszug aus: Lucas Marco Gisi, Art. «Autorschaft», in *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart, J. B. Metzler, 2020.
Dürrenmatts Werke werden zitiert nach Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in sieben- und dreißig Bänden*, Zürich, Diogenes, 1998 (Sigle WA).

¹ Vgl. Lukas Bärfuss, *Stil und Moral. Essays*, Göttingen, Wallstein, 2015, S. 90.

Körper Prothesen, Zwerge, Tiermenschen

Christine Weder
(Universität Genf)



© Privat

Dürrenmatt bevorzugt die Hässlichen und Hinfälligen, die Über- und Unterdimensionierten, die Zusammengeflickten und Zwiegestaltigen. Er kreierte in seinen Texten und Bildern mit Vorliebe Gestalten jenseits gängiger Vorstellungen von Schönheit und Ganzheit, Gesundheit und Natürlichkeit. Seine Körper sprengen gerne gewöhnliche Grössenordnungen genauso wie Gattungsgrenzen und noch grundsätzlichere Einteilungen von Entitäten. Beispielhaft hierfür sind die beiden heimlichen Hauptfiguren des Kriminalromans *Der Verdacht*: zum einen der Jude Gulliver mit seinem «riesenhafte[n], massige[n] Leib» (WA 20, 164) voller Narben von «unmenschlichen Mißhandlungen» (147), zum anderen der «Zwerg» mit seinem «Gesicht von einer bestialischen Häßlichkeit». Zu denken ist aber auch Claire Zachanassian in *Der Besuch der alten Dame*, die infolge eines Autounfalls sowie eines knapp überlebten Flugzeugabsturzes körperlich zu einem Gutteil aus Prothesen besteht (vgl. WA 5, V. a. 26, 39 f., 52 u. 54), oder an den letzten überlebenden Söldner im *Winterkrieg in Tibet*, dessen schwer kriegsgeschädigter Körper mit Technik – Prothesen und Rollstuhl – zu einem metallisch-fleischlichen Hybridwesen zusammengeflickt ist (WA 28, 155).

Das kursorisch beleuchtete Kabinett der Körper zeigt: Ein oder womöglich der Schwerpunkt von Dürrenmatts Darstellungen liegt bei Leibformen des Grotesken im Sinne der karikierenden Auflösung und Vermengung gängiger (Grössen-)Ordnungen und Kategorien. Besonders interessiert die Vermischung von Organischem und Mechanischem; die Effekte changieren zwischen Tragik und Komik. Die Körperthematik ist daher eng mit dem Zentralbegriff des «Groteskschriftstellers» verbunden, der zugleich ein Zeichner bzw. Maler des Grotesken ist und den die «Bilder des Hieronymus Bosch» als «grotesk» faszinieren (WA 30, 62).

Nicht nur präsentieren sich Dürrenmatts Leiber gerne grotesk; es gilt auch umgekehrt: Das Groteske ist bei ihm stark körperbetont. Diese doppelte Vorliebe für groteske Körper wie für körperliches Groteskes, der Dürrenmatt praktisch-künstlerisch frönt, lässt sich mit Bachtins Konzeption des «grotesken Leibes»¹ vergleichen: das Leben vom Sterben und das Essen bzw. Fressen, aber ebenso etwa das Erbrechen

bzw. Kotzen – das Dürrenmatt mit «Heiterkeit», «Lächerlichkeit», mit dem «Groteske[n]» verbindet und als autobiografische Urszene seiner dichterischen Aufgabenstellung, (nicht erlebte) «Stoffe» zu «erfinden», poetologisch auflädt (WA 28, 67) – und das serielle Begatten in *Mondfinsternis* (WA 28, V. a. 232).

Ertragreich in diesem Kontext (und dagegen) lesbar wäre auch *Der Tunnel*. Dessen Protagonist sucht alle Körperöffnungen zu verstopfen – für Bachtin eine zentrale Strategie zur Unterdrückung des grotesken Leibes – und stürzt samt Zug ins Erdinnere. Das ist, als gälte es, mit der impliziten Beziehung zwischen menschlichem Körper und Himmelskörper eine literarische (Um-)Interpretation von Bachtins Credo zu liefern, der groteske Leib sei «kosmisch», er hänge mit Sonne und Gestirnen zusammen.² Diese Beziehung erscheint bei Dürrenmatt generell häufig (z. B. *Das Hirn, Porträt eines Planeten*; in *Minotaurus*, 35; WA 27, 18; *Der Auftrag*, WA 26, 122; *Midas*, WA 26, 191). Bei solchen Überblendungen der Sphären ist das Gewicht der Körper selbst ernst zu nehmen, die nicht vorschnell und einseitig zu lesen sind als für etwas stehend: für eine Auffassung von Leben, Welt, Geschichte – oder Literatur. Sogar unbestrittene Metaphern, etwa die (tote) des «Stoffs» oder die des Dramen-Texts als «äußerste[r] Haut» des Schauspielers (WA 5, 142), erzeugen zugleich einen Umkehrreffekt: ein betont materielles oder körperliches Bild von Literatur oder Dramatik.

Auszug aus: Christine Weder, Art. »Körper«, in *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart, J. B. Metzler, 2020.

Dürrenmatts Werke werden zitiert nach Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in sieben- und dreißig Bänden*, Zürich, Diogenes, 1998 (Sigle WA).

¹ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München, 1969, S. 17.

² Ebd., S. 18.

Minotaurus

Dürrenmatt entdeckt
ein mythisches Monster
als Reflexionsfigur
der Moderne

Monika Schmitz-Emans
(Ruhr-Universität Bochum)



© Monika Schmitz-Emans

Spiegelkabinette

Unter den vielen Minotaurus-Figuren Dürrenmatts ist der Protagonist des gleichnamigen Textes (*Minotaurus. Ballade*) eine besonders facettenreiche Figur – facettenreich auch in einem ganz konkreten Sinn, insofern sich dem Erzählerbericht zufolge sein Bild ja in den vielen Spiegeln seines Labyrinths reflektiert und als lebendige Spiegelbild dann auch noch der maskierte Theseus auftritt. Zugleich bietet der *Minotaurus*-Text ein Spiegelkabinett der verschiedenen Modellierungen, die diese einstige Nebenfigur eines Mythenkomplexes um Dädalus, Theseus und Minos innerhalb der Rezeptionsgeschichte des mythischen Substrats und insbesondere in der Moderne erfahren hat.

Der Gefangene, Einsame, Verlorene und Verlassene, der Stigmatisierte und Ausgegrenzte, das Monster zwischen Kuriosum und Schrecknis, das vitale Triebwesen, der besinnungslose, seiner Schuld unbewusste Gewalttäter, der in einer unverständlichen Welt Gefangene, aber auch der narzisstisch in seinen eigenen Spiegelbildern Befangene sowie der in einer unverständlichen Welt Gefangene, ja von der Mitwelt getäuschte, in nicht durchschaubaren Illusionen befangenen Ichs – diese und andere Minotaurus-Bilder tanzen mit durch Dürrenmatts Text, der damit zu einem Labyrinth für Interpretieren wird.

Durch die Fokussierung auf die Titelfigur gelingt es Dürrenmatt insbesondere, die semantische Komplexität des Labyrinthmotivs, die Dichte und spannungsvolle Vielfalt seiner Deutungsoptionen, enger an die Figur des in früheren Zeiten variabel, aber ein-dimensional interpretierten Labyrinthbewohners zu binden. Hier bestehen Analogien zu anderen Autoren des 20. Jahrhunderts, bei denen Minotaurus ebenfalls von einer Nebenfigur von untergeordneter Komplexität zur polyvalenten Hauptfigur wird – wie etwa bei Jorge Luis Borges und Michael Ende.

Tanz und Maske

Im Zeichen eines unkonventionellen stilistischen Experiments stiftet Dürrenmatt in *Minotaurus* eine Beziehung zwischen dem, was man den Gestus seines Textes nennen könnte, und zwei Kernmotiven des Textes: Tanz und Maske – die auch in den Zeichnungen Dürrenmatts eine leitmotivische Bedeutung haben und auch dort mit ihm zusammen inszeniert

werden. Das Labyrinth ist Tanzplatz und damit potenzieller Rahmen einer Performanz, welche die Distanz zwischen Tänzer und Raum auflöst, den Akteur absorbiert. Dürrenmatts Text oszilliert, dazu analog, in seiner Schreibweise zwischen reflexiv-distanzierter Beobachtung des Geschehens und Partizipation am Tanz. – Die Maskierung des Theseus erinnert an einen ähnlich Oszillations-Effekt von Masken: Mit diesen konnotiert ist einerseits die Identifikation des Maskenträgers mit der Maskenfigur, die er verkörpert, ja seine Absorption durch die Figur, die er spielt. Andererseits impliziert das Motiv der Maske metaphorisch oft auch gerade die Diskrepanz zwischen vordergründigem Anschein (der <Maskierung>) und dem, was <dahintersteckt>. Dürrenmatts Text mit dem so programmatischen wie mehrdeutigen Titel «Ballade» situiert seinen Minotaurus also in einem oszillatorischen Text, der mit Tanz und Maske zwei performanzbezogene Konzepte zum Modell hat. Seine Schreibweise und Form unterstreichen und potenzieren die Vieldeutigkeit der Figur selbst – eine Vieldeutigkeit, die aus den vielen und verschiedenen Rollen des Minotaurus in der neueren Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte, aber auch aus seinen vielen und divergenten visuellen Interpretationen resultiert.

Vergleichsperspektiven

Zur Verdeutlichung der Bedeutung von Tanz und Maske als Leit-Motive ästhetischer Darstellung seien vergleichend zwei weitere Werke herangezogen, die unter diesem Aspekt Analogien zu Dürrenmatts *Minotaurus* aufweisen: E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1820) und Michel Butors Filmszenario *Picasso-Labyrinth* (1986; anschliessend an eine Lesung 1985). Beide sind nicht zuletzt durch ein Zusammenspiel des Textes mit Bildern charakterisiert, das über ein illustratives Bebildern hinausgeht und eine eigene Ebene der Spiegelungen bildet. Beide inszenieren im Buch selbst eine Art Spiegelkabinett – wie es dann auch die Buchausgabe von *Minotaurus* mit Dürrenmatts Zeichnungen tut.

Pilatus. Zu Dürrenmatts narrativer Christologie

Andreas Mauz
(Institut für Hermeneutik und
Religionsphilosophie, Zürich)



© 2018 Nakarin Saison

In Dürrenmatts vielfältiger Beschäftigung mit der Religion bildet die erzählende wie essayistische Reflexion auf Jesus Christus einen bedeutenden Strang. Das wichtigste frühe Zeugnis dieser Auseinandersetzung ist die Erzählung *Pilatus* (1946, publ. 1952). Die Forschung hat sie zurecht als Dokument von Dürrenmatts lebensbestimmender Beschäftigung mit Kierkegaard präsentiert. Die Zeit ihrer Abfassung ist zugleich die Zeit der Mehrfachkonversion des Autors: Mit 25 Jahren entscheidet sich Dürrenmatt gegen die Fortsetzung seines Studiums und für die Schriftstellerei, aber auch gegen die Fortsetzung seiner Rebellion gegen den väterlichen Glauben und für einen eigenen Glauben kierkegaardscher Prägung: «[E]r wird nur noch subjektiv von sich reden können, indirekt [...], in sich immer widersprechenden Gleichnissen. Die Schriftstellerei und der Glaube sprechen die gleiche Sprache.» (WA 29, 227)

Diese Behauptung einer gleichnishaften und «gleichen Sprache» hat zumindest für Dürrenmatts frühe Prosa eine hohe Plausibilität. Das zeigt die klassische Erzählung *Der Tunnel*, das zeigt mit besonderer Prägnanz aber auch die umfangreichere *Pilatus*-Erzählung. Sie gestaltet, die neutestamentliche Überlieferung fortschreibend, die Begegnung zwischen Pilatus und Jesus als religiöse Tragödie. Der römische Statthalter ist durch «das absolute Paradox» (Kierkegaard) – den menschgewordenen Gott – restlos überfordert. Er erkennt im geschundenen Menschen Gott, geht an dieser Erkenntnis aber zugrunde.

Der Beitrag unternimmt es, die bemerkenswerte Erzählung konsequent als Exempel einer *narrativen Christologie* zu präsentieren. Das führt zu zwei Arbeitsschritten: Zunächst muss Dürrenmatts Umgang mit dem neutestamentlichen Prätext skizziert werden. Dabei ist nicht nur der Eigenart seiner variierenden Aneignung Rechnung zu tragen, sondern auch dem Paratext, der die Erzählung eröffnet: die sogenannte «Parabeltheorie» (Mk 4,11f.). In einem zweiten Schritt steht die Erzähltechnik im Zentrum. Mit narratologischen Mitteln ist zu rekonstruieren, wie die Erzählung als narrative Christologie in Detail funktioniert. Dabei liegt ein besonderer Akzent auf der *Perspektivität* des Erzähldiskurses. Aus der generellen hermeneutischen Maxime, «dass jede Auslegung durch die [...] Perspektive des Auslegers geprägt ist und in dem Maße richtig verstanden wird, als

diese mitverstanden wird» (Ingolf U. Dalferth), ergeben sich zwei Aspekte. Einerseits stellt sich die Frage, wie die Perspektivenverhältnisse zwischen Pilatus und Jesus angelegt sind. Andererseits muss die Einbindung des Wissens- und Wahrnehmungshorizonts dieser Figuren in denjenigen des Erzählers reflektiert werden: Was weiss und wie sieht er? Und wie präsentiert er sein Wissen und Sehen bzw. dasjenige der Protagonisten?

Dabei ist es, wie der mit Allsicht ausgestattete Erzähler mitteilt, gerade der Sehsinn, der auf der Figurenebene zum privilegierten Erkenntnisinstrument wird. Ein Beispiel:

Sie [die Augen Jesu] waren nicht anders gewesen als die Menschaugen, nicht mächtiger oder von solchem Licht, wie er [Pilatus] an griechischen Statuen bewunderte. Auch lag nicht die Verachtung in ihnen, welche die Götter gegen die Menschen hegen, wenn sie auf Erden wandeln, ganze Geschlechter zu vernichten [...]. [...] Es lag eine bedingungslose Unterwerfung in diesen Augen [...]. (WA 19,100)

Wenn sich Pilatus den Augenblick der Begegnung in dieser Weise vergegenwärtigt, ist dies ein Ausdruck seiner Überforderung. Er versucht, die verstörende Begegnung durch einen Augenvergleich zu kontrollieren. Angesichts seiner eigenen Gottesvorstellung muss er allerdings auch zum Schluss gelangen, dass ihn sein Gegenüber gezielt täuscht. Pilatus vermutet «eine heimtückische Verstellung», eine «List», da andernfalls «die Grenze zwischen Gott und Mensch aufgehoben» würde; die geschundene Erscheinung «des Gottes» (WA 19,100) gilt ihm als Ausdruck «unvorstellbaren Hass[es]» (ebd.,100), ja einer Tötungsabsicht. Dürrenmatts Pointe: Das Drama von Kreuz und Auferstehung bleibt für Pilatus' Ringen folgenlos.

Der Beitrag verfolgt, mit anderen Worten, die Absicht, den theologischen Konflikt, den die Erzählung figuriert, durch einen dezidiert narratologischen Zugriff ernst zu nehmen. Er plausibilisiert die globale Beschreibung des Textes als Glaubens- oder Nichtverstehens-Tragödie aus der Feinmechanik des Erzählens, im Besonderen der Erzählperspektive.

Q – Querfahrt. Assoziation und Erinnerung im Schreibprozess der «Stoffe»

Rudolf Probst
(SLA, Leiter Erschliessung & Nutzung)



© Felix Grossen, Biberist

Im Laufe der Entstehung seiner Autobiographie *Stoffe* reflektiert Dürrenmatt wiederholt und in zunehmenden Masse seine Erinnerungstätigkeit, die eine Voraussetzung für das Gelingen einer (konventionell angelegten) Autobiographie ist: Das Gedächtnis, das in der Erinnerung in irgendeiner Form «Wirklichkeit» und nicht «falsche Rekonstruktionen» abbilden will. Bereits Augustin und Rousseau haben die Verlässlichkeit der Erinnerung als Voraussetzung für das Gelingen einer Autobiographie erkannt. Augustin hat das Funktionieren der Erinnerung als unerklärlich bezeichnet, findet aber in Gott den Garanten verlässlicher Erinnerung. Auch Rousseau ist sich der Problematik des geschwächten Gedächtnisses für sein Projekt bewusst. Er legitimiert seine Autobiographie nicht wie Augustin mit einem Rekurs auf Gott, sondern mit seinem Glauben an die unbezweifelbare Wahrheit der Introspektion, die «Kette der Empfindungen». Dürrenmatts Erfahrungen mit dem Stoff *Der Rebell* haben ihn erkennen lassen, dass die rückblickende Erinnerung immer schon Veränderungen am ursprünglichen biographischen Erlebnis vornimmt. Das plötzliche Wiedererinnern an die Erzählung *Mondfinsternis* verdeutlicht zusätzlich, dass die «Wahrheit» der Erinnerung nicht verlässlich ist.

Im Text *Querfahrt* schildert Dürrenmatt in scheinbar willkürlich-assoziativer Weise autobiographische Begebenhei-

ten und verknüpft sie mit der Nacherzählung von ungeschriebenen Stoffen. Die Binnenerzählungen *Turmbau zu Babel*, *Brudermord im Hause Kyburg*, der einst gemeinsam mit Max Frisch geplante zweite Teil von *Biedermann und die Brandstifter* und *Das gemästete Kreuz* werden in die autobiographische Rahmenhandlung einbezogen, offenbar in Analogie zum bereits 1981 erschienen ersten Band der *Stoffe*. Die autobiographische Rahmenerzählung knüpft mit der Darstellung der Rückkehr von Zürich 1943 chronologisch an die Schilderung des Zürcher Studentenlebens und Dürrenmatts Mitwirken im Kreis um Walter Jonas an, das im dritten Kapitel der *Stoffe*, in *Der Rebell*, geschildert worden ist. *Querfahrt* erscheint als stringente Fortsetzung des ersten Bandes der *Stoffe*.

Das Referat soll diese vage formulierte These von der Unzuverlässigkeit der Erinnerung und ihrer eher produktiven statt reproduktiven Kraft bestätigen und präziser bestimmen. Wie begreift Dürrenmatt die Funktion der rückblickenden Erinnerung? Wie manifestieren sich seine Überlegungen im Schreibprozess? Diese Fragen sollen exemplarisch am Stoff *Querfahrt* untersucht werden, indem die Textentwicklung der Erinnerungsthematik in ihrer Genese skizziert und an Beispielen aus der im Entstehen begriffenen Online-Edition zum *Stoffe*-Projekt illustriert wird.



Erstes Vorkommen der Metapher «Querfahrt» im Schreibprozess, Signatur SLA-FD-A-a43 XI, fol. 51 (25.5.1982).

S wie Schauspiel

Das Rätsel und das Glänzen
des *Meteors*

Peter Rusterholz
(Universität Bern)



© Privat

Nachdem Dürrenmatts Erfolg als Dramatiker mit *Die Physiker* den Höhepunkt erreicht hatte, fand sein nächstes Stück *Herkules und der Stall des Augias* (1962) keine Gnade vor der Kritik. Eine Krise seines Schaffens schien sich anzubahnen. 1963 jedoch verkündete er:

Ich werde ein neues Stück schreiben: Das Thema: der Tod. Im Mittelpunkt steht ein sterbender Mensch von heute. [...] Angesichts des Todes übersteigert sich sein Individualismus, jede gesellschaftliche Bindung fällt dahin. Ich zeige, daß Nihilismus keine Lehre, sondern eine Haltung des Menschen ist. Der Meteor heißt das Stück. (WA 9, 159)

Max Frisch schrieb, nachdem er schon vor der Uraufführung den Entwurf gelesen hatte, das Stück komme ihm «vorerst wie eine Flaschenpost vor, Standortmeldung von einem Freund, den man zuletzt auf einem robusten Kahn gesehen hat, und es tönt nach grimmiger Seenot.»¹ Das Thema Tod und die zentrale Figur der Komödie *Der Meteor* – Schwitter – beschäftigten Dürrenmatt seit den 1950er Jahren. Schwitter ist ein moderner Mensch, der nicht sterben kann, der immer wieder aufersteht, aber nicht an seine Auferstehung glauben kann. Dieser Auferstandene ist ein doppeltes Ärgernis: für die Ungläubigen, weil er auferstanden ist, für die Gläubigen, weil er nicht an seine Auferstehung glaubt. Schwitter ist ein Paradox, komisch und tragisch zugleich, so dass das Komische durch das Tragische nicht gemildert, sondern verstärkt wird. Einst glaubten die Christen an die Auferstehung nach dem jüngsten Gericht. Aus heutiger Perspektive gehe es aber um die Frage, ob die Christenheit das heute noch wirklich glaube. So wird der Nobelpreisträger Schwitter zur tragikomischen Figur.

Die Uraufführung in Zürich am 20. Januar 1966 wurde dank des provozierenden Einfalls des Autors, der unübertrefflichen artistischen Verwandlungskunst Leonard Steckels als Schwitter und der alle Möglichkeiten des symbolischen Potentials des Protagonisten und seiner Requisiten nutzenden Regie Leopold Lindtbergs zum grossen Bühnenerfolg als Schau-Spiel. Sehr unterschiedlich aber waren die Antworten auf die Frage nach dem Sinn des Stücks und seiner Bedeutung. Die Reaktion des Berliner Starkkritikers Friedrich Luft war zwar begeistert aber auch ambivalent, wenn er schrieb, unter den Stücken Dürrenmatts sei der *Meteor* das attraktiv widerwärtigste, lustigste und beste, und lobt, dass, wenn Steckel erschien, selbst die, denen der Jux mit dem Tode, denen dies schwarz garnierte Tru-

belspiel mit dem verhinderten Sterben über die Hutschnur des Erträglichen ging, in den Jubel einfielen. Luft sieht nur gelungene Blasphemien, während Elisabeth Brock-Sulzer überzeugt ist, Dürrenmatt habe weder den Pfarrer noch die zum Schluss auftretende Heilsarmee lächerlich machen wollen. Sie spricht von einem weithin überwältigenden Theatergeschehen und ist, was die Möglichkeiten der Deutung betrifft, überzeugt, wir wären noch lange nicht am Ende mit seinen Rätseln und seinem gefährlichen Leuchten.

Nicht nur die Deutungen der Literaturkritik, auch die Deutungen der Forschung sind widersprüchlich und beziehen sich auf unterschiedliche Texte und auf unterschiedliche Voraussetzungen der Figuren. Der *Meteor* wurde sowohl als theologische Komödie wie als deren Parodie aufgefasst. Er wurde als Bild einer zwischen Chaos und Kloake hin- und hergezerrten Welt betrachtet. Ein Pfarrer hielt Schwitter für ein unwürdiges Subjekt, anderen erschien er als Verkörperung des Zufalls, des unvermittelt einbrechenden Meteors. Für den Autor war das Problem zentral: Wie stelle ich die Geschichte dar, dass wir sie glauben, wenn sie uns heute zustossen würde? Die Struktur seiner Darstellung ist geprägt von der Differenz zwischen erstem und zweitem Akt. Der erste Akt zeigt den Auftritt des dem Spital entkommenen Schwitter in seinem früheren Atelier. Er könnte im Spital nur scheinot gewesen sein. Im zweiten Akt liegt er zu Beginn als Toter gekleidet auf dem Bett wie auf einem Katafalk, umgeben von seiner Trauergemeinde. So kann der Autor Schwitter im zweiten Akt als Figur des Theaters *wirklich* auferstehen lassen.

Für das Publikum ist nach der Pause eine neue Situation entstanden. Das tragikomische Lustspiel geht, ohne den Pfarrer, aber in der Wiener Fassung von 1978 mit verändertem Schluss weiter. Aber die gleichen Figuren verändern sich in veränderter theatralischer Situation und in verändertem Verhältnis zu Schwitter. Allen Figuren, die in Schwitters Sterben geraten, ist gemeinsam, dass sie sterben oder scheitern, aber sie haben unterschiedliche Funktionen für das Verständnis des Stücks. Es müsste das Ziel einer aktuellen Rezeption sein, diese Möglichkeiten der Bedeutungsbildung zu beschreiben, sie mit Positionen des Autors und einiger Forschenden zu konfrontieren und zu überlegen, ob das Stück nicht nur ein Dokument einer zentralen Phase des Zweifels und der Krise Dürrenmatts wäre, sondern ob *Der Meteor* nicht gerade heute von besonderer Brisanz und Aktualität sei und was sein Glänzen erhelle.

¹ Brief vom 17. Dezember 1965, in Max Frisch/Friedrich Dürrenmatt, *Briefwechsel*, hrsg. v. Peter Rüedi, Zürich, Diogenes, 1998, S. 158f., hier S. 159.

T wie Tunnel

Dürrenmatts literarische Sondierungen
im helvetischen Untergrund

Peter Utz
(Universität de Lausanne)



© Ursula Utz

Dürrenmatt blickt nicht nur zu den Sternen auf, sondern er sondiert auch den Boden, auf dem er steht. Sein Instrument dazu ist die literarische Phantasie. Sie öffnet schon in der ersten Prosasammlung *Die Stadt* (1952) vielfältige Abgründe. Unter den literarischen Höllenmaschinen, die der Band versammelt, besticht die Erzählung *Der Tunnel* mit ihrer konkreten Verankerung in der schweizerischen Fahrplanrealität und mit einem ironisch gebrochenen Erzählton. Der Expresszug mit dem jungen Studenten bricht im Tunnel, der kein Ende nimmt, aus der Horizontalen aus und stürzt in beschleunigter Fahrt führerlos dem Abgrund im Erdinnern zu. Am Schluss sieht sich der Student selbst in einem «tödlichen Schauspiel» gefangen. Auf die Frage des Zugführers: «Was sollen wir tun?» antwortet er mit dem letzten Satz des Textes: «Nichts. Gott ließ uns fallen und so stürzen wir denn auf ihn zu.» Diese theologisch-existential lesbare Antwort ersetzt Dürrenmatt 1978 bei der Neufassung seines Textes durch ein nacktes: «Nichts». «Gott», dessen Gravitation in der Erstfassung gerade diejenigen anzieht, die von ihm abfallen, verschwindet. Gleichzeitig wird der Text in seiner Achsdrehung aus der Horizontalen in die Vertikale zur Parabel einer Parabel. So figuriert er jene Gleichnisform, die für Dürrenmatts Schreiben grundlegend wird.

Dieser bekannte Text Dürrenmatts erzeugt als Folgeprojekt eine weitere Tunnelfahrt, die jedoch fast unbekannt geblieben ist. Sie geht aus vom 1942 publizierten Eisenbahner-Roman *Gotthard-Express 41 verschüttet* von Emilio Geiler. Er imaginiert, wie ein Bergsturz einen Nachtschnellzug in einem Kehrtunnel der Gotthardstrecke einschliesst, indem er den übereinanderliegenden Ein- und Ausgang des Tunnels gleichzeitig verschüttet. In einer mehrtägigen Rettungsaktion werden die im Zug im Tunnel eingeschlossenen Menschen befreit. So kann die Geschichte zum Wunschgleichnis für die Schweiz werden, die im «Reduit» des Gotthardmassivs eingebunkert die Kriegsjahre überleben will. Dürrenmatt entwirft 1953 ein entsprechendes Filmscript, das jedoch nur in Form von Fragmenten im Nachlass erhalten ist. Es weicht von der Vorlage wesentlich ab; Dürrenmatt wendet die biedere Romanhandlung ins Groteske und legt in ihr einen Liebesverrat an, der auch auf den Verrat der Schweiz an den jüdischen Flüchtlingen im Zweiten

Weltkrieg anspielt. Zwar bleibt Dürrenmatts Gotthard-Projekt stecken, doch steckt es so immer noch, als Stachel, an einer symbolischen Kernstelle des helvetischen Untergrunds.

Im monumentalen, zerklüfteten *Stoffe*-Massiv, das der späte Dürrenmatt aufdürft, treibt er seine Obsession für das Untergründige weiter. Während jedoch die Ingenieure möglichst die gerade Verbindung suchen, von Punkt zu Punkt, und sich die Schweiz in ihren neuen Tunnelbauten als Transitland feiert, werden die literarischen Tunnel, an denen Dürrenmatt weiterbohrt, zum untergründigen, vielfach verzweigten Labyrinth ohne Ausgang. Das zeigt sich besonders im *Winterkrieg im Tibet*, in dem Dürrenmatt eine postapokalyptische Schweiz nach dem Dritten Weltkrieg entwirft. In deren unterirdischen Stollensystemen perpetuiert sich der Krieg, während der in der Blümlisalp eingebunkerte Bundesrat per Radio seinem verwüsteten Land Widerstandsparolen einhämmert. Die Tunnelschweiz und die Schweiz der Luftschutzbunker mutieren hier literarisch zu einem grotesken Gegenbild, das der Schreibsöldner des Winterkriegs mit seiner Griffelprothese der Schweiz des Kalten Krieges ins Gesicht ritzt.

Auch in den *Stoffen* bindet Dürrenmatt die Möglichkeit der Aufklärung noch an Platons Höhlengleichnis, das ihn seit seinem ersten Philosophieseminar beschäftigt. In den helvetischen Untergründen entdeckt er aber vor allem Schattenbilder, auf welche die Gefangenen, als ihre eigenen Wärter, fixiert sind. Am Ende der *Stoffe*-Stollen gibt es, wie schon im früheren *Tunnel* und im vergessenen Filmscript, kein Licht, sondern höchstens den Funken der Ironie, der neue Fragen zündet.

Welt, verkehrte

Eine Exkursion
in Dürrenmatts Durcheinandertal

Alexander Honold
(Universität Basel)



© Privat

Das Durcheinander dieses Werktextes beginnt schon mit seiner vielschichtigen Entstehungs- und Überarbeitungsgeschichte. Es ist bezeichnend für Dürrenmatts Arbeitsweise, dass bestimmte Grundmotive, Themen, Figurenkonstellationen und Handlungskerne ihn über einen langen Zeitraum begleiteten und dabei vom Autor wiederholt nochmals hervorgehoben, abgeändert und weitergetrieben wurden. In den mitgeführten «Stoffen» verdrichtet sich des Autors werkgeschichtliche Selbstbiographie. Zu diesen lebensbegleitenden Werkkomplexen zählen auch jene Geschichten, die Dürrenmatt von wiederholten Hotel- und Kuraufenthalten im Unterengadin eingegeben wurden, etwa der mehrwöchige Regenerationsaufenthalt des Diabeteskranken im Kurhotel von Vulpera/Tarasp nahe Scuol im Jahr 1959 – umhüllt von einem topographischen Sonderraum, der wie geschaffen war, die Idee des Durcheinandertals hervorzubringen und zu beherbergen.

Entscheidende Anregungen für Dürrenmatts literarische Produktivität wurden in jener Gegend durch das räumliche Szenario von Landschaft und Kurhotel selbst ausgelöst (*Turmbau. Stoffe IV–IX*, 31f.). Die Bergschlucht im Unterengadin und ihr abgelegenes Kurhaus präsentierten sich für den Schriftsteller in seiner Leidensgeschichte als ein mythischer Raum, als ein Schauplatz, dessen topographisches Gefüge einlud zur Imagination von sinistrem Personal und bizarren Handlungskonstrukten. Was Dürrenmatt faszinierte, war «die Möglichkeit, eine grundsätzlich unberechenbare Welt aufzuzeigen», und zur Veranschaulichung dieses abgründigen Prinzips diente ihm ausgerechnet – die «Hotelhalle».

Viele ältere Paare. In den Sesseln, unbeweglich, sehr alte. Hin und wieder hörte ich Englisch sprechen. Ich überlegte, wie es wäre, wenn ein alter Boss eines Gangstersyndikats hierher käme? Ich sah ihn im Fauteuil, [...] die Gesellschaft beobachtend [...], er ist zur Kur im «Waldhaus», spielt überhaupt mit dem Gedanken, sich aus den Geschäften zurückzuziehen, aber dann gibt ihm ein neuer Gedanke Auftrieb. Er lässt das Hotel aufkaufen und einen Teil des Personals durch seine Leute besetzen, die nun als Portier, Oberkellner usw. auftreten. Sie bringen in Erfahrung, welche Häuser der Gäste leerstehen und geplündert und welche Gäste erpreßt oder später entführt werden können. Doch im Winter wird es problematisch. Der Boss hat das leere Hotel mit Gangstern besetzt, die er für einige Zeit vor der Polizei in New York, Chicago und San Francisco in Sicherheit bringen wollte:

Nun sind sie im Kurhaus in Sicherheit, aber beginnen sie zu langweilen, und wie sie sich langweilen, beginnen sie das Dorf zu tyrannisieren. (Turmbau. Stoffe IV–IX, 40)

Diese frühe, dem Rückblick zufolge in den späten fünfziger Jahren konzipierte Handlungsskizze enthält in Grundzügen bereits die Ausgangskonstellation für den drei Jahrzehnte später ausgearbeiteten Kurzroman *Durcheinandertal*. Die vorgespurte Handlungslinie ist diejenige einer Gangster-Groteske, bei der typisierte US-amerikanische Verruchtheit (man denkt an Brechts *Mahagonny* oder die Filme der Schwarzen Serie) auf gepflegte Schweizer Biederkeit trifft. Wo denn, wenn nicht in den Schweizer Bergresorts und Hotelanlagen, sollten sich die Reichen dieser Welt noch getrauen können, ihre obszön luxuriösen Prunkstücke vorzuzeigen? Dass ein solches Schaulaufen dahinwelkender Pracht beim Beobachter die Imagination einer draufgängerischen Verbrecherwelt hervortreibt, ist aus der Monotonie und Lethargie des Ortes leicht verständlich. Im abgelegenen, engen Hochtal jenes (vom Mittelland gesehen) hintersten Winkels der Schweiz kann zwar selbst das berüchtigtste Gangsterpersonal einigermaßen unbehelligt überwintern, doch ist der Preis, mit dem diese Sicherheit erkaufte wird, die Allgegenwart der Langeweile.

So konnte es nicht ausbleiben, dass die aufgestaute Schlechtgelauntheit der Gangster sich in bösatigen Zusammenstößen mit der schutzlosen Dorfwelt Bahn brechen würde, die ohnehin ein angespanntes Verhältnis zum Kurbetrieb unterhielt. Erzählerisch ruft die Einseitigkeit der internationalen Belegschaft die Imagination einer Gegenwelt hervor, die ihrerseits mit dem Widerstandsgeist autochthoner Bergbewohner belebt wird.

Ich dachte mir das Dorf wie Schuls dem «Waldhaus» gegenüber, durch den Inn getrennt, aber arm und ganz vom Kurhaus abhängig. Die Gangster werden immer übermütiger, das Dorf ist machtlos, alle Rechtsanwälte sind vom Gangsterboss bestochen, auch die Regierung schreitet nicht ein, wer reklamiert ist ein Querulant, da besinnt sich das Dorf auf seine Schweizertugend, das Kurhaus kommt ihm wie ein Zwinguri vor, es erhebt sich und brennt das verhaßte Kurhaus eines Nachts mit Hilfe der Feuerwehr nieder, die Gangster, die sich retten wollen, immer wieder in die Flammen zurückspritzend. (Turmbau. Stoffe IV–IX, 40f.)

Wenn das Gesetz nur mehr gesetzlos verteidigt werden, und die sittliche Ordnung nur auf dem Wege der Anarchie wiederhergestellt werden kann, dann – sind wir längst im Geltungsbereich jener literarisch weit zurückreichenden Denkfigur angelangt, die unter dem Namen «verkehrte Welt» Bekanntheit erlangte. Schon in den antiken Saturnalien und im rhetorischen Arsenal der diversen Unvorstellbarkeiten und Unmöglichkeiten ist das Konzept der verkehrten Welt als Darstellungsform gesellschaftlicher Missstände und Rebellionsformen vielfältig ausgearbeitet worden. Seinen geschichtlichen Zenit erreichte das figurative Modell der verkehrten Welt in den Sprichwörterbildern Pieter Brueghels, in Grimmelshausens Kalendersatire von der

«Verkehrten Welt» und in den diversen karnevalistischen Umkehr- und Sonderszenarien der frühen Neuzeit und des Barock. Die romantische Komödie Ludwig Tiecks von der «Verkehrten Welt» wiederum greift auf das Spielprinzip der mehrfach in sich gespiegelten Beobachtersituationen zurück, wie es schon auf der Shakespearebühne im «play within the play» etabliert worden war. Hierbei werden die Rahmenkoordinaten der theatralen Situation bis zur vollständigen Verwirrung entgrenzt, die Verteilung von Zuschauern und Akteuren gerät ins Wanken.

Dürrenmatt hat sich des Argumentationsmusters der verkehrten Welt zwar ebenfalls in satirischer oder gesellschaftskritischer Absicht bedient, doch liegt sein Hauptinteresse in der Dynamik einer nicht stillzustellenden Inversion kontradiktorischer Werte als solcher. In Dürrenmatts Werk schlagen die gesellschaftlichen und moralischen Gegensätze permanent ineinander so um, so heftig und häufig, dass es nicht mehr für Dialektik, sondern nur mehr als Komödie gelten kann. Kriminalität wird zur ununterscheidbaren Kehrseite und Komplementärdimension der Wohlanständigkeit, und die Welt der Patienten, der von Krankheiten und Wahnvorstellungen Gepeinigten, zeigt sich ihm als diejenige von denkbar größter Normalität.

Wo alles in Taumel gerät, da kann nur der allerhöchste Beistand Abhilfe schaffen, die steile Einbezie-

hung Gottes selbst als einer mitwirkenden Spielfigur. Der Text, den der Autor nach der Ausgliederung aus dem Konvolut der *Stoffe IV–IX* zu einem selbständigen kurzen Roman ausarbeitete, verfolgt neben der früheren Handlungsschicht der skizzierten Gangstergroteske als zweite Hauptlinie eine moralisch-religiöse Satire, die sich um die Figur des Grossen Alten und den geschäftstüchtigen Bussprediger Moses Melker herum kristallisiert. Melker versucht mit rhetorischem Geschick, «die Reichen zu bekehren», und fungiert als das operative Zentrum des moralisch-religiösen Handlungsparts. Der «Große Alte» wiederum, das könnte Gott selbst sein, genauer: «Gott ohne Bart» (*Durcheinandertal*, 11), oder eben wiederum ein Gangsterboss, oder womöglich eine Mischung von beidem. Im Grundeinfall des bussfertigen Komplotts steckt eine philosophisch vertrackte, dramaturgisch effektvolle Neuauflage des Theodizee-Problems. Warum fördert der Grosse Alte einen weltfremden Spinner, wenn er bei dessen Projekten nicht selbst etwas zu verdienen hat?

Am Ende freilich bleibt in Dürrenmatts verkehrter Welt des Durcheinandertals von der Stellvertretung Gottes auf Erden nicht mehr als ein niedergebranntes Hotel mit nachglühenden Balken zurück. «Gott wurde zu einer bloßen Idee. Der Schaukelstuhl hörte nicht auf zu wippen.» (*Durcheinandertal*, 133)

10. Dezember 2020

Vorbilder

Das Welttheater Dürrenmatts
als Andenken an Aristophanes

Julia Röthinger
(Ludwig-Maximilians-
Universität München)



© Melissa Bungartz

Nachdrücklich hat sich Dürrenmatt als ein Schriftsteller stilisiert, der die Einfälle für seine Stoffe nicht in der Literatur, sondern in der Welt findet. Noch 1986 schreibt er in einem Brief an Max Frisch, dass er sich nicht sonderlich für die Schriftstellerei seiner Zeit interessiere. Bei genauerer Betrachtung seiner Dramen und Erzählungen offenbart sich jedoch eine Vielzahl an intertextuellen Verweisen, die geradezu den Kanon der Weltliteratur abstecken. Ob Shakespeare, Wieland, Büchner oder Brecht, aber auch Platon, Kafka, Strindberg und Glauser: Dürrenmatt wusste die Texte seiner Vorbilder zu interpretieren und für seine Zeit zu aktualisieren. Oft geschah diese Anverwandlung «unter der Hand» und nicht jedes Verweisspiel ist als ein solches erkennbar. Auf eine literarische Referenz bezog sich Dürrenmatt hingegen ausdrücklich, und auch

über die vielen Jahrzehnte seines Schaffens hinweg. Schlussfolgert er 1952 in seiner *Anmerkung zur Komödie*, dass ein kritisches Zeitstück nur mehr «eine Komödie im Sinne des Aristophanes» sein könne, so stellt er sich in einem Selbstporträt aus den 1980er Jahren denn auch als eben diesen griechischen Komödiendichter dar.

Ausgehend von diesen Beobachtungen, spüren wir der Frage nach, wie Dürrenmatt sich auf seine Vorbilder, ihre Texte und auf literarische Muster bezieht, und diese oft grotesk, aber stets mit Witz und Ironie um- und fortschreibt. Weiter überlegen wir, ob Dürrenmatt vielleicht nicht doch *mit* der Literatur *über* die Welt nachdenkt, und dabei im Andenken an Aristophanes sein ganz eigenes Konzept eines Welttheaters entwirft.

«Zufall» – Dürrenmatt und der Lauf der Dinge

Ursula Amrein
(Universität Zürich)



© Privat

«Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat.» – Wohl nirgends sonst hat Friedrich Dürrenmatt seine Poetik so lakonisch auf den Punkt gebracht wie mit dieser Äusserung, die sich auf *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten* bezieht. Nachzulesen ist dieses Diktum in den *21 Punkten zu den «Physikern»*, erstmals abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung des Stücks am Schauspielhaus Zürich vom 21. Februar 1961. So pointiert Dürrenmatt sich zu seiner Arbeit äussert, so rabiat verfährt er als Dramatiker. *Die Physiker* steuern in der Anhäufung katastrophischer Szenarien auf ein Ende zu, das ganz der postulierten Logik entspricht. Dürrenmatt lässt die Story ins Grotteske und Paradoxe kippen. Doch wie kommt die schlimmstmögliche Wendung zustande? Sie sei weder vorhersehbar noch kalkulierbar, verdanke sich vielmehr dem «Zufall», so hält Dürrenmatt fest und kommt zum Schluss: «Die Kunst des Dramatikers be-

steht darin, in einer Handlung den Zufall möglichst wirksam einzusetzen.»

Der «Zufall» ist als Schlüsselbegriff in Dürrenmatts Denken fest verankert. Er steht im Kontext weitläufiger Überlegungen, die ihn semantisch aufladen und philosophisch ausweiten. Salopp gesprochen: «Zufall» bezieht sich in Dürrenmatts Verwendungsweise auf die Frage nach dem Lauf der Dinge überhaupt. Im Medium der Literatur exponiert er diese Frage, experimentiert mit Antworten. Wie er den Lauf der Dinge auf die Bühne bringt und welche Rolle er dem Zufall in der dramaturgischen Verkettung der Ereignisse zuspricht, ist Gegenstand meiner Ausführungen. Der Fokus ist dabei nicht auf Dürrenmatt allein gerichtet. Es geht darum, den Autor im zeitgeschichtlichen Horizont der Nachkriegsmoderne zu verorten und damit sein intellektuelles Profil zu schärfen. Mit dem Zürcher Schauspielhaus besitzt Dürrenmatt ein kreatives Zentrum, sein Schaffen entfaltet sich in Auseinandersetzung mit und in Konkurrenz zu Max Frisch, er schreibt gegen das übermächtige Vorbild Bertolt Brecht an und grenzt sich zugleich vom Dokumentartheater ab. Fluchtpunkt dieser Diskussionen ist die Frage nach der Abbildbarkeit der Welt auf der Bühne und damit verbunden die kritische Reflexion auf die klassische Dramaturgie, die ihrerseits die Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten inspiriert. Dürrenmatt setzt auf die Dramaturgie des Zufalls, Frisch antwortet mit der Dramaturgie der Permutation. In beiden Fällen geht es darum, Kontingenz erfahrbar zu machen, dem Inkommensurablen Gestalt zu verleihen.

17. Dezember 2020

Das Hirn. spoken

Jens Nielsen



© Christian Lanz

In seinem naturphilosophischen Panorama-Text setzt Dürrenmatt anstelle des Urknalls ein Hirn, welches das Universum und die Welt aus sich heraus entwickelt. Jens Nielsen bringt diese literarische Besonderheit fulminant auf die Bühne.

Hat das Hirn die Evolution der Säugetiere fast gedankenabwesend mit unglaublicher Fertigkeit durchgespielt, so stutzt es, kaum hat es die Primaten entworfen. Es weiss nicht recht, welcher Fehler ihm unterlaufen ist, ein Affe, der sich von den anderen Affen wegmütiert hat, ist ihm nicht geheuer.

Das Hirn von Friedrich Dürrenmatt wird auch als naturphilosophischer Panorama-Text bezeichnet. Als

Gegenbild zum heute gültigen Modell von der Entstehung der Welt, der Urknall-Theorie, setzt Dürrenmatt an den Anfang seiner literarischen Seinsgeschichte ein Hirn. Dieses entdeckt zuerst sich selbst, dann schrittweise die Musik und die Mathematik. Dann entwickelt es die Evolution der Natur und die Menschheitsgeschichte aus sich heraus, bis in die Gegenwart (1989), um schliesslich bei der Entstehung jenes Textes anzulangen, den wir lesen. Und damit beim Autor, der ihn geschrieben hat.

Jens Niensens mitreissende Performance verleiht dem Text zusätzlichen Sog und macht ihn zu einem anregenden und unterhaltsamen *spoken word*-Erlebnis. Vorsicht Leckerbissen.

Vorpremiere Dürrenmatt-Saal
der Schweizerischen National-
bibliothek SNB Bern, 20 Uhr
Premiere:
sogar theater Zürich
07.01.2021 19 Uhr

Spiel & Bühnenbild & Regie:
Jens Nielsen
Dauer: 80 Minuten ohne
Pause

www.jens-nielsen.ch

«Ich würde mich grundsätzlich an jedes Stück von Dürrenmatt wagen, das mich interessiert.»

Stefan Bachmann
(Intendant Schauspiel Köln)
im Gespräch mit Irmgard Wirtz
(Leiterin SLA)



© Tommy Hetzel

Eine Ihrer jüngsten Regiearbeiten auf dem Theater war Graf Öderland von Max Frisch in Basel, ein grosser Erfolg. Sie haben sich damit den Ruf eingehandelt das Unspielbare spielbar zu machen. Dürrenmatt feiert 2021 seinen 100. Geburtstag. Sind seine Stücke heute noch spielbar oder stellen sie gerade eine Herausforderung dar, die Ihnen liegt?

Natürlich sind Dürrenmatts Stücke und Stoffe heute noch spielbar. Und sie werden ja auch immer noch gespielt. *Der Besuch der alten Dame*, *Die Physiker*, *Das Versprechen*, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, *Die Panne* und viele andere mehr. Dürrenmatt gehört schon zum klassischen Kanon des Theaters. Auf den ersten Blick mögen die Stücke zum Teil etwas Staub angesetzt haben, aber beim Wiederlesen wird schnell klar, im Kern sind sie zeitlos. Die Herausforderung, die sich Regisseuren stellt, besteht ja darin, zu diesem Kern vorzudringen und die Texte so zum Leben zu erwecken, dass sie unmittelbar und gegenwärtig werden.

Wie verhält es sich mit der Prosa? Frank Castorf brachte im Schauspielhaus Zürich bspw. den Roman Justiz auf die Bühne: Ist das ein Trend auf dem Theater?

Es gibt tatsächlich seit längerem den Trend bei den Theatern (und das gilt übrigens nicht nur für den deutschsprachigen Raum), vermehrt auf Prosatexte zu setzen und diese auf die Bühne zu bringen. Lustigerweise fing meine Theaterkarriere Anfang der 1990er Jahre im Zürcher Neumarkttheater mit einer Romanbearbeitung an: *Die Wahlverwandtschaften* von Goethe. Zunächst waren es natürlich die Geschichte und die Figuren, die mich interessiert haben, aber das Spannende für mich war auch, dass ich durch die Art und Weise, wie ich diesen Roman für die Bühne bearbeitet habe, eine bestimmte theatrale Ästhetik verfolgen konnte. Ich glaube, dass sind bis heute die Hauptgründe für den inszenatorischen Umgang mit Romanen: profunde, weitreichende, komplexe Stoffe, mit denen man dann als Regisseur sehr frei umgehen kann.

In Zusammenarbeit mit dem SLA planen Sie eine Aufführung in Bern zum 100. Geburtstag. An welche Dürrenmatt-Inszenierung würden Sie sich wagen?

Ich würde mich grundsätzlich an jedes Stück oder jeden Stoff von Dürrenmatt wagen, der mich interessiert. Dürrenmatt ist barock, sinnlich, humorvoll, effektbewusst, provokant. Komisch, dass ich noch nie etwas von ihm auf die Bühne gebracht habe.

Die Mythen der klassischen Tragödien, etwa Medea, werden heute als Familiendramen inszeniert. Das ist nach Freud wenig erstaunlich. Welches Potential haben Dürrenmatts Mythen-Adaptionen?

Ich bin mir nicht sicher, wie hoch der Einfluss von Freud heute noch ist. Ja, in gewisser Weise haben wir ihn internalisiert, vieles ist (um es mit den Worten Jungs zu sagen) ins kollektive Bewusstsein übergegangen, aber ich sehe eher die freudsche Literaturinterpretation etwas aus der Mode kommen. Heute gibt es wieder eine starke Betonung des Politischen. Dürrenmatt liebt das Monströse, das Paradoxe, das nicht Entschlüsselbare. Die alten Mythen sind da eine Fundgrube. Sie sind Rätsel, denen wir uns immer wieder stellen, weil sie etwas zutiefst Menschliches berühren.

Dürrenmatt ist an der Verfilmung des Midas-Stoffe gescheitert, und hat ihn deshalb immer wieder bearbeitet und zuletzt Midas oder die schwarze Leinwand als «Film zum Lesen» hinterlassen. Ist das nun das Drama seines Scheiterns oder eine neue Form des Theaters? Und ist das spielbar?

Mir gefällt in diesem Zusammenhang der Begriff des Scheiterns nicht. Gerade an der Arbeit am Midas-Stoff kann man doch nachvollziehen wie prozesshaft die Arbeit von Dürrenmatt gewesen ist. Manchmal kommt es mir wie eine Notlösung vor, wenn wir überhaupt künstlerische Arbeiten «zu Ende bringen». So gesehen wäre die gesamte Kunst- und Kulturgeschichte eine einzige Ansammlung von Notlösungen, oder sagen wir vielleicht etwas abgemildert von Zwischenergebnissen. Nichts wird jemals fertig. Das ist, glaube ich, eine künstlerische Wahrheit, an der wir nicht vorbeikommen. Jede Premiere, jede Buchveröffentlichung, jede Vernissage zeigt «nur» den Stand, der mit dem Werk gerade erreicht wurde. Es ist eine Momentaufnahme. So gesehen sind Kunstwerke lauter nicht zu Ende geborene Kinder. Es ist immer wieder ein fast widernatürlicher Akt, sie loszulassen, also zu sagen, das Buch oder dieses Bild oder diese Inszenierung ist jetzt fertig und kommt jetzt raus. Und es liegt andererseits völlig in der Natur der Sache, dass man sich ihnen immer wieder zuwendet und an ihnen weiterarbeitet.

In *Midas oder Die schwarze Leinwand* reflektiert Dürrenmatt ausführlich, wie er sich an diesem Stoff über einen Zeitraum von rund 20 Jahren abgearbeitet hat und wie es ihm nicht gelungen ist, seiner Herr zu werden. In seinem Text tritt er gleich in mehrfacher Gestalt als Autor F.D. auf, und wir Rezipienten werden in ein pirandelloartiges Gedankenlabyrinth hineingezogen, in dem die unzähligen Realitätsebenen so verschwimmen, dass uns schwindlig wird. Wir werden Zeuge eines für die Kunst emblematischen Paradoxes: Indem die Unmöglichkeit, einen Stoff zu erzählen, thematisiert wird, bildet sich eben dieser Stoff als Geschichte heraus.

Und wie aktuell ist das Thema heute! Ein Mann, der gar nicht anders kann als immer reicher zu werden und einsehen muss, dass diese Dynamik nur durch einen Mord an ihm zu stoppen ist. Green, die Hauptfigur, ist eine moderne Midasfigur, in der sich der Autor spiegelt: im Bestreben alles zu kontrollieren, verliert er zunehmend die Übersicht.

Ob das spielbar ist? Wenn man das Scheitern als wesentlichen Teil des künstlerischen Prozesses akzeptiert, ist alles spielbar.

Friedrich Dürrenmatt. Un dramaturge en Suisse romande

Entretien avec Joël Aguet

Comédien, dramaturge et historien, Joël Aguet est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre en Suisse romande: Charles Apothéloz. Cris et écrits (1990), Dix saisons à la Comédie de Genève (1999), Le Carouge 1958-2008 (2008), Histoire du Théâtre de Vevey – 1868-2018 (2018). Outre les monographies collectives consacrées à la comédienne Yvette Théraulaz (2013) et au metteur en scène Omar Porras (2014), on doit encore à Joël Aguet les chapitres relatifs au théâtre dans l'Histoire de la littérature en Suisse romande (1999, 2015) et une centaine de notices du Dictionnaire du théâtre en Suisse (2005) dont il a dirigé la rédaction francophone. À l'occasion du centenaire de la naissance de Dürrenmatt, il revient, pour Passim, sur les principales représentations des pièces de l'auteur bernois.

Dans quel contexte – idéologique, culturel, politique, mais aussi théâtral – les pièces de Dürrenmatt ont-elles été mises en scène en Suisse romande ?

Les pièces qui ont fait connaître Dürrenmatt demandent de grandes distributions. Elles n'étaient pas à la portée de petites équipes au tournant des années 1950-1960. Maintenant, on joue tout Shakespeare avec un seul comédien, on ose, on ne se tient plus aussi près du texte qu'au milieu du xx^e siècle; mais Dürrenmatt, c'est inabordable pour l'essentiel des théâtres romands dans ces années-là. D'une part pour les idées critiques qu'il avance sur la société de son temps et que très peu de directeurs de théâtre ou de metteurs en scène étaient intéressés à montrer. D'autre part pour des questions de moyens, parce que les deux grosses institutions du théâ-

tre romand de l'époque avaient cessé d'avoir des troupes dramatiques composées de comédiens engagés pour la saison: le Théâtre municipal de Lausanne dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, puis la Comédie de Genève peu après. La grande scène la mieux subventionnée, à Lausanne, a été la première à abandonner, car son directeur, le Vaudois Jacques Béranger, était l'agent des Galas Karsenty et des Tournées Herbert – il touchait donc davantage en accueillant des spectacles qu'en créant lui-même des pièces. À Genève, cela s'est fait un peu différemment: le directeur de l'époque, Maurice Jacquelin, a pris le contrepied de Jacques Béranger en essayant de produire autant qu'il le pouvait, mais avec des moyens limités. Et puis surtout, dans les années 1950, le répertoire est encore très bourgeois.

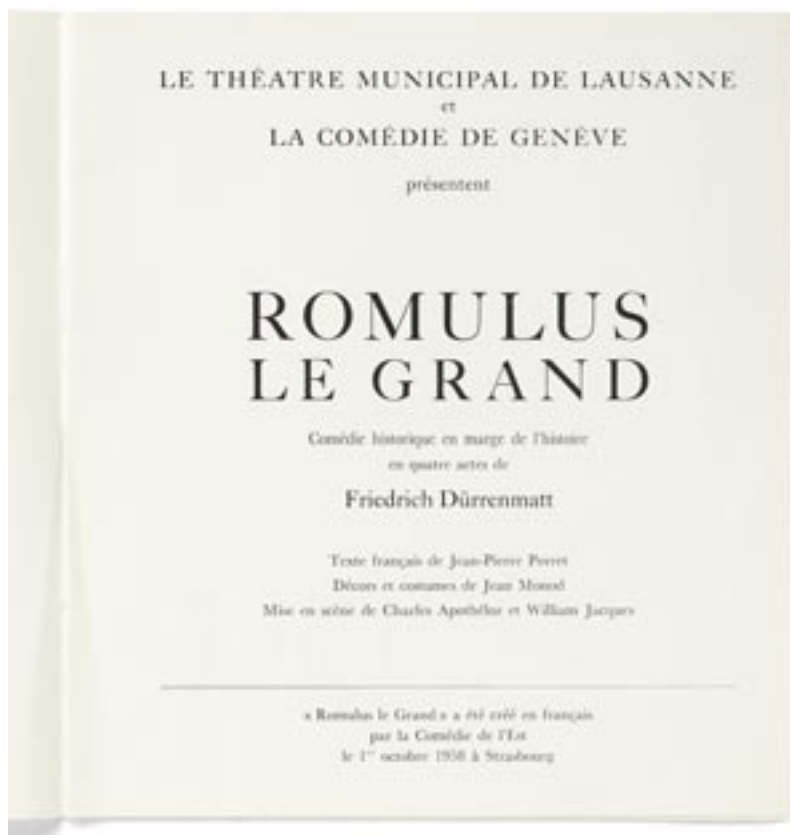
Qu'est-ce qui a permis alors à Dürrenmatt d'être joué, dans les conditions plutôt défavorables que vous venez d'évoquer ?

La rupture intervient à partir de la nomination de Charles Apothéloz à la tête du Théâtre municipal de Lausanne en 1959, qui va proposer autre chose. Déjà dans son petit théâtre des Faux-Nez, un cabaret d'une centaine de places ouvert à la rue de Bourg en 1953, il créait de nouveaux auteurs suisses romands (Franck Jotterand, Fernand Berset, Jacques Guhl, Henri Debluë), ou jouait des textes d'avant-garde de Ghelderode, Ionesco, Audiberti et les Faux-Nez furent le seul lieu en Suisse – avec le Schauspielhaus de Zurich – à réaliser une pièce de Beckett dans les années 1950! Mais même s'il a fait quelques opérations de plus grande envergure à la fin des années 1950 (dont *La Grande Guerre du Son-drebon* en 1957, adaptée de Ramuz, qui a réuni environ 60'000 personnes), il ne peut monter de grosses machines, comme les pièces de Dürrenmatt, que lorsqu'il dispose de la grande scène, du budget et du programme du Théâtre municipal.

Il y a encore quelque chose de spécial avec Dürrenmatt: il n'a pas systématiquement cédé ses privilèges à Paris. Or, la plupart des auteurs, français mais aussi internationaux, dès qu'ils commençaient à être un peu connus, se voyaient proposer de l'argent en échange du privilège de la création de la pièce: ainsi les droits étaient



Extrait du programme de *Hercule et les Écuries d'Augias*, dont la première représentation en français a été donnée le 24 octobre 1964 au Théâtre de Vidy sous le patronage de l'Exposition nationale. SLA-FD-D-11-HER-06.



Extrait du programme de *Romulus le Grand*, pièce montée au Théâtre municipal de Lausanne en décembre 1960. SLA-FD-D-11-ROM-22.

conservés jusqu'à ce qu'un Théâtre, presque toujours parisien – question de moyens –, rachète ce privilège et obtienne la primeur de la création. Dürrenmatt a très vraisemblablement un statut particulier à ce niveau-là; preuve en est que plusieurs de ses pièces traduites en français ont d'abord été créées – c'est-à-dire présentées pour la première fois en public – en Suisse. Deux théâtres principalement rivalisent dans les années 1960 pour la mise en scène des premières pièces de Dürrenmatt: le Théâtre municipal de Lausanne (qui tourne ses productions sous le label de Centre Dramatique Romand, CDR) et le Centre dramatique de l'Est, qui va devenir dès 1968 le Théâtre national de Strasbourg (TNS) – un théâtre progressiste, un théâtre de la décentralisation donc, avec entre autres les mises en scène par Hubert Gignoux de *Romulus le Grand* en 1958 (deux ans avant Apothéloz à Lausanne), de *La Visite de la vieille dame* en 1960 (un an avant) ou encore du *Mariage de Monsieur Mississippi* en 1962 et *Les Physiciens* en 1964 (deux ans après).

Et pour la Suisse romande, quels sont les principaux jalons à retenir selon vous dans la représentation des pièces de Dürrenmatt ?

La première importante réalisation de Dürrenmatt dans cet espace est celle réalisée par Jean Kiehl, qui était alors un enseignant de français à Neuchâtel, féru de théâtre et actif dès les années 1930-1940. Metteur en scène percutant et reconnu par les professionnels dès les années 1940 pour la qualité de sa direction d'acteurs, Kiehl met sur pied un organisme de production spécifiquement pour trois ou quatre grosses réalisations en six ans, dont *Un ange à Babylone* créé fin mai 1959 en français à Berne puis tourné dans plusieurs villes de Suisse romande. Ensuite Apothéloz monte à Lausanne en décembre 1960 *Romulus le Grand*; puis se

succèdent en quelques années, toujours au Théâtre municipal de Lausanne, *La Visite de la vieille dame* (la première a lieu le 25 octobre 1961), et deux créations en français: *Les Physiciens* (décembre 1962) et, sur la scène du tout nouveau Théâtre de Vidy, *Hercule et les Écuries d'Augias* (1964). La plus grosse réalisation de Dürrenmatt se fera en revanche après l'éclatement du CDR, et à Genève: la pièce *Les Anabaptistes* est créée en langue française le 31 mars 1969 en sollicitant les quatre théâtres dramatiques genevois de l'époque – la Comédie de Talmès, Le Poche de Vachoux, le Théâtre de Carouge dirigé par Mentha et la jeune équipe réunie autour de Rochaix au Théâtre de l'Atelier. Cinquante comédiens purent ainsi être réunis sur le plateau du Grand Théâtre pour onze représentations. Et pour que cela «tienne», la tâche fut confiée à un homme étranger au cartel des théâtres genevois, le metteur en scène franco-argentin Jorge Lavelli. Le 1^{er} avril 1969 (le lendemain), André Steiger montrait pour la première fois la même pièce au public strasbourgeois du TNS!

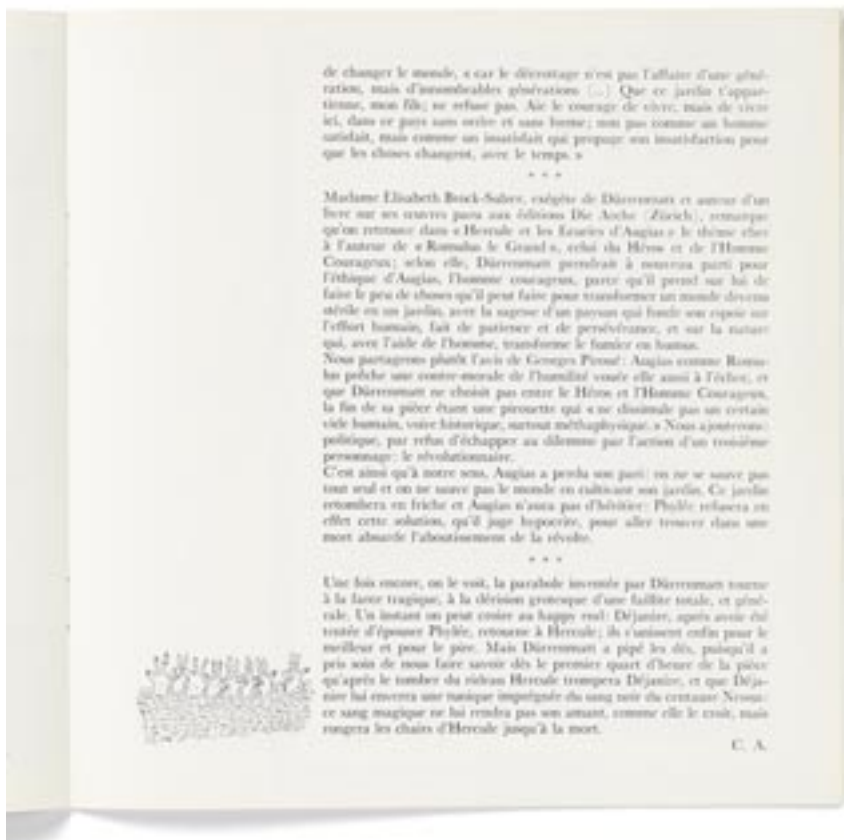
Comment expliquer ce revirement entre Lausanne et Genève: est-ce qu'Apothéloz, qui fut, à vous entendre, l'un des principaux «passeurs» de Dürrenmatt en Suisse romande, s'était éloigné de cette œuvre après sa dernière réalisation en 1964 ?

Après l'éclatement du CDR à la fin des années 1960, causé par la volonté de chaque créateur de retrouver une pleine indépendance en touchant des subventions personnalisées, l'institution lausannoise dirigée par Apothéloz s'est retrouvée avec des moyens amputés... En outre, à la même époque, de nouvelles formes dramatiques apparaissent (pensons au *Living Theatre* par exemple) et Apothéloz se dirige alors vers un autre type de théâtre. Il y a vraiment une bascule; on ne joue plus à Lausanne le même type de théâtre, on ne joue plus les mêmes auteurs. C'est donc à la fois une question de moyens et une question de perspective. Genève, par contre, prend le relais au début des années 1970.

Parallèlement, Apothéloz monte quatre pièces de Frisch entre 1959 et 1968. Comme l'indique le titre «Un cycle Frisch-Dürrenmatt» dans le volume *Charles Apothéloz. Cris et écrits*, j'ai toujours considéré Dürrenmatt, non pas seul, mais avec Frisch parce qu'il y a une alternance dans les représentations et que les deux dramaturges sont vraiment les auteurs qu'Apothéloz convoque pour faire avancer les idées et mieux faire reconnaître son Théâtre; il obtient d'ailleurs à peu près le même succès public avec les deux écrivains – leur langage et leur manière de parler de ce qui se passe en Suisse touchent en effet beaucoup de spectateurs. Alors qu'en règle générale, les réalisations au Théâtre municipal (qui compte environ mille places) épuisent leur public en deux voire trois jours, les pièces de Dürrenmatt et de Frisch sont jouées, dans leur nouveauté, jusqu'à huit ou neuf fois, et donc touchent trois à quatre fois plus de personnes.

Cela nous amène à parler en quelques mots de la réception des pièces de Dürrenmatt en Suisse romande au moment de leurs mises en scène.

Ce sont vraiment les auteurs qui intéressent le public et dont on parle dans les années 1960. La presse est intéressée, la critique est interloquée, provoquée. On parle ici particulièrement de Dürrenmatt, mais par



Extrait de l'article «Argument», de Charles Apothéloz («C. A.»), publié dans le programme de *Hercule et les Écuries d'Augias*. SLA-FD-D-11-HER-06.

exemple la pièce *Andorra* de Frisch a donné lieu à une censure exceptionnelle: un cahier de documentation autour de la question de l'accueil – et du refus – des réfugiés durant la guerre avait été interdit, censuré. Il y avait alors une grosse bagarre entre les milieux progressistes, qui encourageaient Apothéloz et le Théâtre, et la droite de l'époque qui était vent debout contre ces représentations. D'ailleurs le Théâtre de Vidy devait normalement être détruit après l'Exposition nationale de Lausanne de 1964: les politiciens de la droite ne voulaient absolument pas laisser un outil pareil entre les mains d'un gauchiste qui montait des pièces de Frisch et de Dürrenmatt. Apothéloz a réussi à garder cet espace de travail adapté à une production théâtrale régionale en louvoyant, avec notamment une grosse campagne de presse qui a mis la pression sur les politiques. Il avait aussi l'oreille du syndic radical, Georges-André Chevalaz, ce qui a pu arranger un peu les choses... Le lieu n'a finalement pas été détruit, mais il n'a pas pu l'utiliser tout de suite comme lieu de spectacle: Vidy servait de lieu de répétition et d'administration, alors que les représentations sont demeurées au Théâtre municipal jusqu'au printemps 1972. Enfin, s'il y a bien eu des refus de subventions de certaines pièces (dont *La Clinique du Docteur Helvetius* de Michel Viala), on n'a tout de même pas osé censurer Dürrenmatt, il était déjà trop connu...

Romulus le Grand, en 1960, a été très disputé pour les libertés prises par l'écrivain avec la vérité historique (même si le propos «politique» intéressait déjà beaucoup); tandis que *La Visite de la vieille dame* a fait un immense succès, avec Marguerite Cavadaski dans le rôle de la vieille dame. *Les Physiciens* arrivent aussi quelques semaines après la crise des missiles à Cuba, alors que les inquiétudes n'ont jamais été si vives autour de la bombe. Enfin, *Hercule et les Écuries d'Augias* mettait en évidence

les problèmes causés par la bureaucratie envahissante et la pièce a été créée à Vidy, dans la toute nouvelle salle qui venait d'être inaugurée pour l'Exposition nationale, alors qu'Apothéloz et l'équipe de sociologues réunis autour du projet «Gulliver» de cette même «Expo 64» venaient de se faire interdire de collationner les réponses aux questions posées par le géant aux spectateurs sur un petit formulaire ludique. Cette censure par décision des hautes autorités fédérales réduisait à néant plusieurs années de travail et de négociations pour tenter de réaliser le premier sondage d'opinion de toute la Suisse. Certains craignaient de voir la distance entre ce que pensaient vraiment les gens et les idées encore très réactionnaires des politiciens en place sur beaucoup de sujets de société. Apothéloz avait donc quelque chose à dire au sujet de l'administration envahissante. La «connexion» entre le propos de ces pièces et le contexte de l'époque apparaît ainsi assez étroite.

Dürrenmatt est-il encore monté après le tournant de 1968-1969 que vous évoquiez ?

Après les années «fastes» que sont les années 1960, Dürrenmatt est, c'est vrai, un peu moins mis en avant. Encore qu'on puisse relever à la Comédie de Genève les créations en français de pièces plus «intimistes»: *Play Strindberg* traduit par Weideli et mis en scène par William Jacques en mars 1971, et quatre ans plus tard *Le Météore* par Gérard Carrat. Après un net creux dans les années 1980, on note un regain d'intérêt ensuite, d'abord grâce à la mise en scène de *La Visite de la vieille dame* réalisée de façon très originale par Omar Porras en 1992. Il la joue au Théâtre du Garage, dans un... garage désaffecté servant de squat, puis va énormément tourner ce spectacle partout en francophonie, et en donner de nouvelles versions en 2004 (au Forum de Meyrin) et en 2015 (au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève). Omar Porras joue lui-même la vieille dame, Claire Zahanassian, grîmé, masqué, avec son accent sud-américain et un jeu expressif très fort – Charlotte Kerr disait que Dürrenmatt aurait adoré! En 1994 aussi, le Théâtre de la Poudrière à Neuchâtel réussit à jouer l'injouable *Achterloo*: chaque rôle étant triple, ils présentent l'un des niveaux de jeu avec une marionnette. Il faut aussi évoquer *Les Physiciens*, mis en scène par François Rochaix en 2005 au Théâtre de Carouge, lors de sa seconde direction du lieu.

Existe-t-il en revanche un héritage de Dürrenmatt en Suisse romande, ou des héritiers, des dramaturges qui se réclament de son œuvre ?

Je me suis vraiment posé la question des héritiers, mais je n'en vois pas, non. Cette écriture vient du domaine germanique et même si toute une génération de traducteurs romands ont effectué un magnifique travail de passeurs, bien peu d'entre eux ont en plus une œuvre dramatique personnelle reconnue. Ce serait le cas de Walter Weideli par exemple, mais son héritage serait plutôt brechtien. Il y a eu en Suisse des brechtiens, des pré-brechtiens et des post-brechtiens, mais personne ne s'est réclamé de Frisch ou de Dürrenmatt! Pour beaucoup, ils ont sans doute permis d'établir un lien entre la Suisse et Brecht – et c'est probablement ce qui a intéressé Apothéloz – mais ces deux individualistes n'ont pas fait école outre-Sarine.

Traducteur du temps où Dürrenmatt faillit culbuter

Walter Weideli

En janvier 1969, je quittai le *Journal de Genève* qui avait mal avalé quatre ans plus tôt mon *Banquier sans visage*. Le hasard voulut que, me trouvant pour la première fois sans emploi, je devins en quelque sorte auteur indépendant. Le terme peut paraître flatteur, mais il ne consista qu'à répondre durant les trente années qui suivirent aux offres d'écriture qui se présentèrent de façon inespérée et incohérente. Je vécus à la façon de nombreux jeunes d'aujourd'hui qui alternent des emplois temporaires et des périodes plus ou moins longues de chômage, plutôt moins dans mon cas.

Mon premier travail après que j'eus repris la liberté consista à aller interroger à Neuchâtel Dürrenmatt, dont *Les Anabaptistes*, réplique assagie des *Fous de Dieu*, sa première pièce écrite à vingt-quatre ans qui commença de le lancer en Suisse d'abord, allaient être joués à la Comédie de Genève. Or il se trouva que j'avais découvert son œuvre inaugurale à vingt ans, quand une étudiante bâloise me l'avait religieusement présentée sous forme d'un petit volume édité par son oncle Benno Schwabe, et que, dans l'enthousiasme de cette découverte, je commentai quelque temps plus tard dans la jeune revue *Rencontre* les trois premières œuvres théâtrales moins remarquées qui l'avaient suivie. La gloire proprement mondiale n'atteignit Dürrenmatt que plus tard, à partir de *La Visite de la vieille dame* en 1956.

Je n'ai pour ma part traduit ses œuvres au fur et à mesure de leur parution que de 1969 à 1980, à l'époque qui fut sans doute la plus critique de sa carrière. Elle va de *Play Strindberg*, qui est devenu la pièce la plus jouée en France pour la raison tout simplement qu'elle n'exige, contrairement à la pratique coutumière de l'auteur, que trois acteurs, à *Stoffe*, qui marque son retour éclatant à la prose après que sa veine dramatique se fut éteinte et qu'il perdit son public théâtral.

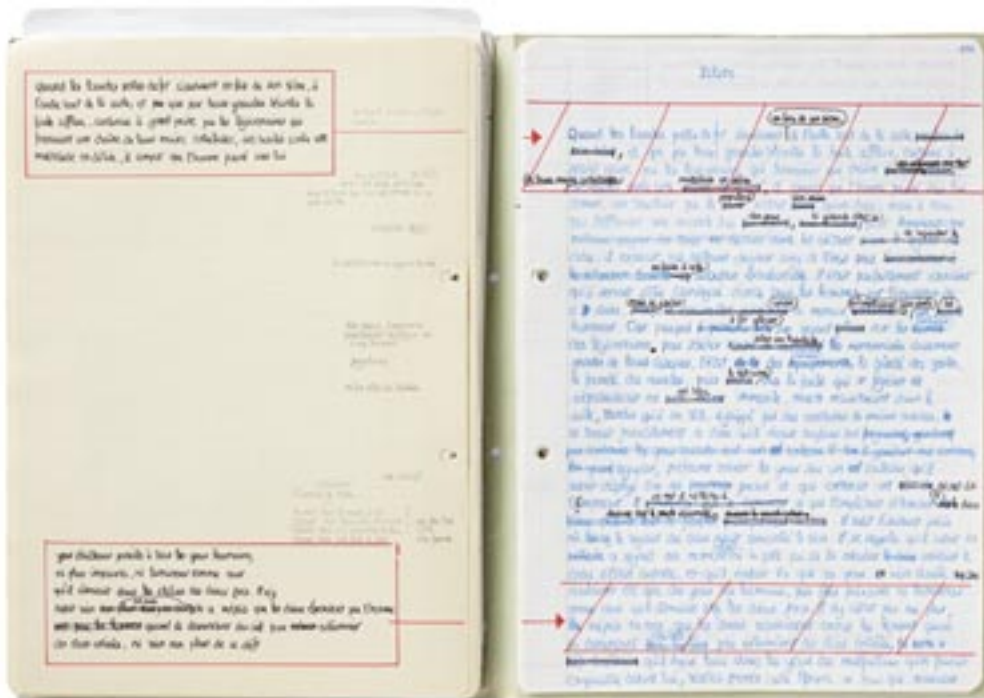
Je ne veux pas revenir sur l'histoire de nos relations que je crois avoir assez bien résumée dans ma *Partie d'échecs* (L'Aire, 2010), mais je pense judicieux de préciser que notre séparation fut due au caractère assez irrationnel et césarien de Dürrenmatt, au dépit qu'il dut ressentir en voyant s'effacer momentanément sa veine littéraire et, sans doute, à l'influence d'une ou d'un de ses enfants qui jugea trop légèrement le spectacle que Koralnik avait tiré de sa cinquième version du *Mariage de Monsieur Mississippi*. Il ressentit le besoin d'une nouvelle carrière qui lui ramènerait son public sur le point de fondre et, en conséquence, de se débarrasser, après ma transcription du *Mitmacher*, qui ne fut et ne sera jamais jouée, du collaborateur qu'il avait autrefois, au sommet de sa gloire, couvert d'éloges devenus sans doute à présent exagérés.

Albin Michel, son éditeur français, qui avait de son côté constaté que les œuvres de Dürrenmatt devenaient de plus en plus verbeuses et désespérantes à vendre, décida brusquement de se séparer de cet auteur autrefois prometteur. Personne à l'époque, sauf les rares qui comme moi avaient lu le manuscrit de *Stoffe I-III*, ne pouvait deviner que Dürrenmatt allait prendre un nouveau départ et retrouver sa pleine maîtrise. D'ailleurs le pensais-je réellement ? J'avais simplement flairé un ton neuf, supérieur à tout ce que j'avais lu de lui jusqu'alors.

Dimitrijević, éditeur judicieux mais canaille, me fit miroiter la reprise par L'Âge d'Homme du volume que je m'étais apprêté à traduire. Mis en confiance, je lui confiai

le montant de la somme que Pro Helvetia m'avait primitivement accordée. Le livre parut sous la signature d'Étienne Barilier, qui l'intitula fort louablement *La Mise en œuvres*.

Dürrenmatt, à l'époque de notre entente, qui résulta surtout du fait que je refusaï de m'affirmer comme de m'abaisser en sa présence, me traita avec une rare opulence. Il feignit de me considérer comme le troisième auteur, après Max Frisch, de la Suisse tout le reste n'étant rien, m'accorda un traitement égal au sien (fifty-fifty) et à plusieurs reprises me fit des compliments effrontés que j'ose croire sincères. Je reconnus pour ma part qu'il était capable



Manuscrit de la traduction par Walter Weideli de *La Ville et autres proses de jeunesse* de Friedrich Dürrenmatt. Sur la toute dernière page du manuscrit, on peut lire: «Achevé de traduire le mercredi 13 juin 1973 à 16 h 40, juste après un gros orage [...]. Jamais je n'ai eu à faire une traduction aussi difficile. C'était par moments à s'arracher les cheveux.» ALS-Weideli-A-5-f/2

de vantardises attendrissantes sans que cela n'ôtât rien à son génie très supérieur au mien.

Vous me demandez quelles sont les principales difficultés posées par Dürrenmatt à son traducteur francophone. Elles furent atténuées par le fait que je fus par mes parents un interlocuteur germanophone et même allemand possédant une connaissance suffisante des particularités et bizarreries d'un auteur comme Dürrenmatt qui, dès qu'il devenait un natif de la campagne bernoise, ne parlait plus la même langue que celle qu'il écrivait.

Je le traduisis en allant de A à Z, suivant ainsi de près les hauts et les bas de son inspiration et même de sa capacité de traduire en mots clairs les intuitions qui naissaient d'abord péniblement dans son esprit. Il me fallut parfois de terrifiants efforts pour mettre au clair quelques lignes d'où son génie semblait absent ou du

moins embarrassé. Et je me souviens de l'incertitude où me plongeait presque une semaine durant la traduction que j'avais voulu fidèle du magnifique chapitre qui raconte les derniers jours du Christ à la fin du chef-d'œuvre, s'il en est, intitulé en français *La Ville et autres proses de jeunesse*. Je ne me délivrai de mon insuffisance qu'en reprenant ma tâche par une autre voie depuis la première phrase.

Il y a entre un auteur et son interprète s'il le juge digne une complicité où chacun se réjouit de la réussite de l'autre. Dürrenmatt ne m'a pas ménagé ses encouragements. La nature d'un génie est changeante, il peut abattre d'un coup ce qu'il aimait. J'ai accepté son inconscience, j'ai passé sans protester à un autre écrivain : Elias Canetti, qui me réserva d'autres problèmes et me valut d'autres joies.

Dossier

To be or not to be a translator...

Deux questions à Étienne Barilier

Romancier et essayiste né en 1947, Étienne Barilier a traduit en français de nombreux textes de l'italien, du latin et surtout de l'allemand. On lui doit, entre autres, des traductions de Ludwig Hohl, d'Adolf Muschg et, bien sûr, de Friedrich Dürrenmatt, dont il a notamment publié, entre 1985 et 2014, La Mise en œuvres, Justice, Val pagaille, Le Retraité, Le Collaborateur ainsi qu'un choix d'entretiens (Répliques) et la correspondance entretenue avec Max Frisch. Celui qui se présente non comme un traducteur professionnel, mais comme « un écrivain passionné par les problèmes de traduction » (Les Belles fidèles. Petit essai sur la traduction, 1990) nous livre ici, en évoquant Dürrenmatt, quelques réflexions sur la manière dont il conçoit l'acte de traduire.

Comment avez-vous rencontré cette œuvre et comment en êtes-vous venu à traduire Dürrenmatt ? Comment s'est opéré le choix des textes à traduire ?

Dans mon adolescence, la lecture de *La Panne* et surtout de *La Promesse* m'avait fasciné. Lorsque l'éditeur Vladimir Dimitrijević m'a demandé si je ne voudrais pas traduire d'autres ouvrages de Dürrenmatt, dont il avait acquis les droits, je n'ai pas hésité, malgré mon évidente incompetence : je ne suis pas bilingue et n'ai pas étudié l'allemand à l'université. Mais j'ai toujours eu la passion de traduire, ou plutôt de revivre les langues étrangères, anciennes d'abord, dans ma langue. Traduire, c'est pour moi rejoindre un monde éloigné mais passionnément aimé.

Ce n'est pas moi qui ai choisi les titres des œuvres à traduire. Ces choses-là se passent entre éditeurs. Je n'en ai pas été frustré pour autant : un texte de Dürrenmatt,

quel qu'il soit, est suffisamment riche pour faire la joie d'un traducteur. C'est ainsi que j'ai pu traduire aussi bien des romans que de la correspondance ou des essais, toujours avec le plus vif et le plus intense intérêt. Même si j'aurais rêvé de traduire moi-même *La Promesse*...

Quelles sont les principales difficultés posées par cette œuvre à son traducteur francophone ? Quels sont les aspects de son style, de sa langue, qui résistent le plus à la traduction selon vous ?

Je suis démuné pour répondre, et ce sont des questions comme celle-là qui me rappellent, si je l'avais oublié, que je ne suis pas un traducteur. Je veux dire que mon approche du texte original est purement intuitive, et que je le traduis comme je lirais un texte passionnant, ou comme j'écrirais l'un de mes propres textes. Je ne traduis pas un livre parce que je l'ai compris, mais par désir de le comprendre. J'avance dans un inconnu qui m'émerveille. D'ailleurs je ne lis jamais un roman avant de le traduire : je le lis parce que je le traduis, porté par la joie de la découverte. La langue originale est alors comme la robe dont s'est revêtue ma propre langue, robe qui doit être retirée afin qu'apparaisse, nue, la vérité de l'œuvre – telle qu'elle apparaît bien sûr en allemand pour le lecteur germanophone. Oui, la langue originale doit être levée comme on lève un voile. La métaphore va paraître outrée, pour ne pas dire prétentieuse. C'est ainsi, pourtant, que je vis l'acte de traduire.

En d'autres mots encore, peut-être un peu moins immodestes : je ne connais qu'une langue, le français (imparfaitement, bien sûr). Je traduis pour que le texte en langue étrangère, celui de Dürrenmatt en l'occurrence, fonde au feu de ma langue maternelle, et, dans cette langue, se forge à neuf. Mais le précieux métal qui fond ainsi pour trouver forme nouvelle, c'est l'or de l'auteur, et de nul autre.

Non, je ne peux pas vraiment prétendre au titre de traducteur. Ma seule excuse est la passion. J'ai plus de craintes que de certitudes sur la valeur ou la pertinence de mes traductions. Je rêve seulement que le lecteur, en les abordant, en s'y plongeant, ne sente pas qu'il est dans un langage ; mais qu'il est, simplement, dans un monde – dans le monde.

Dürrenmatt nella biblioteca Ceresa: oltre le assenze

Francesca Rodesino
(Università di Zurigo)

Nella biblioteca privata di Alice Ceresa conservata all'Archivio svizzero di letteratura, Friedrich Dürrenmatt non è una presenza ingombrante. L'autore bernese partecipa con appena poco più di una decina di opere a questo fondo librario, che, nel suo complesso, consta all'incirca di 1800 volumi, pervenuti a Berna tra il 2007 e il 2015. I tomi dürrenmattiani di Ceresa non presentano inserti al loro interno e le tracce di lettura



Der Besuch der alten Dame (Arche, 1956) con sottolineature a matita di Alice Ceresa. ASL-Ceresa-D-3-d-01-d/58, © Biblioteca nazionale svizzera, Fabian Scherler

sono rare. Erano d'altronde due contemporanei d'origine svizzera Ceresa e Dürrenmatt: qualche libro in più, una dedica o una lettera dell'autore non sarebbero stati considerati «ospiti» insoliti in una tale biblioteca. Soprattutto se si considera il ruolo di conservazione e di classificazione di materiali archivistici (ritagli di giornale, missive, cartoline, ecc.), che la sua proprietaria vi aveva attribuito, come è emerso durante l'inventariazione del fondo librario. Ma proprio con Ceresa apprendiamo che «delle cose tacite si risente comunque la mancanza» (*La figlia prodiga*, 1967). Nostra intenzione è dunque quella di spingerci dentro alle assenze, agli interstizi, che vi sono tra un'opera e l'altra della sezione dürrenmattiana della presente biblioteca. Ci interessa ritrovare le tracce di un dialogo, non importa quanto interposto e poco percettibile all'apparenza, che si situa dentro e attorno alla scrittura di

Ceresa e di Dürrenmatt.

Ma procediamo con ordine. Ceresa esordì nel 1943 sulle pagine di «Svizzera italiana» con un racconto. La notorietà fu però davvero raggiunta nel 1967, quando la nostra abbandonò le strade consuete del romanzo in nome della prodigalità. Con *La figlia prodiga*, uscita in piena *temperie* sperimentale, al termine di una gestazione lunga una decina d'anni, l'autrice veniva infatti insignita del prestigioso *Premio Viareggio Opera prima*. Come quella del personaggio della parabola evangelica, da lei rivisitata in un'innovativa chiave femminile, la vita di Ceresa fu segnata da vari spostamenti: interni alla Svizzera, a Milano, a Parigi e a Roma, dove prese fissa dimora nel 1950. Si potrebbe forse speculare sul fatto che la ricorrenza con la quale la scrittrice cambiava luogo (un'ansia di sempre ripartire, di cui anche i diari privati recano traccia) abbia qualche relazione con il suo «nascere per così dire già emigrata». Queste parole provengono da un'intervista del 1994, in cui Ceresa acclude una descrizione della regolamentazione che presiedeva all'uso delle due lingue nella sua infanzia: la vita all'interno della famiglia si svolgeva in italiano, mentre quella sociale in tedesco (poco prima della sua nascita i genitori si erano stabiliti a Basilea per ragioni lavorative). Ma il suo rapporto agevole con il tedesco si sarebbe presto incrinato. È il 1930 e Ceresa ha sette anni quando la famiglia si trasferisce in Ticino: «io mi ritrovai con una lingua in più [...] tentai in tutti i modi di dimenticare quella seconda lingua che non mi poteva e non mi doveva corrispondere più. Incominciai perfino ad abborrirla, al punto di rifiutare qualsiasi lettura in tedesco».

La conoscenza della lingua tedesca non era però un patrimonio destinato a essere sperperato dall'autrice. Figlia prodiga sì, ma insomma fino a un certo punto. Nella reinterpretazione ceresiana della prodigalità non vi è infatti un ricongiungimento finale, mentre la scrittrice, nella sua vita, si riappacificherà con la lingua tedesca. È quel che dimostra la sua collezione di opere dürrenmattiane, per la metà presenti in lingua originale: *Die Ehe des Herrn Mississippi* (Oprecht, 1952; Diogenes, 1980), *Der Besuch der alten Dame* (Arche, 1956), *Die Physiker* (Arche, 1962), *Der Mitmacher. Ein Komplex* (Diogenes, 1980), *Romulus der Grosse* (Diogenes, 1980) e *Stoffe I-III* (Diogenes, 1981). In traduzione italiana la scrittrice legge invece *Greco cerca greca* (Einaudi, 1975), *Teatro* (Einaudi, 1975), *Il Complice* (Einaudi, 1977), *Rapporti. Saggio su Israele* (Il Formichiere, 1978), *Il Minotauro* (Marcos y Marcos, 1990), *Friedrich Dürrenmatt oltre i limiti* (Casagrande, 1981). Questa campionatura fotografa bene la molteplicità delle specializzazioni dell'autore svizzero: drammaturgo, scrittore e saggista. Forse tra gli scaffali manca solo il volto del pittore. E però quella dell'arte visiva è altrimenti una materia ben rappresentata nella biblioteca ceresiana, la quale, tra cataloghi e studi, dispone di più di una trentina di volumi sul tema. L'interesse dell'autrice per l'arte figurativa va tuttavia oltre l'atto della documentazione, configurandosi, in certi momenti della sua vita, come azione ispiratrice. Ciò era stato riconosciuto dalla stessa Ceresa in un'intervista del 1967. Alla domanda sulle sue influenze letterarie, dopo aver enucleato un certo numero di classici, l'autrice risponde: «attualmente, sento una certa affinità con certi pittori Klee,

Fautrier, Dubuffet». Non per nulla tutti e tre presenti nella sua raccolta libraria. Anche sul fronte lavorativo l'autrice si troverà a contatto con questa materia, lavorando a lungo per la collana d'arte *Associazione amatori d'Arte* di Ignazio Silone. Questo coinvolgimento si riverserà anche nella sua letteratura, e cioè nell'*incipit* del suo ultimo romanzo edito, dove il disegno figura come atto necessario allo sviluppo della storia: «Occorre disegnare, per incominciare, una piccola città» (*Bambine*, 1990). Pur nutrendo un forte interesse per questa materia, Ceresa aveva sempre saputo che la sua strada sarebbe stata la scrittura: «sono sempre stata convinta che ci fosse l'assoluta necessità che io scrivessi», osserva in una retrospettiva del 1996.

Per Dürrenmatt, invece, la pittura e il disegno negli anni giovanili avevano rappresentato una vera opzione per la sua carriera. E se a prevalere sarà poi la scrittura (pur mantenendosi attivo anche nella pittura), lo scrittore avrebbe sempre contenuto al suo interno il pittore, come si evince da una sua celeberrima riflessione del 1978: «anche quando scrivo non prendo le mosse da un problema ma da immagini, perché all'origine c'è sempre l'immagine». Fondamentale per questa visione fu certo il circolo del pittore Walter Jonas. Luogo che il giovane Dürrenmatt frequentava assiduamente nei primi anni Quaranta, quando si trovava a Zurigo per seguire due semestri all'università (1942-43). Anche la ventenne Ceresa nel 1943 si era trasferita in questa città per svolgere un percorso universitario, da sviluppare in parallelo al giornalismo. Questa formazione fu però interrotta per dar maggior spazio alla scrittura, soprattutto letteraria. È una parabola condivisa dallo stesso Dürrenmatt, che, alla metà degli anni Quaranta, lasciò gli studi con la stessa motivazione. L'immagine di un loro incontro tra i corridoi dell'università o all'interno di un cenacolo di discussione zurighese stuzzica certo la fantasia. Non sembra però che tale evento si sia mai registrato, né allora né mai. Infatti, da quest'incontro mancato, i loro destini seguiranno strade per molti versi differenti. Ceresa si trasferirà in Italia, vivrà un breve matrimonio ed eleggerà l'italiano a sua lingua letteraria.

Dietro alle sue centellinate pubblicazioni, tutte in prosa, si celerà un rapporto intensissimo con la scrittura, nel quale troveranno spazio anche dei tentativi nel teatro e nella poesia. Dürrenmatt invece non lascerà mai la Svizzera, si sposerà due volte e avrà un figlio e due figlie, contraddistinguendosi come un autore estremamente prolifico ed eclettico dal punto di vista della pubblicazione. A vite diverse, caratteri distinti, almeno all'apparenza: la personalità schiva e solitaria di Ceresa – e però estremamente caparbia – sembra infatti scontrarsi con la figura di Dürrenmatt consegnata all'immagine pubblica: un signore disinvolto e affabile, per nulla restio alle interviste e alle apparizioni pubbliche.

A sfumare la dicotomia dei ritratti ci pensa però la loro letteratura. Entrambi portano sulla pagina uno stile scarno e roccioso, che pare volersi allontanare dall'eleganza stilistica. Proprio nella matrice della lingua tedesca, inizialmente ripudiata dalla scrittrice, la critica ha spesso cercato una spiegazione alle particolarità dello stile dell'autrice, la quale agirebbe sotteraneamente nei testi, come fa Maria Corti quando parla

di «un calco inconsapevole dal tedesco». Con Ceresa e Dürrenmatt siamo poi di fronte a due figure che sentono la responsabilità d'impegnarsi nell'opera di diagnosi e di fustigazione dei costumi della società, notandone incongruenze e paradossalità. Per esemplificare quest'affermazione proviamo a far interagire due personaggi tratti dalla loro opera. Abbiamo da un lato una figlia prodiga priva di nome proprio, che non segue ordine morale esterno a sé. Il suo comportamento «strano, astruso e nettamente insolito» sottolinea un'ostinata opposizione alla società. È un soggetto che devia da ogni modello di comportamento prevedibile, lasciando sgomenti chi la osserva, e specialmente la famiglia, che la etichetta come «ingrata». Tutto il contrario è Archilochos di *Greco cerca greco* (1956). Personaggio perfettamente allineato ai canoni e alla morale della società: carattere remissivo, impiegato in un'industria, non beve, non fuma e si fa portavoce di modelli di eticità impeccabile. Incapace di gettare uno sguardo alternativo sul mondo, egli subisce le logiche della normalizzazione tramite cui il potere agisce indisturbato, vivendo sotto il giogo degli altri, anche della famiglia. Se la figlia prodiga è dunque un abisso della differenza, Archilochos è un condensato di normalità. L'una come l'altro sono però i vettori peculiari di una stessa critica, che Ceresa e Dürrenmatt muovono contro gli ingranaggi anonimi e invisibili della macchina del potere e dell'ideologia borghese, causa d'ingiustizia e d'oppressione. È il sistema che mistifica e legittima le proprie «sopraffazioni» per mezzo «dell'invisibilità e quindi incorporeità» di Dio, dei «poteri normativi» della *Grammatica* e del «potere delegatorio» della *Famiglia*. Sono parole che provengono dal *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* di Ceresa (postumo, 2007), dove l'autrice esplicita un tema costante della sua opera narrativa, incentrata su personaggi femminili devianti, che si scontrano con una società e una cultura ufficiale sentite come distanti e artificiali. Nel dizionarietto, questa critica non viene solo esplicitata ma anche portata alle estreme conseguenze, con esiti paradossali. È quel che dimostra ad esempio uno stralcio preso dalla definizione del vocabolo *Legge*: «è pertanto impossibile conoscere atteggiamenti e comportamenti naturali del genere umano. Se ne può avere una pallida idea nei cosiddetti comportamenti devianti di singoli individui, per quanto anche codesti [...] derivino senz'altro da precedenti modificazioni introdotte da precedenti leggi artificiali». Potere, leggi, codici normativi, farse e artifici sono categorie strategiche anche della riflessione dürrenmattiana, una cui formulazione icastica può essere trovata nelle parole della dottoressa Marlock del romanzo *Il sospetto* (1952): «La legge non è la legge, la legge è il potere [...] tutto è menzogna. Quando diciamo legge, pensiamo al potere [...] La legge è il vizio, la legge è la ricchezza, la legge sono i cannoni, i trust, i partiti».

Ciò che aggancia con più forza Ceresa alle opere di Dürrenmatt è dunque una spinta all'emancipazione mentale, chiamata a smascherare i vizi di forma di questo nostro sistema. Ma chi andasse in cerca di risposte definitive o consolatorie nelle loro pagine rimarrebbe delusa/o, ironia e paradosso sanno solo aprire porte, non conoscono maniera di chiuderle.

L'opera di Friedrich Dürrenmatt in Italia

Donata Berra

Donata Berra (1947) è poetessa e traduttrice. Di Friedrich Dürrenmatt ha tradotto le nuove edizioni italiane de *La valletta dell'Eremita* (Casagrande, 2002), *Le scintille del pensiero* (Casagrande, 2003), *Il giudice e il suo boia* (Adelphi, 2015), *La guerra invernale nel Tibet* (Adelphi, 2017) e *La promessa* (Adelphi, 2019). Nel 2018 il Goethe Institut di Roma e Berlino le attribuisce il prestigioso premio italo-tedesco per la traduzione letteraria. Il suo archivio letterario è all'ASL dal 2020.

La ricezione di Dürrenmatt in Italia presenta un aspetto particolare, si potrebbe dire che riveli una sorta di schizofrenia. La critica letteraria, i germanisti e il mondo culturale ritengono lo scrittore svizzero un autore da annoverare tra i grandi della letteratura mondiale del Novecento e gli riservano un apprezzamento unanime, anche se variegato nei giudizi a seconda che sia privilegiata la produzione teatrale, i primi romanzi cosiddetti polizieschi o invece la narrativa più tarda. Eppure a questa valutazione positiva non corrisponde una equivalente diffusione e conoscenza della sua opera a livello di lettori.

A fronte di una grande maggioranza della popolazione purtroppo ancora oggi del tutto disinteressata ai libri, in particolare alle opere letterarie, o interessata principalmente ad autori contemporanei meglio se presenti nelle liste dei top ten che pubblicano regolarmente i giornali, si colloca una notevole quantità di persone, i cosiddetti «lettori forti», che raggiunge livelli altissimi di lettura, stravolgendo le statistiche e fornendo l'indispensabile sostegno alle case editrici. Fra costoro Dürrenmatt, pur considerato un autore «difficile», può contare su un gruppo di appassionati estimatori che di lui leggono tutto. E possono farlo perché, per quanto riguarda la traduzione, lo stato delle cose è più che soddisfacente.

Si inizia nel 1958 con *In panne*, la prima versione italiana di *Die Panne* (1956), e con il radiodramma *Sera d'autunno* (*Abendstunde im Spätherbst*, 1957) tradotti da Italo Alighiero Chiusano, al quale si debbono varie pubblicazioni sulla letteratura in lingua tedesca (amava definirsi «germanista senza cattedra»), saggi critici e recensioni su molti autori germanofoni tra cui Dürrenmatt.

Per i tipi di Feltrinelli esce, già nel 1959, a cura di Silvano Daniele, la traduzione de *La promessa* (*Das Versprechen*, 1958). Nel 1960 ancora Feltrinelli pubblica *Il giudice e il suo boia* e *Il sospetto* (versione italiana rispettivamente di *Der Richter und sein Henker* del 1952 e *Der Verdacht* del 1953) e il traduttore è Enrico Filippini. Svizzero ticinese originario della Valmaggia, di formazione internazionale con perfetta conoscenza del tedesco, traduttore di importanti testi filosofici (Husserl, Benjamin), consulente letterario dell'editore Feltrinelli, Filippini è stato figura di prestigio e uno dei maggiori promotori e mediatori culturali dagli anni '60 fino alla morte nel 1988, e sembrava quindi predestinato a far conoscere Dürrenmatt (e Frisch) in Italia. All'uscita dei due romanzi da lui tradotti Filippini si impegna a far conoscere Dürrenmatt, che fino ad allora era noto solo per i drammi teatrali (soprattutto *La visita della vecchia signora* e *Romolo il grande*), quale autore di romanzi e racconti e lo invita a Milano a una presentazione alla

La versione tedesca del presente articolo compare in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, a cura di Ulrich Weber, Andreas Mauz e Martin Stingelin, Stoccarda, J. B. Metzler, 2020.

mitica libreria Feltrinelli di via Manzoni, luogo di incontro e ritrovo della élite culturale dell'epoca, e ancora tale fino a pochi anni fa. A seguire escono con buona regolarità da Feltrinelli, per la traduzione di Umberto Gandini, tutte le opere in prosa che nel 1988 confluiscono nel volume *Racconti*.

La pubblicazione presso Feltrinelli colloca Dürrenmatt nell'area cultural-politica di sinistra: in anni in cui il governo è stabilmente di centrodestra la cultura è quasi esclusivamente di sinistra, e la casa editrice Feltrinelli, con il suo catalogo, la sua politica editoriale, la libreria, le figure di Giangiacomo e Inge, ne è un punto di riferimento fondamentale. Ben si adattavano al pensiero laico e critico le tematiche centrali di Dürrenmatt: l'impossibilità da parte delle istituzioni di fare giustizia, la messa in dubbio del concetto stesso di giustizia, il cielo sgombro di dio e in cui semmai regna il caso (o il caos) e la metafora polivalente, esistenziale e sociologica, del labirinto.

In seguito a Feltrinelli si affianca l'editore Einaudi, secondo polo culturale di eccellenza, la cui redazione, sotto l'egida di Giulio Einaudi, raggruppa i nomi più illustri di scrittori e intellettuali. Si può valutare la considerazione in cui è tenuta l'opera di Dürrenmatt dalla decisione di Einaudi di pubblicare le sue opere nella prestigiosa edizione Einaudi-Gallimard, Biblioteca della Pléiade. Qui nel 1993 esce il volume *Romanzi e racconti* (con la «gentile concessione delle traduzioni») da parte di Feltrinelli, come si legge nel colophon), e nel 2002 il volume *Teatro*, che raccoglie per la prima volta tutta la produzione teatrale di Dürrenmatt in versione italiana e che presenta in appendice due scritti di Dürrenmatt sul teatro, *Questioni di teatro* e *Friedrich Schiller*. Nume tutelare di questa impresa editoriale è Eugenio Bernardi, uno dei più accreditati conoscitori di Dürrenmatt. Sua è la cura di entrambi i volumi, sua la nuova traduzione, già del 1972, di *La panne*, e di tre opere teatrali. Fondamentale la sua introduzione alle prose, in cui afferma tra l'altro la centralità del tema del labirinto come immagine perfetta dello smarrimento dell'uomo moderno. Rigoroso e molto istruttivo tutto l'apparato critico dei due volumi, corredato di accurati dati biografici e bibliografici.

Ma Dürrenmatt è presente sul mercato librario in una ampia veste editoriale, perché oltre a Feltrinelli e Einaudi altri editori hanno messo in catalogo le sue opere, per lo più servendosi delle traduzioni esistenti, e ai due capostipiti si aggiungono Garzanti, Marcos y Marcos, Bompiani che nel 1984 pubblica, con il titolo *Eclissi di luna*, la versione italiana di *Stoffe I-III*. La possibilità di trovare contemporaneamente in libreria le sue opere pubblicate da editori diversi è un altro dato indicativo dell'importanza attribuita all'autore svizzero, però in questo modo si era creata una frammentazione e una ridondanza di edizioni forse eccessive. Alla fine degli anni '90 Adelphi, oggi l'editore di maggior prestigio, acquisisce da Diogenes i diritti dell'opera narrativa di Dürrenmatt e inizia a pubblicare in singoli volumi i racconti e i romanzi in nuove traduzioni, operazione necessaria se si pensa che i tre romanzi polizieschi erano ancora editi con le prime versioni del 1959 e del 1960.

Anche per l'opera teatrale di Dürrenmatt l'esordio avviene nel luogo più consono: è del 31 gennaio 1960 la



© Alcune opere di Friedrich Dürrenmatt pubblicate da diversi editori italiani. (c) Biblioteca nazionale svizzera, Fabian Scherler

prima rappresentazione de *La visita della vecchia signora* al prestigioso Piccolo teatro di Milano, con regia di Giorgio Strehler e attori di grande fama (Tino Buazzelli, Tino Carraro, Sarah Ferrati). Da allora questa è la pièce di Dürrenmatt più rappresentata in Italia, seguono *Romolo il Grande* e *I fisici*. Per la narrativa le opere più amate sono *La Panne*, *Giustizia* e soprattutto i tre romanzi definiti «gialli», in particolare *La promessa*, che ancora oggi viene spesso letto nelle scuole. Però con l'etichetta di «romanzo poliziesco» appiccicata indelebilmente ai suoi romanzi Dürrenmatt non era affatto d'accordo, e molte volte ha espresso il suo disappunto in tono risentito. Il 17 luglio 1988 era stato invitato a Cattolica come ospite d'onore al Mystfest, un festival sul romanzo poliziesco. L'atteso famoso svizzero tuttavia non si presenta. Rilascia però un'intervista al settimanale «Panorama», e spiega i motivi della sua assenza con una semplice frase: «Io non scrivo polizieschi, io scrivo filosofia». Naturalmente la frase fa colpo, «Panorama» titola l'intervista «Non tingetemi di giallo», alla rivista fa eco poco dopo il quotidiano «Stampa sera» con un articolo dal titolo «Il giallo è una filosofia», e ancora «l'Unità» con «L'uomo che fece a pezzi il giallo».

Un momento di notorietà presso il grande pubblico Dürrenmatt lo ebbe nel 1972, quando *Il sospetto* fu tra-

sformato in uno sceneggiato in due puntate per la TV, e a interpretare Bärlach era Paolo Stoppa, uno degli attori allora più popolari e amati. E ancora quando, nello stesso anno, per la regia di Ettore Scola uscì un film, molto apprezzato dallo stesso Dürrenmatt, tratto da *La Panne: La più bella serata della mia vita*, protagonista il famoso Alberto Sordi.

Un altro episodio che lega Dürrenmatt all'Italia avviene nel settembre del 1986: Dürrenmatt si reca a Palermo, è stato insignito del premio «Mondello» per il suo romanzo *Giustizia*. In Sicilia è ricevuto con tutti gli onori, anzi con entusiasmo se gli dedicano persino un vino! In un'intervista al quotidiano «La Stampa» dichiara: «La giustizia è un sogno», frase che viene ovviamente ripresa nel titolo dell'articolo. Ma la domanda finale dell'intervista è a trabocchetto: «Come si trova in Svizzera?» Risposta: «È un posto pulito per scrivere».

Significativa per valutare la stima e l'ammirazione attribuite a Dürrenmatt dagli ambienti culturali italiani è la reazione della stampa alla sua morte, il 14 dicembre 1990. Il giorno seguente tutti i maggiori giornali pubblicano lunghi articoli commemorativi su pagine intere e doppie, con fotografie, e titoli a grandi caratteri. Un titolo a tutta pagina del «Corriere della sera» lo definisce «uno dei maggiori scrittori e drammaturghi del nostro secolo».

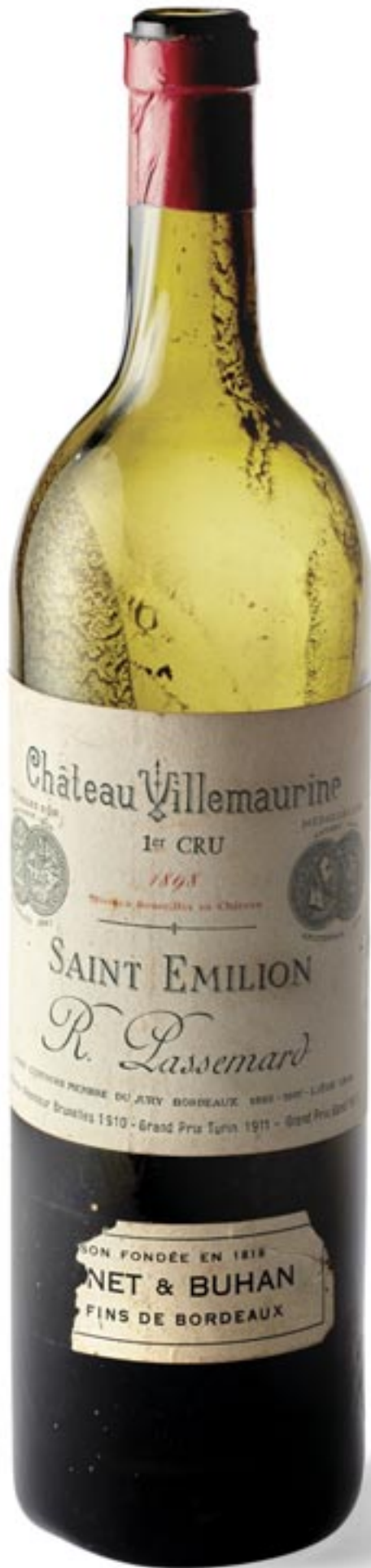
Friedrich Dürrenmatt in den Beständen des Schweizerischen Literaturarchivs

Aus dem Archiv von Dieter Bachmann

1 Weinflasche (leer), Château Villemaurine 1^{er} Cru 1898, Saint-Émilion R. Passemard. Das Etikett war am unteren Rand von Friedrich Dürrenmatt signiert mit inzwischen verblasstem Filzschreiber.

Einsamer, verlassener Gipfel einer önologischen Bergfahrt, die es in sich hatte. Besuch am Pertuis du Sault in Neuchâtel bei Friedrich Dürrenmatt, wohl zur Besprechung der bevorstehenden Uraufführung von *Achterloo* im Schauspielhaus Zürich am 6. Oktober 1983. Der Weg führte über einen weissen Bordeaux zu einem Château-Latour 1968, dann steil bergauf zu einem Ducru-Beaucaillou 1913, also hinter den Ersten Weltkrieg zurück und zu dieser Flasche aus dem Saint-Émilion und ins neunzehnte Jahrhundert. 1898, Marcel Proust schrieb noch an seinen Gedichten; der alte Wein entwickelte im Blick über den verhangenen Neuenburgersee eine grandiose Erzählung würdigen Alters, mit fern ahnbarer Frische und unauslotbarer Tiefe zugleich. *Achterloo* war Dürrenmatts Schwanengesang auf der deutschen Schaubühne; noch einmal hatte der grosse Mann ein philosophisch-historisches Bankett angerichtet, unter den Gästen Jan Hus, Robespierre, ein doppelter Marx und Napoleon. Zum Schlussapplaus stand Friedrich Dürrenmatt in einem hinter der Bühne schnell übergeworfenen weissen Ärzte-Mantel an der Rampe, erinnerte damit an seine um Jahrzehnte zurückliegenden Anfänge auf dieser Bühne, an Therese Giehse als Irrenwärterin in den *Physikern*, stand klein unter den Schauspielern, lächelnd; wer weiss, ob er wusste, dass es eine Premiere und zugleich ein Abschied war.

Dieter Bachmann



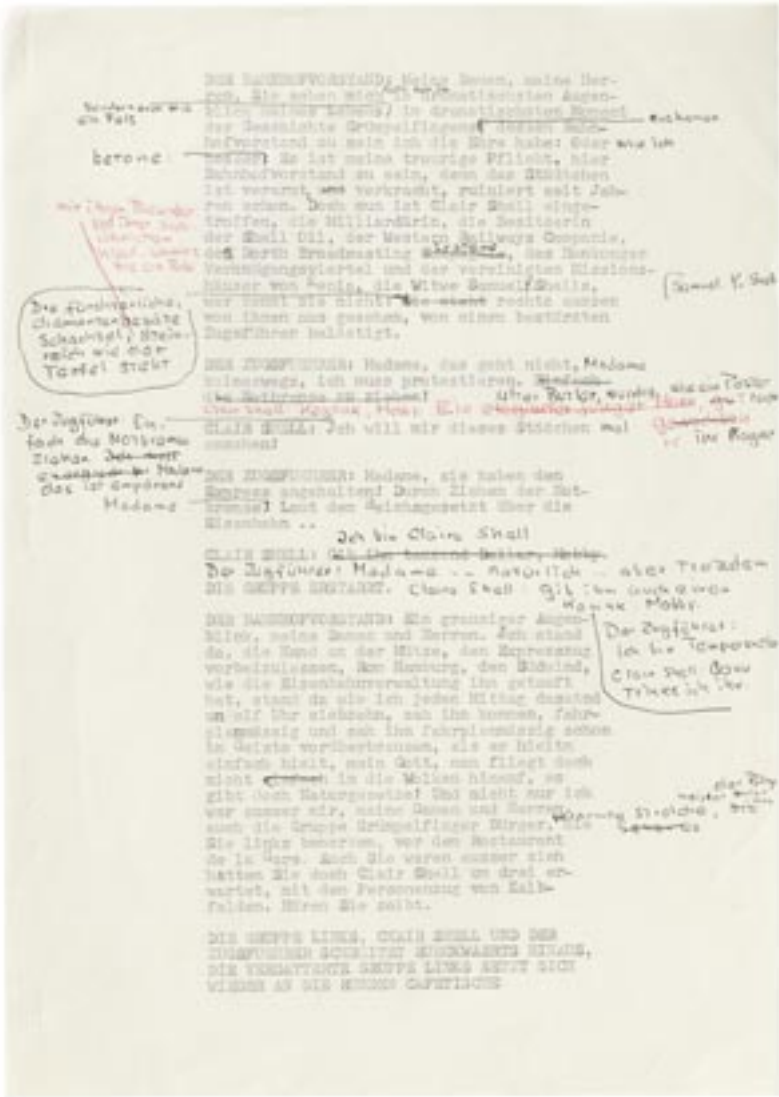


Abb. 1: SLA-Arche-A-21-b-02/1
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

Aus dem Verlagsarchiv der Arche

Bevor Friedrich Dürrenmatt 1979 den grossen Schritt zu Digenes machte, war er während mehr als zweieinhalb Jahrzehnten ein Autor von Peter Schifferlis Arche Verlag, angefangen mit dem Erzählband *Die Stadt* (1952). Der Berner Schriftsteller, in dieser Zeit zur internationalen Literatur- und Theatergrösse aufgestiegen, und sein Zürcher Verleger passten gut zusammen: Hier der für seine Geselligkeit und Lebenslust bekannte Bordeauxwein-Liebhaber und begnadete Erzähler, dort der Exzentriker und Individualist, dem der persönliche Umgang mit seinen Autoren immer mehr am Herzen lag als ein maximal professionelles, umsatzorientiertes Büchermachen. Erst als sein Zenit endgültig überschritten war und die Sorgen um die rückläufigen Tantiemen immer schwerer drückten, wechselte Dürrenmatt schliesslich zu Daniel Keel, von dem er sich eine bessere Präsenz im deutschen Buchmarkt erhoffte.

Das Verlagsarchiv der 1944 gegründeten «Arche» liegt seit 2011 in Bern und ist als Ergänzung zum Privatnachlass Dürrenmatts von unschätzbarem Wert. Ein besonderes Highlight sind die verschiedenen Dokumente der Text- bzw. Buchproduktion, die dank zahlreichen redaktionellen Eingriffen eindrücklich zur Schau stellen, mit welchem Fleiss Autor und Verlag bis zuletzt an den zu publizierenden Werken zu arbeiten pflegten. Präzise handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen Dürrenmatts, ja sogar vereinzelt Ergänzungen zweiter Ordnung mit roter Schrift, durchziehen beispielsweise das älteste erhaltene Typoskript zum Erfolgsstück *Der Besuch der alten Dame* (1956) – einer Dame, die in diesem frühen Schreibstadium wohlgermerkt noch nicht (Claire) Zachanassian, sondern «Shell» heisst (vgl. Abb. 1). Und wer denkt, auf der Stufe der gesetzten Korrekturbögen sei der Zug für grössere Textmutationen abgefahren, der hat die Rechnung ohne den Bastler Dürrenmatt gemacht (vgl. Abb. 2): Dann werden halt, wie im Fall einer Druckvorlage für *Frank der Fünfte* (1960), kurzerhand Stücke verschiedener, selbst bereits colligierter Schreibmaschinenentwürfe collagiert und diese Redigieren an die Ränder der von den Korrekturen betroffenen Textseiten geklebt!

Benedikt Trempp / Kristel Roder

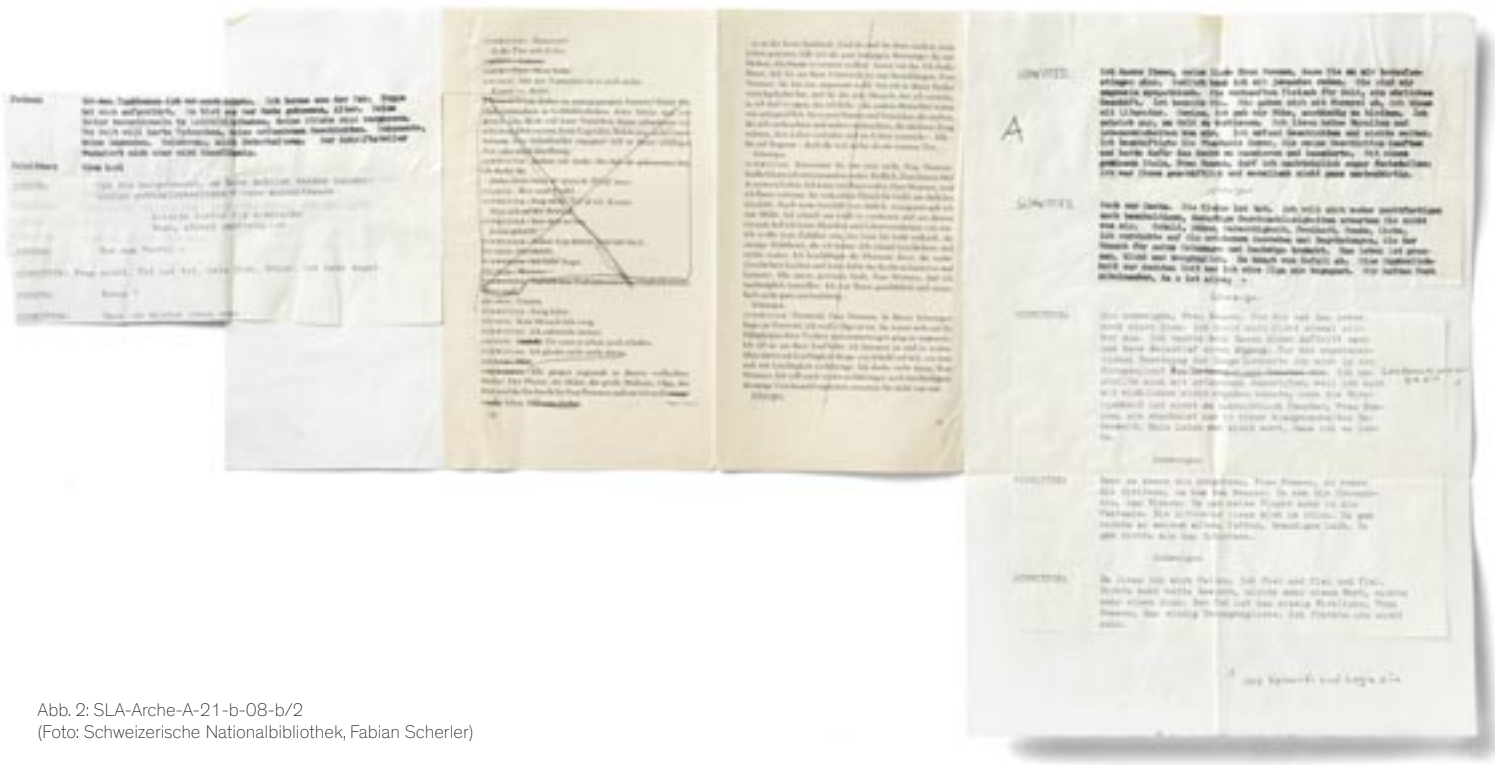


Abb. 2: SLA-Arche-A-21-b-08-b/2
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)



SLA-Binder-A-1-m-01
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

Aus dem Archiv von Hannes Binder

Der Maler und Illustrator Hannes Binder, der mit seiner Schabkarton-Technik eine singuläre Bildsprache entwickelt hat, hat sich zeichnend und erzählend mit verschiedensten Schweizer Autor*innen auseinandergesetzt. Für *Friedrich Dürrenmatt: Der Schachspieler* (2007) – ein 1998 von der FAZ erstveröffentlichtes Prosastück aus den *Stoffen* – studierte Binder den Auftritt Friedrich Dürrenmatts in der Verfilmung von *Der Richter und sein Henker* (1975) durch Maximilian Schell. Dies bezeugen eine Kopie der FAZ-Publikation wie auch die insgesamt 15 Film-Stills, die sich im Archiv von Hannes Binder finden.

Margit Gigerl

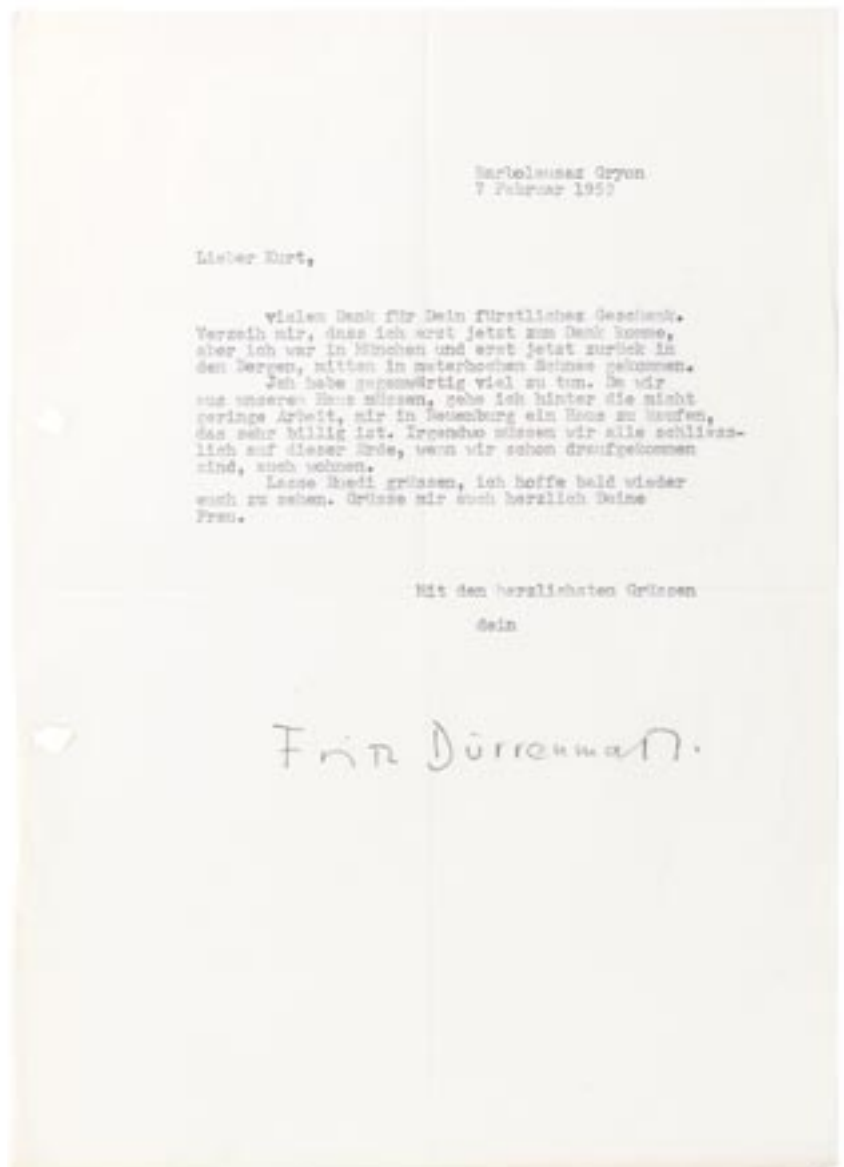
Aus dem Nachlass von Kurt Marti

Die Lebenswege von Kurt Marti und Friedrich Dürrenmatt haben sich immer wieder gekreuzt.

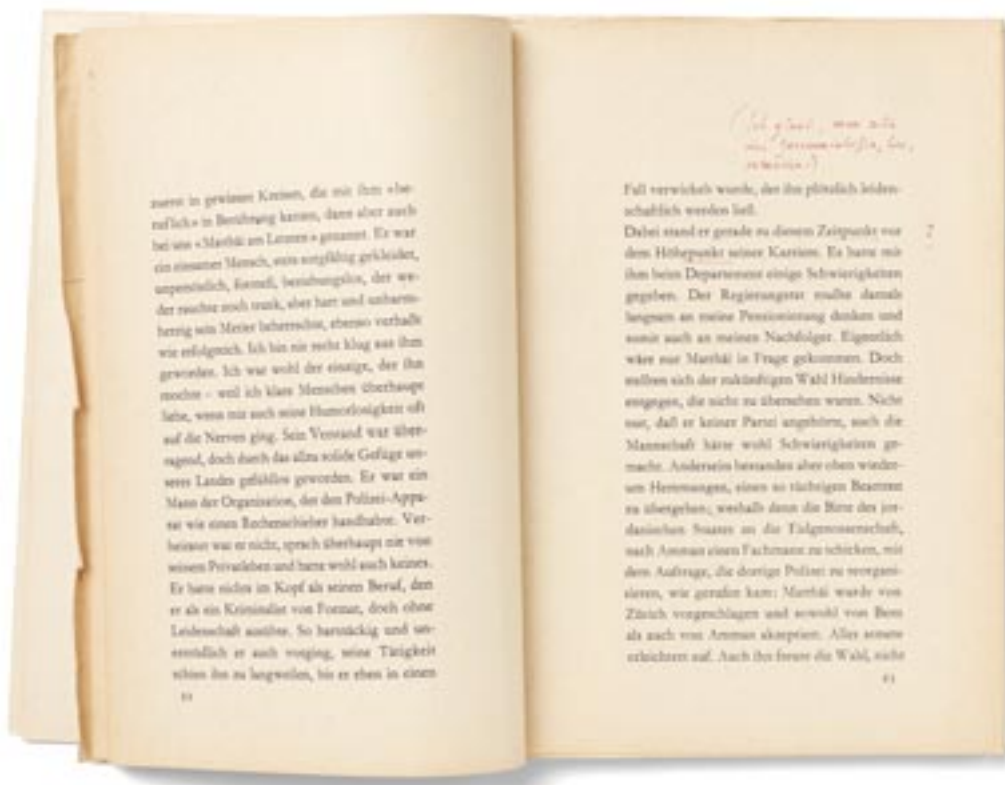
Zeitweise besuchen sie am Freien Gymnasium dieselbe Klasse, in den 1960er Jahren setzen sie sich gemeinsam für politische Anliegen ein, zum 60. Geburtstag gratuliert Marti Dürrenmatt im *Bund* öffentlich in einem Brief mit privaten Erinnerungen und zehn Jahre später spricht er als Pfarrer an der Trauerfeier im Berner Münster.

Ein regelmässiger Austausch von Briefen will hingegen nicht so recht zustande kommen. Für ein «fürstliches Geschenk» kann sich Dürrenmatt 1952 erst mit Verspätung bedanken, da er umziehen müsse und in Neuchâtel ein sehr billiges Haus gekauft habe, denn: «Irgendwo müssen wir alle schliesslich auf dieser Erde, wenn wir schon draufgekommen sind, auch wohnen.»

Lucas Marco Gisi



SLA-K.MARTI-B-02-DUE
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)



SLA-Wb-B-2-DÜR
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

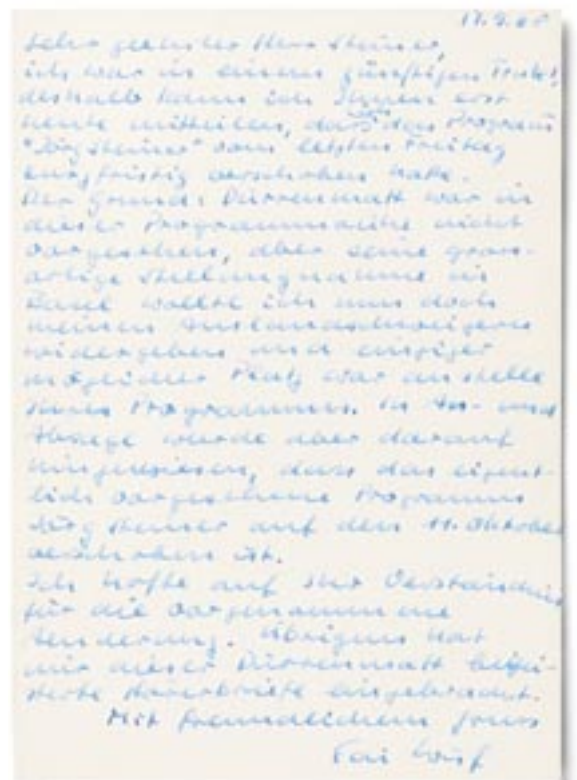
Aus dem Nachlass von Werner Weber
Beim Schreiben lag Dürrenmatts Hauptaugenmerk nicht auf der Orthographie, wie sich anhand der überlieferten Manuskripte leicht nachvollziehen lässt. Bereits 1956 hatte der Literaturkritiker Werner Weber in seiner Besprechung in der *Neuen Zürcher Zeitung* (15.12.1956) die Erzählung *Die Panne* als «Sprachpanne» bezeichnet und die «sprachlichen Schnitzer» aufgelistet, um damit die «Schludrigkeit» des Autors zu belegen. In dem daran anschließenden brieflichen Schlagabtausch wies Dürrenmatt Webers Kritik als oberlehrerhaft und sprachbewahrend zurück. Offensichtlich konnte er der Kritik dann doch eine produktive Wendung geben, indem er Weber wenig später die Druckfahnen des Kriminalromans *Das Versprechen* Korrektur lesen liess. Die Zahl der orthographischen Korrekturen blieb indes überschaubar. Weber gab aber auch einzelne stilistische Ratschläge, wie etwa hier das «Zusammentreffen» von «Zeitpunkt» und «Höhepunkt» zu vermeiden.

Lucas Marco Gisi

Aus dem Nachlass von Jörg Steiner

Am 17. September 1968 wird Jörg Steiner vom Schweizer Radio International auf einer Karte, die für das Tourismusland Schweiz wirbt, nachträglich mitgeteilt, dass sein Programm «Jörg Steiner» verschoben wurde, da man die Auslandschweizer über Dürrenmatts «grossartige Stellungnahme in Basel» informieren wollte. An einer Protestveranstaltung gegen den Einmarsch der Sowjetunion in die Tschechoslowakei am 8. September im Theater Basel hatten neben Dürrenmatt auch Max Frisch, Günter Grass, Peter Bichsel und Kurt Marti gesprochen. Gegenüber Steiner konnte es der zuständige Redaktor Edi Wipf nicht lassen, den Erfolg seiner Programmänderung herauszustreichen: «Übrigens hat mir dieser Dürrenmatt begeisterte Hörerbriefe eingebracht.»

Lucas Marco Gisi



SLA-Steiner-B-02-RADRS
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)



SLA-BB
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

Aus dem Nachlass von Bernhard Böschenstein

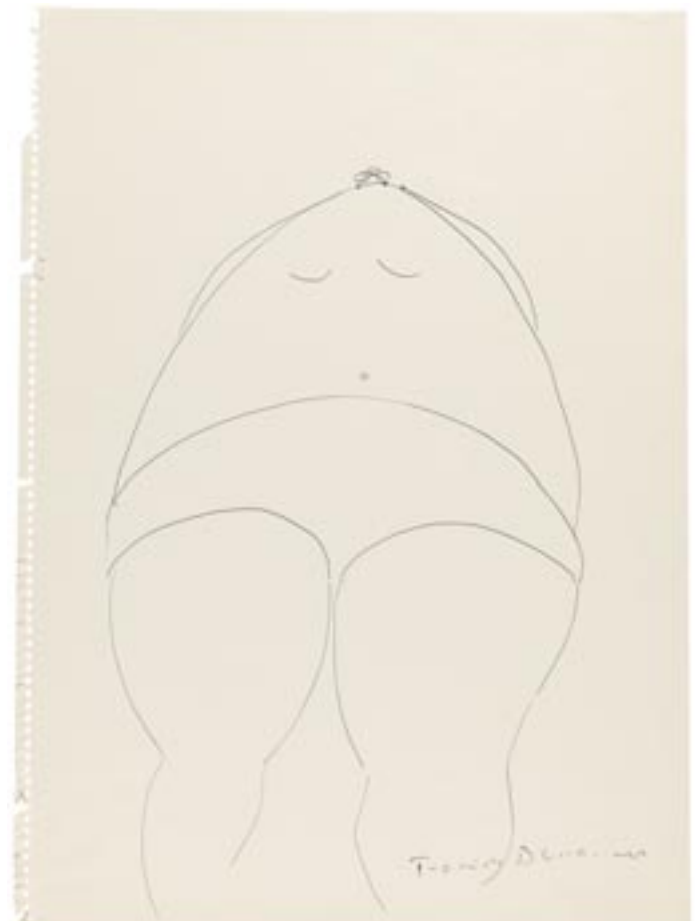
Eine Jugendfreundschaft verband den Gymnasiasten und späteren, feinsinnigen Germanisten Bernhard Böschenstein und den elf Jahre älteren Studenten Dürrenmatt, der sich früh den Ruf erwarb, eher ein Mann fürs Grobe zu sein. Ein Dokument dieser Freundschaft ist der von Dürrenmatt geschenkte, vom 23. Juli – 8. August [1945] datierte «1. Entwurf» zur Komödie *Die Wiedertäufer*, die dann unter dem Titel *Es steht geschrieben* als Dürrenmatts Bühnenerstling bei der Premiere 1947 am Schauspielhaus Zürich Furore machte. Es war der Kunsthistoriker Wilhelm Stein, Böschensteins Pate und Dürrenmatts Mentor zu Studienzeiten, der die beiden zusammenbrachte. Beide waren eine Zeit lang von dessen – von Stefan George-Jüngerschaft geprägtem – Freundschaftskult fasziniert und versuchten sich selbst in george-inspirierter Dichtung. Mit dem geschenkten Dramenentwurf hatte Dürrenmatt diese George-Phase allerdings bereits überwunden.

Ulrich Weber

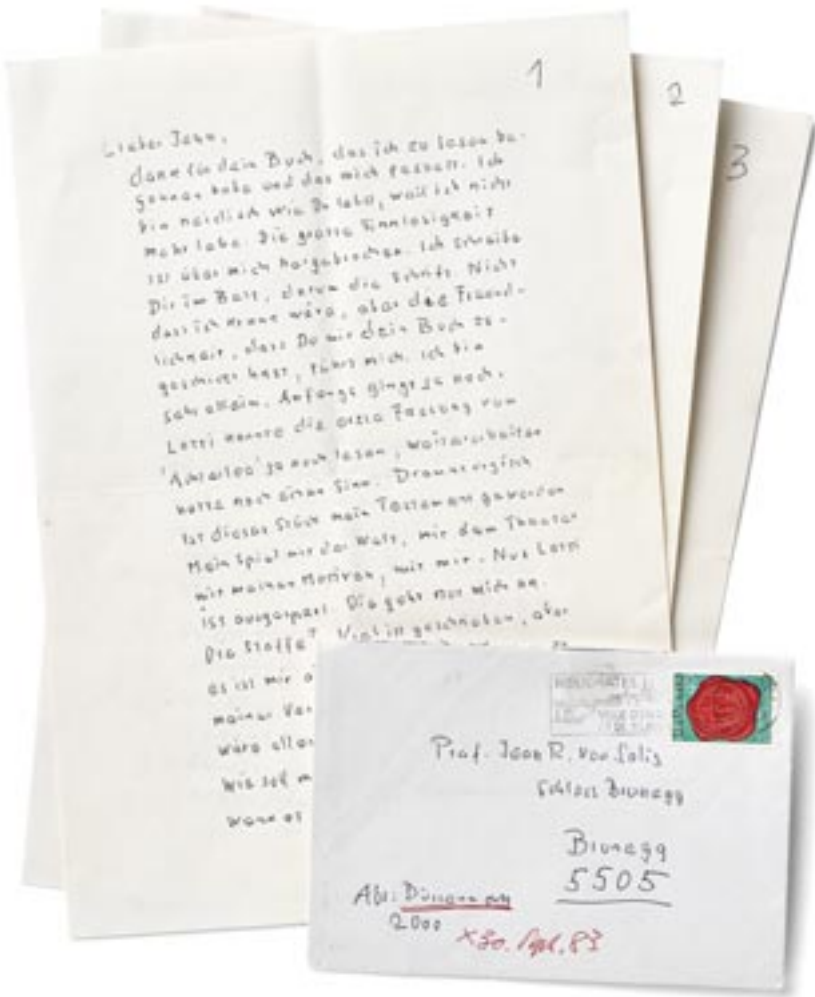
Aus dem Nachlass von Walter Vogt

Die nur zwei Jahre nacheinander geborenen Berner Autoren Vogt und Dürrenmatt lernten sich irgendwann in den 1960er Jahren kennen und befreundeten sich. In Vogts Texten finden sich verschiedene Reminiszenzen dieser Freundschaft. Bei Gelegenheit eines Treffens der Ehepaare Vogt und Dürrenmatt entstanden eine Reihe von spontanen, grossformatigen Kugelschreiber-Skizzen Dürrenmatts: neben ein paar Porträts des Ehepaars Vogt ein Selbstporträt Dürrenmatts in Badehose – wie sich Elisabeth Vogt erinnert mit definiertem Betrachter: «Wie mich Max Frisch sieht.» Maliziös doppeldeutig kann das Bild entweder perspektivisch oder proportional gedeutet werden – ein Zwerg blickt auf einen Riesen oder – weniger wahrscheinlich – ein winziger Kopf sitzt auf dem fetten Körper eines Hedonisten.

Ulrich Weber



SLA-Vogt-E-2-d/01
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)



SLA-JRS-B-2-DUER
Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler

Aus dem Nachlass von Jean Rudolf von Salis

Jean Rudolf von Salis lernte Dürrenmatt um 1960 als Direktor der Pro Helvetia kennen und gab mit ihm später während dreier Jahre das Sonntags-Journal heraus. Die gegenseitige Wertschätzung zwischen Schriftsteller und Historiker drückte sich in schriftlichen Würdigungen, gelegentlichen Besuchen und einer sporadischen Korrespondenz aus. Nach dem Tod seiner ersten Frau Lotti am 16. Januar 1983 verlor Dürrenmatt völlig den Halt und brauchte lange Zeit, um wieder Boden unter den Füßen zu gewinnen. Der Brief vom 27. September 1983, zehn Tage vor der Zürcher Premiere von *Achterloo*, spricht das Gewicht des Verlusts deutlich aus.

Ulrich Weber

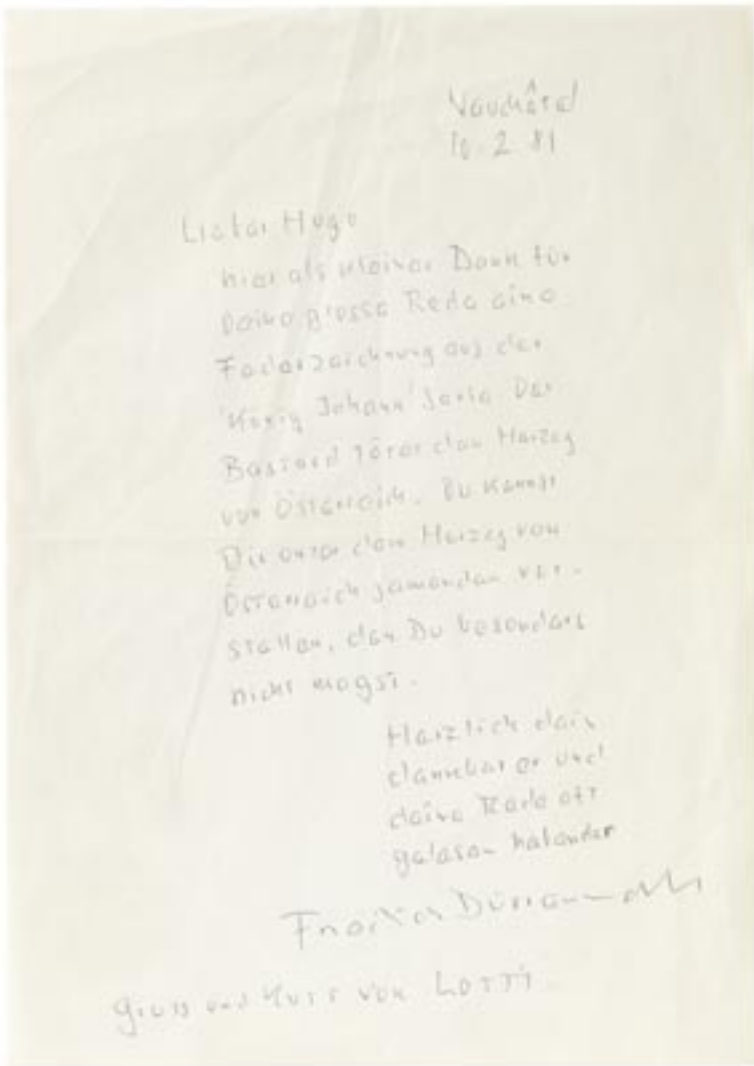
Aus dem Archiv von Paul Nizon

Paul Nizon brach 1977 seine Zelte in Zürich ab und verabschiedete sich endgültig aus der Schweiz. Auf dem Weg nach Paris machte er Zwischenhalt bei Dürrenmatt, der auf dem Theater (trotz anstehender Premiere von *Die Frist*) und Literaturmarkt ins Abseits geraten und in seinem komfortablen Anwesen in Neuchâtel ziemlich alleine war. Es entspann sich in der Folge fast ein Briefwechsel, obwohl für Dürrenmatt das Briefschreiben grundsätzlich eine Last war. Dankbarkeit über einen unverstellten Dialog kommt im Brief vom 29. September 1977 zum Ausdruck, und Dürrenmatt bietet seinerseits Hilfe an: «Komme, wenn du in irgendeinem Engpass bist [...], zu mir, oder wende Dich wenigstens an mich.»

Ulrich Weber



SLA-Nizon-B-2-DUR
Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler



SLA-LOET-B-2-DUERR
 (Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

Aus dem Nachlass von Hugo Loetscher

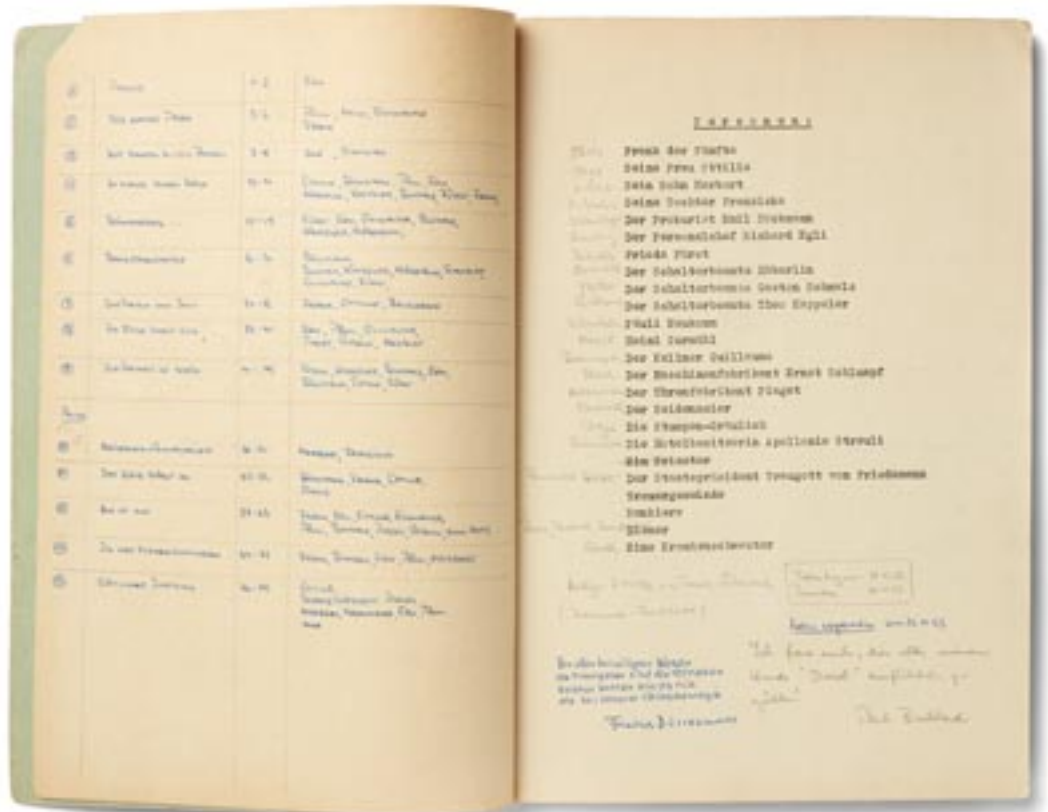
Wohl die beständigste Schriftstellerfreundschaft Dürrenmatts war jene zu Hugo Loetscher, dessen vom gemeinsamen Malerfreund Varlin gemaltes Porträt in seinem Haus hing. Bei der Feier von Dürrenmatts 60. Geburtstag im Schauspielhaus Zürich hielt Loetscher einer Festrede, in der er insbesondere Dürrenmatts wenig rezipierten *Mitmacher-Komplex* von 1976 als «eines der berühmtesten Bücher der neueren deutschsprachigen Literatur» würdigte, es habe sich «nur noch nicht herumgesprochen». Dürrenmatt dankte dem Freund für die Rede mit der grotesken Federzeichnung «Der Bastard tötet in der Schlacht den Herzog von Österreich», die 1968 begleitend zur Shakespare-Adaption *König Johann* entstanden war.

Ulrich Weber

Aus der Sammlung Holliger

Die «Oper einer Privatbank» *Frank der Fünfte* war eines von Dürrenmatts Lieblingsstücken, ganz im Gegensatz zu Kritik und Publikum. So versuchte er immer wieder, dem Stück zum Erfolg zu verhelfen, unter anderem 1963 in einer Neufassung in Bochum, zusammen mit dem jungen Regisseur Erich Holliger. Doch es kam zum Konflikt mit dem Intendanten Hans Schalla, der offenbar ob dem als blasphemisch empfundenen frivolen Spielen mit religiösen Motiven kalte Füsse bekam, als sich der Kardinal Frings für die Premiere ankündigte. Schalla verlangte die Streichung einer Szene, was Dürrenmatt verweigerte. So kam es zum Eclat und die Inszenierung wurde kurz vor der geplanten Premiere abgesagt. Die Probenunterlagen der Inszenierung hat der Regisseur aufbewahrt.

Ulrich Weber



SLA-HOLLIGER-A-1-b-1
 (Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)



SLA-Lotar-B-2-a-DUEF
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

Aus dem Nachlass von Peter Lotar

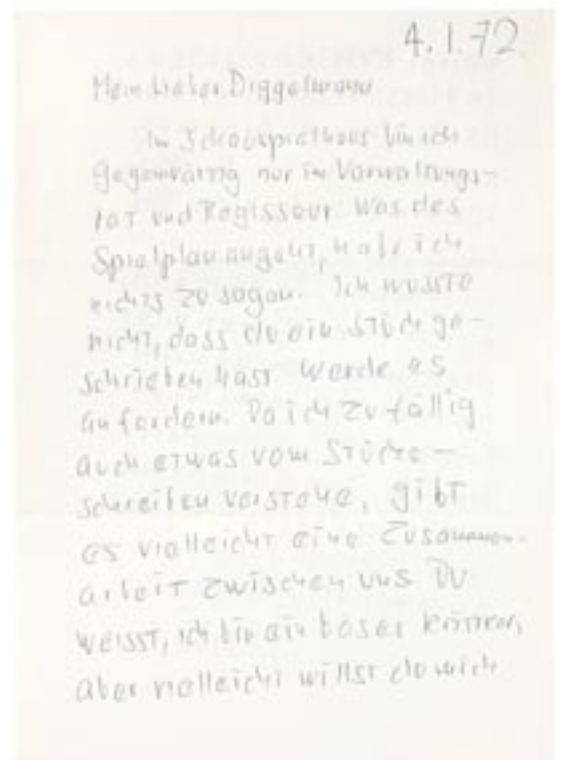
Speis und Trank kommen in Dürrenmatts Schaffen besondere Bedeutung zu, wie zuletzt die Ausstellung «Das grosse Festmahl» des *Centre Dürrenmatt* prägnant in Szene setzte. Wer mit dem lukullischen Menschen Dürrenmatt indes vornehmlich den Autor der späteren Jahre verbindet, möge nebenstehenden Brief an seinen Förderer Peter Lotar von 1947 lesen. Mit selbstironischem Blick verweist schon der 26jährige auf seinen unausgesetzten Appetit und bringt nicht ohne Koketterie die Hoffnung zum Ausdruck, «dass wir einen so dicken Lotar wiedersehen, dass alle Welt Herr Dürrenmatt zu Ihnen sagt.» Peter Lotar war 1939 aus Prag in die Schweiz geflüchtet und betreute als Dramaturg beim Reiss-Bühnenverlag in Basel unter anderem Dürrenmatts frühe Stücke.

Moritz Wagner

Aus dem Archiv von Walter Matthias Diggelmann

Einer Anekdote zufolge soll Dürrenmatt 1948, als er selbst noch ganz zu Beginn seiner Bühnenkarriere stand, den sechs Jahre jüngeren Walter Matthias Diggelmann den «miesesten Dramatiker, den ich je gesehen habe», genannt und ihm das Romane-Schreiben angeraten haben. Auch wenn Diggelmann ein erfolgreicher Repräsentant der Littérature engagée wurde, hinterliess Dürrenmatts Verdikt Narben. So schreibt Diggelmann ihm am 22.12.1971: «Nebenbei: Nach 20 Jahren habe ich Deinen im Jahre 47 mir gegebenen Ratschlag ignoriert und ein Stück geschrieben.» (SLA-FD-B-2-DIG) Dürrenmatt pariert diese feine Spitze zwei Wochen später trocken: «Ich wusste nicht, dass du ein Stück geschrieben hast. [...] Da ich zufällig auch etwas vom Stückeschreiben verstehe, gibt es vielleicht eine Zusammenarbeit zwischen uns.»

Margit Gigerl



SLA-WMD-E-B-4-02-a/01
(Foto: Schweizerische Nationalbibliothek, Fabian Scherler)

Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN)

Die neue Dauerausstellung

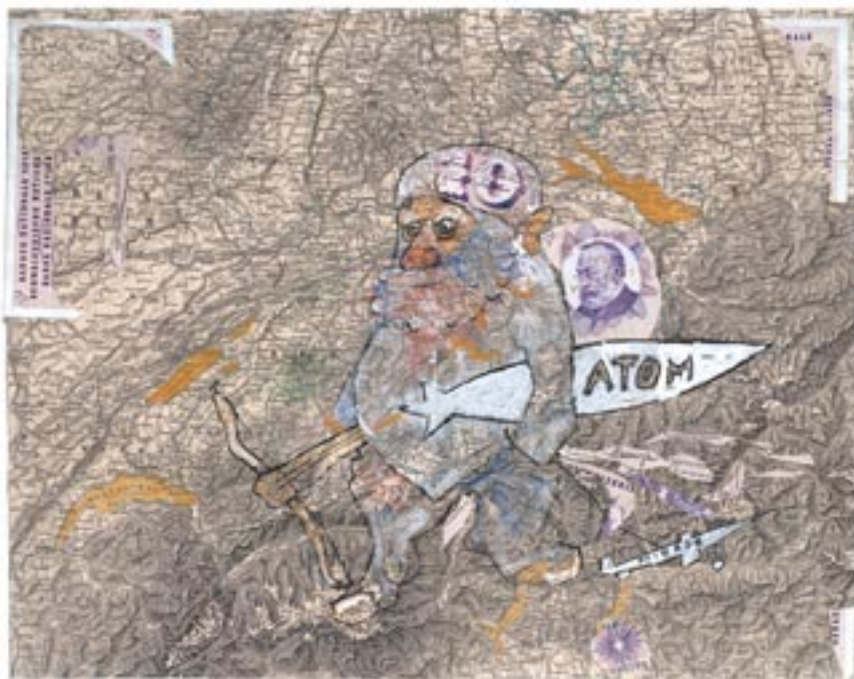
Ab dem 17. Januar 2021 ist im CDN eine neue Dauerausstellung zu entdecken, die das Leben, das bildkünstlerische und literarische Werk des universellen Schweizers präsentiert. Die neue Dauerausstellung im CDN zeigt die Vielseitigkeit des Berner Schriftstellers und Malers mit Westschweizer Wohnsitz und hebt besonders die Komplementarität seines literarischen und bildnerischen Schaffens hervor. Dabei orientiert sich die Ausstellung an der Verschiedenheit der Publikumsinteressen und bietet so für alle Besuchenden ein passendes Angebot.

Eine moderne, offene und durchdachte Aufhängung der Bildwerke und viele multimediale sowie interaktive Elemente ermöglichen ein eigenständiges Erkunden von Friedrich Dürrenmatts Werk, Zeit und Leben. Welche Erlebnisse, Ereignisse und Menschen prägten den Künstler? Wie nahm ihn die Schweiz und die Welt wahr? Was sind die Themen und Motive in seinen Werken? Und weshalb ist Dürrenmatt gerade heutzutage aktuell?

Das CDN, architektonisch aus dem ehemaligen Haus der Familie Dürrenmatt wachsend, würdigt dieses Kulturerbe im Jahr 2021 noch weiter. So werden neue Bereiche zugänglich gemacht. Etwa die eindruckliche Bibliothek und – im Rahmen von speziellen Führungen – sein Büro im später erbauten zweiten Haus der Dürrenmatts ganz in der Nähe.

Friedrich Dürrenmatt und die Schweiz

Vom 17. Januar bis zum 2. Mai 2021 ist im CDN zudem die Schweiz zu sehen, wie sie Friedrich Dürrenmatt er-



Friedrich Dürrenmatt: «Mirage-Affäre» (1973), Mischtechnik, Privatbesitz
© CDN / Schweizerische Eidgenossenschaft

lebte, durchdachte und in seinen Schriften, Bildern und Reden vielgestaltig darstellte. Die Schweiz taucht im Werk von Friedrich Dürrenmatt an vielen Orten und in verschiedener Form auf. Ebenso vielfältig ist das Verhältnis des Schriftstellers und Malers zur Schweiz. Distanziert und engagiert zugleich, kritisch und mahnend, zuweilen auch verständnisvoll, aber nie: neutral.

Als Berndeutscher, der in der Romandie lebte, verkörpert er auf eigene Weise eine vielseitige Schweiz – eine Schweiz in Bewegung, voller Ideen und Ressourcen, aber auch als Gefangene eigener patriotischer Mythen. Nicht selten steht hier die Generation Dürrenmatts im Widerstreit mit der Generation ihrer Eltern.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts steht im Zeichen des Kalten Krieges und auch des Fragens nach Schuld und Verantwortung. Daneben befindet sich das Land in einem tiefgreifenden Wandel: Suburbanisierung, neue Mobilitätsformen, Babyboom, Frauenwahlrecht, Jura-Frage usw. Der Schweizer Mikrokosmos spiegelt und integriert auf eigene Weise die politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen, die Europa und die Welt prägen. Dürrenmatt erfährt diese Veränderungen zuerst in seinem täglichen Leben, bevor er sie in literarische, bildliche oder philosophische «Stoffe» umsetzt.

Die Ausstellung *Dürrenmatt und die Schweiz* lädt deshalb ein zu einer Neuentdeckung der Schweiz, wie sie Friedrich Dürrenmatt erlebte und in seinen Bildern, Texten und öffentlichen Auftritten kritisch-liebepoll verarbeitete.

Friedrich Dürrenmatt und die Welt

Anschliessend unternimmt das CDN vom 15. Mai bis 5. September 2021 eine Globalschau auf die verschiedenen Bedeutungen von «Welt» bei Friedrich Dürrenmatt – irgendwo zwischen spielerischer Bezugnahme und den uralten Fragen nach Ursprung, Leben und Untergang.

Friedrich Dürrenmatt spielt gerne mit der «Welt»: Er verwandelt und inszeniert sie, stellt sich ihre Geburt und ihren Untergang vor, er blickt vom Weltall auf die Erde, er liebt sie, aber lässt sie auch untergehen, nur um sie wieder neu zu erschaffen, sie neu zu schreiben. In diesem unablässigen Spiel sieht er seine grösste Freiheit als Künstler.

Auch die Welt spielt gerne Dürrenmatt: In mehr als vierzig Sprachen und auf allen Kontinenten. Vielleicht, weil in seinen Stücken das Universelle im Persönlichen aufblitzt? So sprechen seine Bilder und Texte auch heute noch zu uns und treffen einen tiefliegenden, vom Treiben des Alltags fast verborgenen Nerv.

Sei es die biblische Schöpfungsgeschichte, die Theorie des Urknalls, oder die mythologischen Figuren Atlas, Prometheus und Sisyphos, sei es der Turmbau zu Babel oder die Möglichkeit einer Apokalypse. In all diesen Erzählungen von Schöpfung, Erhaltung und Zerstörung der Welt fand der Schriftsteller und Maler ein immenses dramaturgisches Potential. Die entstandenen (Bilder-)Geschichten stellen dabei grundlegende Fragen zu Verantwortung und Freiheit des Menschen. Das ökologische Bewusstsein unserer Tage zeigt, dass diese Fragen auch hundert Jahre nach der Geburt Dürrenmatts von drängender Aktualität sind.

Wortklangräume

Literatur und Musik im Berner Münster

Beat Allemand
(Pfarrer, Berner Münster)
und **Daniel Glaus**
(Organist, Berner Münster)



*Die Welt ist eine Pulverfabrik, in der das Rauchen nicht verboten ist.
... wie die Städte, die Völker und die Kontinente einmal sterben.
Krepieren, dies ist das Wort – und die Erde wird sich immer noch um
die Sonne drehen, in der immer gleichen unmerklich schwankenden
Bahn, stur und unerbittlich.
Man darf nie aufhören, sich die Welt vorzustellen, wie sie am
vernünftigsten wäre.*
Friedrich Dürrenmatt

Friedrich Dürrenmatts Sätze gingen um die Welt. Voller Esprit und Humor legen sie Misere und Ungerechtigkeit offen. Er mutet seinen Lesern viel zu, eckt an, konnte von Anfang an mit Protest rechnen, erlangte Berühmtheit. Noch heute ist Dürrenmatt einer der meistübersetzten, meistgespielten und meistgespielten Schriftsteller auf der Welt. «Weil man mich meistens falsch verstand, wurde ich berühmt», spötelte er. Dürrenmatt hatte Freude an der Übertreibung und nahm sich nicht allzu ernst.

Dienstag | 20. Oktober 2020 | 19.30 Uhr
*Richter, Henker, Stürze, Verdächtigungen und Versprechen:
Kunde vom Meister des schlaunen Durcheinanders*
Sibylle Lewitscharoff Worte
Stanley Clark Posaune | **Daniel Glaus** Orgel

Dienstag | 17. November 2020 | 19.30 Uhr
Der Versprecher
Monique Schwitter Worte
Berner Singstudenten | Leitung **Andreas Marti**

Dienstag | 8. Dezember 2020 | 19.30 Uhr
«Ich liebe Berndeutsch!»
Friedrich Dürrenmatt, Weltautor und Berner
Beat Sterchi Worte
Cornelia Lootsmann Harfe

Dienstag | 12. Januar 2021 | 19.30 Uhr
Die Kreuzung bei Oppligen
Lukas Bärfuss Worte
Daniel Glaus Orgel

Dienstag | 16. Februar 2021 | 19.30 Uhr
Gottes Gelächter in den Kerkern der Leere
Christoph Geiser Worte
Monika Schindler Fagott | **Daniel Glaus** Orgel

Am 5. Januar 2021 wäre der Schweizer Schriftsteller und Maler 100 Jahre alt geworden. Dürrenmatt wurde 1921 als Pfarrerssohn in Konolfingen geboren und starb 1990 in Neuchâtel, wo er 38 Jahre gelebt hatte. Anlässlich seines Jubiläums wird er von zahlreichen Institutionen in der Schweiz und im Ausland gefeiert. Auch wir laden Sie ein, ihn neu zu entdecken. Im literarisch-musikalischen Zyklus «WortKlangRäume» – entwickelt im Gespräch mit der Leitung des SLA und dem Kurator des Nachlasses von Friedrich Dürrenmatt – beschäftigen sich bekannte Autorinnen und Autoren mit Dürrenmatt und treten in einen Dialog mit Musikerinnen und Musikern. Damit möchten wir das Interesse für diese spannende und unbequeme Persönlichkeit weiterhin wachhalten.

Eine Veranstaltung der Münstergemeinde und des Vereins Abendmusiken von Oktober 2020 bis Februar 2021.

Eintritt frei – Kollekte zur Deckung der Unkosten.

Die Münstergass-Buchhandlung ist jeweils mit einem Büchertisch vor Ort.

Im Anschluss an die Veranstaltung gibt es die Gelegenheit, bei einem Glas Wein miteinander ins Gespräch zu kommen.

Dürrenmatts Welten

Eine interdisziplinäre Ringvorlesung am Collegium generale der Universität Bern

Oliver Lubrich
(Universität Bern)



Friedrich Dürrenmatt: Selbstporträt II (1975); SLA-FD-A-Bi-1-209.

Schriftsteller bewegen sich in sehr unterschiedlichen Welten. Max Frisch hatte eine Ausbildung als Architekt, Alfred Döblin war Arzt, Ernst Jünger sammelte Käfer. Bei Lukas Bärfuss spielt der Kolonialismus eine wichtige Rolle, bei Durs Grünbein die Neurowissenschaft, bei Albert Ostermaier der Fussball. Durch welche Welten bewegte sich Friedrich Dürrenmatt?

Dürrenmatt war nicht nur Schriftsteller, sondern auch bildender Künstler. Entsprechend ist sein Werk nicht nur ein Gegenstand der Literaturwissenschaft, sondern auch der Kunstgeschichte.

In der Mansarde in der Berner Laubeggstrasse 49, die er als Student bewohnte, sind seine Wandmalereien zu sehen. In seinem Haus oberhalb von Neuchâtel, in dem er fast vier Jahrzehnte verbrachte, ist heute das Centre Dürrenmatt untergebracht, das rund eintausend seiner Zeichnungen und Bilder aufbewahrt.

Weil Dürrenmatts Texte in verschiedenen Kulturen wahrgenommen wurden, geht ihr Studium weit über die Germanistik hinaus. Indem er mit *König Johann* (1968) und *Titus Andronicus* (1970) Shakespeare bearbeitete, ist Dürrenmatt zum Beispiel für Anglistinnen oder Komparatisten bedeutsam. Für seine Dramen interessiert sich naturgemäss die Theaterwissenschaft, für seine Verfilmungen die Film- oder Medienwissenschaft. Zu den Produktionen fürs Kino gehört eine US-amerikanische Fassung von *Das Versprechen* (1958) unter dem Titel *The Pledge* (2001) von Sean Penn ebenso wie eine senegalesische Adaption von *Der Besuch der alten Dame* (1956) unter dem Titel *Hyènes* (1992) von Djibril Diop Mambéty. Die Frage, wie eine europäische Geschichte in Afrika adaptiert wurde, eröffnet das kulturkritische und politische Feld der postkolonialen Studien.

Dürrenmatts Kriminalromane, etwa *Der Richter und sein Henker* (1951–1952), werfen naturgemäss juristische Fragen auf, aber auch moralische, philosophische und vielleicht sogar theologische. Oder sind es nicht

eher Anti-Kriminalromane, in denen die Verbrechensaufklärung durch Fehler, Zufälle und Rechtsbrüche bestimmt wird? *Der Verdacht* (1951–1952) spielt im Milieu einer luxuriösen Privat-Medizin, in dem ein früherer KZ-Arzt nach dem Krieg in der Schweiz Karriere macht. *Die Physiker* (1962) führen uns weniger in die Physik als vielmehr in die Psychiatrie.

Am 5. Januar 2021 würde Friedrich Dürrenmatt 100 Jahre alt werden – ein Anlass für zahlreiche Feiern und Veranstaltungen in der Schweiz und darüber hinaus. Das Centre Dürrenmatt in Neuchâtel plant Ausstellungen, die Universität Zürich eine Ringvorlesung mit Autoren, das Theater Orchester Biel Solothurn eine Inszenierung, das Schweizerische Literaturarchiv eine Ringvorlesung über *Dürrenmatt von A bis Z*.

Ein besonderes Interesse erfährt der Erzähler und Dramatiker an seiner ehemaligen Hochschule. Friedrich Dürrenmatt wurde 1921 in Konolfingen im Kanton Bern geboren, 1941 nahm er an der Universität Bern sein Studium auf. Hier wurde 2013 in seinem Namen ein Lehrstuhl für internationale Schriftsteller eingerichtet: die *Friedrich Dürrenmatt Gastprofessur für Weltliteratur*. Zu ihren Inhaberinnen gehörten Joanna Bator aus Polen, Lizzie Doron aus Israel oder Xiaolo Guo aus China. Die burmesische Autorin Wendy Law-Yone schilderte, wie sie nach dem Militärputsch in ihrer Heimat, am Studium gehindert, Deutsch lernte und Dürrenmatt las – und Jahrzehnte später als Dürrenmatt Gastprofessorin in die Schweiz kam: *Von Burma nach Bern*. Im Frühjahr 2021 wird sich ein bekannter Schweizer Schriftsteller als Dürrenmatt Gastprofessor in einer wöchentlichen Vorlesung mit Dürrenmatts Werk auseinandersetzen.

Die Universität Bern widmet sich ihrem ehemaligen Studenten aber auch interdisziplinär. Anlässlich des einhundertsten Geburtstages veranstaltet das Collegium generale im Frühjahrssemester 2021 eine Vortragsreihe, die sich Dürrenmatt aus den Perspektiven diverser Fächer nähert: *Dürrenmatts Welten – Literatur, Recht, Psychiatrie und mehr*. Es sprechen Literaturwissenschaftlerinnen und Editionsphilologen, ein Psychiater und ein Jurist, eine Dramaturgin und ein Autor, eine Kunsthistorikerin und eine Theologin.

Und doch ist Dürrenmatts Werk auch mit diesem Panorama noch immer nicht abgedeckt. *Der Winterkrieg in Tibet* (1984), zum Beispiel, aus seinen *Stoffen*, handelt von Krieg und Dystopie, von Technik und Verwaltung, von Platons Höhlengleichnis und der Mythologie des Minotaurus – und nicht zuletzt von Thermodynamik.

Die Ringvorlesung ist öffentlich und zugleich als Lehrveranstaltung für Studierende konzipiert. Die Vorlesungen finden jeweils Mittwoch von Februar bis Mai 2021 im Hauptgebäude der Universität statt. Das Programm zu *Dürrenmatts Welten* finden Sie ab Mitte Dezember auf der Website des Collegium generale der Universität Bern: <http://www.collegiumgenerale.unibe.ch>

Wendy Law-Yones *Memoiren From Burma to Bern* erscheinen zweisprachig im Berliner Verbrecher Verlag.

Eine Anthologie mit neuen Erzählungen der ersten 15 Friedrich Dürrenmatt Gastprofessoren der Universität Bern erscheint bei Diogenes in Zürich: *Das Dorf als Labor*, herausgegeben von Oliver Lubrich und Reto Sorg.

Rezeptionsprozesse

Tagung an der Universität Neuchâtel,
in Zusammenarbeit mit dem Centre Dürrenmatt
Freitag, den 23. April 2021

Peter Schnyder
(Universität Neuchâtel)

In der «Maison des littératures», zu der sich die Literaturabteilungen der verschiedenen Philologien an der Universität Neuchâtel zusammengeschlossen haben, gilt dem Austausch zwischen unterschiedlichen Literaturen ein besonderes Augenmerk. Es liegt deshalb nahe, dass die «Maison» in ihrem – in Kooperation mit dem Centre Dürrenmatt organisierten – Beitrag zum Jubiläumsjahr Rezeptionsprozesse über Sprachgrenzen hinweg thematisieren wird. Genauer müsste

halb des deutschen Sprachraums, um die es auf der Tagung vom 23. April 2021 in Neuchâtel gehen wird. Vielmehr sollen sozusagen dessen Aussengrenzen in den Blick genommen werden; also jene Grenzen, von denen Dürrenmatt eine ganz bewusst überschritten hat, als er nach Neuchâtel gezogen ist, «weil die Leute hier» – wie er 1967 in einem Beitrag für die *Gazette Littéraire* formulierte – «weder die Sprache reden, die ich schreibe, noch jene, die ich rede».



Friedrich Dürrenmatt an der Verleihung der Ehrendoktorwürde an der Universität Neuenburg, 05.01.1981
(Foto: Siegfried Kuhn © StAAG/RBA12-RS00354-3_29)

Es sind also Rezeptionsprozesse über Sprachgrenzen hinweg, die im Fokus stehen werden. Und dabei soll nicht nur nach der Rezeption fremdsprachiger Literatur durch Dürrenmatt, sondern auch nach der Dürrenmatt-Rezeption in nicht-deutschen Sprachräumen gefragt werden. Eröffnet wird die Tagung, die am frühen Nachmittag beginnt, durch zwei kürzere einleitende Referate von Peter Schnyder (Universität de Neuchâtel) und Madeleine Betschart (Centre Dürrenmatt). Dann folgen Vorträge von Professoren, die alle an der Universität Neuchâtel unterrichten; von Jean-Jacques Aubert zu Dürrenmatts Antike-Rezeption, von Patrick Vincent zu Dürrenmatts Auseinandersetzung mit der amerikanischen Literatur und Kultur, von Antonio Sánchez Jiménez zur Dürrenmatt-Rezeption in Spanien und von Régine Bonnefoit zu Rezeptionsprozessen im Zusammenhang mit Dürrenmatts bildnerischem Werk. Abgeschlossen wird die Tagung durch einen Abendvortrag des Schriftstellers Étienne Barilier, der verschiedene Werke Dürrenmatts ins Französische übersetzt hat.

man sagen, sie wird solche Prozesse über die Grenzen der deutschen Sprache hinweg in den Fokus rücken. Denn im Grunde beginnen bei Dürrenmatt die Überschreitungen von Sprachgrenzen ja schon innerhalb des deutschen Sprachkosmos. So unterschied er 1981 – übrigens im Rahmen seiner Dankesrede für die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Neuchâtel – drei Varianten des Deutschen, die für ihn wichtig seien: Erstens das Berndeutsch, zweitens das von ihm mit ausgeprägt eidgenössischem Einschlag gesprochene Hochdeutsch und drittens die in seinen Werken gepflegte Schriftsprache. Er sei mithin «von Natur aus dreisprachig». Diese «Dreisprachigkeit» innerhalb des Deutschen kann selbstverständlich noch fast beliebig weiter differenziert werden. Man denke etwa an Dürrenmatts sorgfältige Abgrenzung des ländlichen Emmentaler Dialekts vom städtischen Berndeutsch. Doch es sind eben nicht die entsprechenden Grenzen inner-

Als die Universität Neuchâtel Dürrenmatt vor 40 Jahren die Ehrendoktorwürde verlieh, wollte der Geehrte keine französische Dankesrede halten. Er glaubte, sein «français fédéral» – das er neben den drei genannten Varianten des Deutschen als seine «vierte Sprache» bezeichnete – würde die Ohren des frankophonen Publikums «beleidigen». Er hielt seine Rede deshalb auf Deutsch – oder besser: «allemand fédéral», wie Dürrenmatt selber meinte. Auf der Tagung hingegen, die am selben Ort zu seinem 100. Geburtstag stattfindet, werden sich alle Referenten an die Sprachgrenze halten und französisch vortragen. Für die meisten ist das kein Problem, weil sie französischer Muttersprache sind. Die anderen werden ihr Bestes geben und entschuldigen sich schon jetzt für allfällige «Ohrenbeleidigungen». Die Vorträge richten sich dezidiert nicht nur an ein akademisches, sondern auch an ein weiteres interessiertes Publikum.

Genauere Informationen werden zu gegebener Zeit auf der Webseite der «Maison des littératures» der Universität Neuchâtel (www.unine.ch/litteratures) sowie auf derjenigen des Centre Dürrenmatt (www.cdn.ch) publiziert.

Kosmos Dürrenmatt

Notizen zu einer Ausstellung
im Strauhof Zürich

Peter Erismann
(Kurator, Bern)



Friedrich Dürrenmatt ist in den Ausstellungen des Strauhofs bisher nie monografisch zum Thema gemacht worden. Es brauchte den nahenden 100. Geburtstag, um ihn von der neuen Leitung aufs Programm zu setzen. Dieser Entscheid ist keine Pflichtübung, sondern entspringt dem wachen Interesse der Verantwortlichen an einer Neubewertung seines Werkes. Denn es geht, wenn man sich mit Dürrenmatt im Medium der Ausstellung beschäftigt, auch hier immer wieder um das «grosse Ganze» oder zumindest um die «Ahnung vom Ganzen».¹ Dem ist freilich nicht mit einem routinierten Handstreich beizukommen, sondern erfordert die Bereitschaft, sich erneut in das Kraft-

feld von Dürrenmatts Kreativität zu begeben. Es geht um eine längst fällige Akzentverschiebung in der Wahrnehmung und Beurteilung seines Werkes, die in der Forschung zwar seit einigen Jahren geschehen ist, aber in einer breiteren Öffentlichkeit noch aussteht: nicht primär der erfolgreiche und «missverstandene» Theaterautor steht im Zentrum, sondern der «späte» Dürrenmatt, der aus dem Scheitern am Theater eine kühne Konsequenz zieht: die Hinwendung und Entstehung seines Prosaspätwerks, dessen Höhepunkt die zwei Bände der *Stoffe* sind.

Die Ausstellung legt den Fokus auf das (Spät-)Prosa-
werk und auf die Bezüge zur Theaterarbeit am Schauspielhaus Zürich. Speziell in den *Stoffen* erschliesst sich Dürrenmatts Werk und Leben: «In keinem Werk kommt der Reichtum von Dürrenmatts subjektivem Kosmos besser zum Ausdruck als in den *Stoffen*. Als Dürrenmatt um 1969 [...] ernsthaft mit der Arbeit am Projekt der *Stoffe* beginnt, geht es ihm darum, sich von einem Wust von Ideen und Einfällen in seinem Kopf zu befreien, zugleich Verlorenes zu

sichern, autobiographische Wurzeln offenzulegen und Zusammenhänge innerhalb seines Werkes aufzuzeigen.»²

Im ersten Raum des Erdgeschosses wird, ausgehend vom Text *Das Hirn*, der denkerische Kosmos Dürrenmatt erfahrbar. In einer Toninstallation sind Ausschnitte, gelesen vom Schauspieler Robert Hunger-Bühler, zu hören. Der Raum ist reduziert, dunkel und geheimnisvoll. Dürrenmatt entwirft darin die Fiktion, die die Weltentstehung als Gedankengang eines «reinen» Hirns durchspielt

Der zweite Raum widmet sich Dürrenmatts «Prosa-
werkstatt». Ausgehend von den frühen Erzählungen und den Kriminalromanen, wird der Weg zur späten Prosa dokumentiert. In räumlicher Dichte wird das gigantische Gebirge an Manuskript- und Typoskriptseiten, das unter den publizierten Texten lagert, sichtbar gemacht. Die Präsentation einer Auswahl der Originalmanuskripte zeigt Dürrenmatts Arbeitsweise als langen und stetigen Prozess seines autobiografisch-reflexiven Schreibens. Faszinierend ist in diesem Kontext auch die charakteristische Handschrift des Schriftstellers, der ab den 1970er Jahren mehrheitlich mit Bleistift gearbeitet hat. Ergänzt wird dieser Raum von den eindrücklichen Fotografien von Daniel Schwartz. Sie sind im Herbst 1990 in Neuchâtel kurz vor Dürrenmatts Tod entstanden.

Der grosse Raum im Obergeschoss legt den Schwerpunkt auf Dürrenmatts Theaterarbeit. Zürich war dafür in verschiedener Hinsicht wichtig: Dürrenmatt lebte in den 1940er Jahren in der Limmatstadt und verkehrte im Kreis des Malers Walter Jonas. Am Schauspielhaus startete Dürrenmatt 1947 seine Karriere als Bühnenautor mit einem Theaterskandal (*Es steht geschrieben*). Mit den beiden am Pfauen uraufgeführten Komödien *Der Besuch der alten Dame* (1956) und *Die Physiker* (1962) gelangte er zu Weltruhm. Auch war das Schauspielhaus der Ort seines «Abschieds vom Theater» mit der Krise um *Der Mitmacher* (1973), die wiederum die Hinwendung zur späten Prosa und zum Zeichnen und Malen auslöste. Eine Auswahl der Theaterzeichnungen von Hanny Fries begleiten diesen Ausstellungsteil. Wichtige Freundschaften verbanden ihn mit dem Maler Varlin und mit Hugo Loetscher. Mit Max Frisch bestand eine komplexe und ambivalente Arbeitsbeziehung.

Die beiden kleinen Räume des Obergeschosses sind einerseits als Projektionskammer mit Ausschnitten aus dem grossartigen Film *Portrait eines Planeten* von Charlotte Kerr und andererseits als Kabinett mit der Lithographie-Serie *Selbstgespräch* von 1990 eingerichtet; ein wichtiges Beispiel seines bildnerischen Schaffens mit einem Werk, in dem Sprache und Bild zu einem zentralen Thema Dürrenmatts zusammenkommen: seine lebenslange Auseinandersetzung mit Religion, Glauben, Wissen und der Frage nach Gott.

1 Peter Rüedi, *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen*, Zürich, Diogenes, 2011.

2 Ulrich Weber, *Friedrich Dürrenmatt. Von der Lust, die Welt nochmals zu erdenken*, Bern, Haupt, 2006.

Die Ausstellung wird von einem Rahmenprogramm begleitet. Eine Sondernummer der Kulturzeitschrift *du* erscheint Ende September 2020 unter dem Titel «Kosmos Dürrenmatt» und enthält neben Texten von Friedrich Dürrenmatt Beiträge von Peter Erismann, Hugo Loetscher, Andreas Mauz, Peter Nobel, Peter Rüedi, Daniel Schwartz (Fotografie), Gerhard Stadelmaier, Ulrich Weber, Christine Weder, Kurt Wyss (Fotografie)

Dürrenmatt und das Dorf seiner Kindheit – Bild eines Dorfes das Keines war

Werner Weber
(Co-Leiter Dorfmuseum Konolfingen)

Konolfingen erinnert sich zum 100. Geburtstag an Friedrich Dürrenmatt, der hier seine Kindheit verbracht hat. Im Buch *Friedrich Dürrenmatt und das Dorf seiner Kindheit* und in der Ausstellung im Dorfmuseum *Alter Bären* beleuchten wir Dorfentwicklung und Ereignisse der damaligen Zeit. Wir lassen diese Jahre wieder aufleben. Im Vordergrund steht die Zeit von 1911, als Vater Reinhold Dürrenmatt in der Kirche Stalden seine Stelle als Pfarrer angetreten hat, bis 1936. Kenner werden hier einwenden, dass Dürrenmatts im Herbst 1935 nach Bern gezogen seien. Stimmt, aber kaum jemand weiss, dass Friedrich Dürrenmatt Ereignisse aus dem Jahre 1936 beschrieben hat, als hätte er sie in Konolfingen selbst erlebt.



Das Aussenquartier der politischen Gemeinde Stalden, unmittelbar an den Ortsgrenzen von Ursellen und Konolfingen gelegen. Somit an der Grenze zur politischen Gemeinde Gysenstein. Das Aussenquartier bildet heute das Zentrum der neu entstandenen politischen Gemeinde Konolfingen.

Quelle: Ansichtskarte abgestempelt Konolfingen-Stalden 1919 an Hans Bay Student am Gericht Winterthur. Keine Angabe über Verlag oder Photograph (AK 5 Dorfmuseum Konolfingen)

In seinen Erinnerungen hat Friedrich Dürrenmatt «sein» Dorf gezeichnet und in den Plänen Stichworte eingefügt. Viele dieser Stichworte tauchen in seinen Werken auf. Tunnel, Alte Dame, Frank V, Traps und viele weitere. Diese Pläne haben wir unserer Arbeit zu Grunde gelegt.

In Interviews mit seiner Schwester Verena, Zeitgenossen und ihren Nachkommen haben wir den Erlebnissen nachgespürt. Wie ist das gewesen? Wer steckt dahinter? Welche Streiche und Vorkommnisse in der Kindheit haben den Menschen Friedrich Dürrenmatt bis zuletzt beschäftigt?

Auch hingeworfene Bemerkungen haben uns interessiert. «Versoffener Kunstmaler», «Hexe», «feindliche Buben». Die Hintergründe werden aufgeheilt. Den subjektiven Eindrücken von Friedrich Dürrenmatt stellen wir in der Ausstellung ebenso subjektive Ein-

drücke seiner Zeitgenossen gegenüber, während wir uns im Buch auf die Recherchen zu den Gegebenheiten beschränken.

Friedrich Dürrenmatt sei in Konolfingen geboren. Eigentlich eine Falschaussage. Friedrich Dürrenmatt ist in der Gemeinde Stalden geboren. Eine politische Gemeinde Konolfingen existiert 1921 noch nicht, wohl aber eine Schul-, Orts- und Spritzengemeinde Konolfingen. Politisch gehört Konolfingen, das später Konolfingen Dorf genannt wird, zur Gemeinde Gysenstein. Kirchlich gehört es zur Kirchgemeinde Stalden. Die politische Gemeinde Konolfingen entsteht erst 1933 durch die Fusion der Gemeinden Stalden und Gysenstein. Das «Aussenquartier Kreuzstrasse oder Konolfingen-Stalden» wird politisch bestimmend. Eine Entwicklung nimmt während der Kindheit Friedrich Dürrenmatts ihren Anfang, die heute 100 Jahre später mit der Eliminierung der alten Dorfschulen ihren vorläufigen Abschluss findet. Konolfingen könnte überall sein, es ist auswechselbar. Ja, aber... Nur wenige Ortschaften zeigen damals bereits ein solches Bild von Zuwanderung und Zerrissenheit, wie es heute alltäglich ist. Konkrete Ereignisse haben den Schriftsteller geprägt. Er ist nie vom Ort seiner Kindheit losgekommen – obwohl er sich in Konolfingen als Pfarrerssohn auch fremd gefühlt hat. Genau so ist er vielen Konolfingern fremd geblieben. Viele hatten das Gefühl er sei ein Nestbeschmutzer. Viele haben sich in seinen Werken wiedererkannt. Verzerrt, einseitig. Ihre Charakterzüge, Ereignisse, hat der Schriftsteller beschrieben, verändert, bis eine für ihn stimmige Aussage entstanden ist. Für «Insider» noch erkennbar, in den Augen der Betroffenen jedoch falsch oder doch zum Mindesten einseitig.

Einzelnen «Konolfinger Stoffen» von Friedrich Dürrenmatt sind wir gefolgt, haben versucht, den Gegebenheiten nachzuspüren. Das Ergebnis ist spannend und manchmal auch für Insider überraschend. So ist ein Haus auf dem von Friedrich Dürrenmatt gezeichneten Konolfinger Plan mit «Frank V» bezeichnet. Im Haus befand sich damals die Filiale der Ersparniskasse von Konolfingen. Der Verwalter dieser Bankfiliale verkehrte oft im Pfarrhaus, war Kassier der Kirchgemeinde, Grossrat und im Dorf ein hochangesehener Mann. 1936 – nach dem Wegzug der Familie Dürrenmatt nach Bern – wurde in die unweit des Pfarrhauses gelegene Bankfiliale eingebrochen. Nachdem der Tresor mit Hilfe der Schweissanlage der Werkstätte der Burgdorf-Thun-Bahn aufgebrochen war, wurden Fr. 35'160.- entwendet. Das Gerücht ging um, dass die Söhne des damaligen Bankverwalters und des Verwaltungsratspräsidenten darin involvierte seien. Der Einbruch hatte in Konolfingen grosse Wellen geworfen. Friedrich Dürrenmatt hat ihn in *Der Pensionierte* verewigt. Für uns ein Grund, dass wir dieses Fragment in ein Theaterstück umgearbeitet haben und es in berndeutscher Fassung im Dachstock des *Alten Bären* 2021 zur Aufführung bringen werden.

Örtlichkeiten können auch in einem Dorfrundgang angeschaut und mit der Situation von früher verglichen werden. Zusammen mit dem Emmentaler Literaturweg, der nun mit französischer Übersetzung ergänzt wird, kann in Konolfingen auf vielfältige Art die Umgebung von «Pfarrers Fridu» erforscht werden.

Bern als Stoff, aus dem Weltliteratur entsteht

Joanna Nowotny
(Verein zur Förderung des SLA)

2021 jährt sich der Geburtstag von Friedrich Dürrenmatt zum 100. Mal. Zu diesem Anlass wird ein szenischer Stadtrundgang lanciert, der Besucherinnen und Besuchern das Leben und Werk des berühmten Berners auf spielerische Weise näherbringt.



Friedrich Dürrenmatt mit seiner damaligen Freundin, der Walliser Malerin Christiane Zufferey, ca. 1944 in Bern (vermutlich vor dem Rathaus); Signatur: SLA-FD-D-09-e_0075.

Wer ist auf dem Casinoplatz in Bern gleich zweimal an einem Tag auf demselben Hundedreck ausgerutscht und auf seinem Hintern gelandet? Möglicherweise mehr als einer – aber nur einer hat Weltruhm erlangt, diese Anekdote in seinen «Stoffen» wiedergegeben und sie damit nobilitiert, so dass sie nun in einem kultivierten Bulletin wie dem «Passim» erzählt werden darf. Es handelt sich um Friedrich Dürrenmatt, mit dem das Schweizerische Literaturarchiv ja seit jeher stark verbunden ist. Seinen Nachlass schenkte er der Schweizer Eidgenossenschaft unter der Bedingung, dass ein nationales

Literaturarchiv gegründet wird. Heute wird der Dürrenmatt-Nachlass, der zu den umfangreichsten im SLA gehört, eifrig genutzt.

Berner Leben, Berner Werk

Am 5. Januar 2021 würde der Schriftsteller und Maler seinen 100. Geburtstag feiern. Der Förderverein des Literaturarchivs hat dies zusammen mit dem Kulturvermittler StattLand zum Anlass genommen, um im Frühling 2021 einen szenischen Stadtrundgang zu lancieren. Bern bietet sich als Austragungsort sowohl aus einer biografischen als auch aus einer literarischen Perspektive an. Es gibt hier Orte, an denen Dürrenmatt gelebt, gearbeitet und sich aufgehalten hat, aber auch zahlreiche Schauplätze seiner Erzählungen, Romane und Theaterstücke. Da wäre zum Beispiel die Bantigerstrasse, die in *Der Richter und sein Henker* an prominenter Stelle vorkommt, oder das Salem-Spital aus *Der Verdacht*, das auch biografisch eine Rolle spielte, denn es war die Arbeitsstätte von Dürrenmatts Vater.

Dürrenmatts eigenes Verhältnis zu Bern war gespalten, aus Gründen, die tiefer gehen als Malheurs mit Hundedreck. Geboren wurde er im Emmental; als

14-jähriger zog er in die Bundesstadt. Der junge Dürrenmatt tat sich schwer mit Bern: «Ich wusste mit der Stadt und sie wusste mit mir nichts anzufangen; nicht einmal die Erinnerung vermag mir diese Jahre als eine schöne Jugendzeit anzudrehen; diese war mit dem Dorf versunken.» In Bern besuchte er das Freie Gymnasium, schrieb mittelmässige bis schlechte Noten, rebellierte gegen die Lehrer und flog nach zweieinhalb Jahren von der Schule. 1941 erlangte er doch noch die Matura am Humboldtianum, und zwar mit dem bescheidenen Prädikat «befriedigend». Er selbst bezeichnete seine Schulzeit als die «übelste Zeit» seines Lebens.

Entscheidung vor dem Zytglogge

Schon früh war Dürrenmatt hin- und hergerissen zwischen dem Malen und dem Schreiben. Die Malerei hat in Bern handfeste und beeindruckende Spuren hinterlassen: An der Laubeggstrasse 49 überliess ihm die Familie Dürrenmatt ab 1941 eine Mansarde, die er mit zahlreichen grossflächigen Wandbildern verzierte. Heute gehört die Mansarde der «Stiftung Dürrenmatt-Mansarde» und wird von Berner Kulturinstitutionen genutzt. Da aus einem Kunststudium trotz dieser leidenschaftlichen Freizeitaktivitäten nichts wurde, studierte Dürrenmatt Philosophie und Germanistik in Bern und Zürich. Statt seine geplante Dissertation zu schreiben, entschied er sich, Schriftsteller zu werden – und zwar, als er gerade vor dem Zytglogge stand. Und Bern behielt auch nach einem Umzug nach Basel und später nach Ligerz und Neuenburg in seiner Literatur und seinem Denken einen wichtigen Stellenwert: «Ich emigrierte nicht, als ich diese Stadt verliess, ich nahm Bern mit mir als den Stoff, aus dem sich eine Welt formen liess, meine durch mich verwandelte Welt.»

Dürrenmatts Welt, sein Vorstellungsreichtum hat viele weitere Welten verwandelt. Für manche beginnt und endet das Verhältnis zu Dürrenmatt bei der schulischen Pflichtlektüre, für andere beinhaltet es zum Beispiel Verfilmungen oder das leidenschaftliche Weiterlesen in der Freizeit. Dürrenmatt hatte viele Gesichter – er war Schriftsteller, Dramatiker und Maler, Denker, Weltmodellbauer und kritischer Zeitgenosse, aber auch Hofnarr, Rebell und Phantast. Diese Vielseitigkeit soll im Stadtrundgang eingefangen werden; viele Zugänge haben Platz und jeder wird beim schon vorhandenen Wissen abgeholt. Neues Wissen kann man sich buchstäblich erlaufen, und zwar auf unterhaltsame Weise, mithilfe von Auftritten von Schauspielenden und einer anekdotischen Erzählweise. Spielerisch, unkonventionell und doch fundiert – so ein Stadtrundgang hätte hoffentlich auch dem humorvollen Querdenker Dürrenmatt selber gefallen.

Der Stadtrundgang wird im Frühling 2021 lanciert. Informationen finden sich zu gegebener Zeit auf <https://stattland.ch/>.

Das «Maison du futur» und Friedrich Dürrenmatt

Samuel Schwarz
(Film- und Theaterregisseur)



Maison du futur (Visual: Studio Murschetz, Zürich)

Das «Maison du futur» ist ein Kompetenzzentrum für Narration, das aus der Vernehmlassung zur Kulturbotschaft 2021–2024 entstanden ist. Es initiiert Kollaborationen zwischen Kultur-Forschung und Wirtschaftspartnern.

Monsterlesungen

Kernstück der Auseinandersetzung des «Maison du futur» mit Dürrenmatt ist eine «Monsterlesung» zu Friedrich Dürrenmatts Werk im Museum Strauhof und dem Theater Winkelwiese. Vom 21. Oktober 2020 bis zum 10. Januar 2021 wird im Museum Strauhof das Gesamtwerk Dürrenmatts über die gesamte Laufzeit der Ausstellung *Kosmos Dürrenmatt* gelesen und auf analogen Tonträgern festgehalten. Das Theater Winkelwiese ist weiterer Veranstaltungspartner und zentraler Ort, an dem auch ausgewählte Lesungen stattfinden.

Angeregt durch die aktuelle Situation im Zusammenhang mit der Corona-Virus Pandemie hat das «Maison du futur» nach zusätzlichen Spielorten gesucht, an denen die Empfehlungen des Bundes zu Hygiene und Abstand zwischen Personen eingehalten werden können und gleichzeitig Menschen, die Risikogruppen angehören, kulturelle Teilhabe zu gewährleisten. So entsteht eine weitere Corona-Stage im Max Frisch Bad, in Kooperation mit dem Kulturverein Max Frisch Bad und dem Max Frisch Archiv an der ETH. Die Lesungen wechseln also – je nach aktueller Situation der Pandemie – zwischen Strauhof, Winkelwiese und Max Frisch Bad. Von jeder Spielstätte wird zur anderen gestreamt.

Weitere Eckdaten, initiiert von «Maison du futur»

24. Oktober 2020 im Theater Winkelwiese: Lesung im Rahmen von *Zürich liest*. Gast: Ulrich Weber, Schweizerische Nationalbibliothek; Lesung mit Wanda Wylowa und Urs Jucker aus «Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie» von Ulrich Weber.

14. Dezember 2020 im Theater Winkelwiese: 30. Todestag Dürrenmatts. Inhaltlicher Schwerpunkt der Lesung: Dürrenmatts Beziehung zur Malerei, Intermedialität und Musik.

5. Januar 2021 im Theater Winkelwiese: Zum 100. Geburtstag Dürrenmatts Versteigerung der entstandenen Bilder.

Weitere Infos über www.maison-du-futur.ch

Kunst-Installation

Im Max Frisch Bad werden aber auch verschiedene Künstler*innen bei ihrer Arbeit zu beobachten sein, die während des Anhörens der Lesungen ihre Impressionen auf die Leinwand bringen (Andreas Gefe, Serdan Mutlu, Zehra Dogan, Werner Neuhaus u. a.). Diese kurdisch/schweizerischen Künstler*innen werden sich auch auf die Suche machen nach der geheimnisumwitterten kurdischen Übersetzung von *Ein Engel kommt nach Babylon*, die der kurdische Dichter Sherzad Hassan in den 1990er Jahren erstellt

hat. Diese Auseinandersetzung mündet zu Pfingsten 2021 in einer komplexen szenischen Installation *Die hängenden Gärten von Babylon* auf dem Bauernhof des bildenden Künstlers Werner Neuhaus (in Kooperation mit dem Verein Mesela, www.mesela.ch).

Film-Screening

Das «Maison du futur» hat im Herbst 2020 zusätzlich – in Kooperation mit dem ZFF – Screening massgeblicher Filme nach Dürrenmatt initiiert. Die Filmvorführungen werden begleitet von einführenden Gesprächen renommierter Expertinnen und Experten, die als Wegbegleiterinnen und Wegbegleiter oder besondere Kennerinnen und Kenner von Friedrich Dürrenmatt die filmischen Werke innerhalb von dessen Schaffen kontextualisieren und somit auch einen Dialog zwischen Film und Literatur eröffnen. Dem Publikum wird dadurch die exklusive Möglichkeit geboten, am einzigartigen Wissensschatz der Expertinnen und Experten teilzuhaben.

Krimi-Podcast

Von Dezember 2020 bis März 2021 publiziert das «Maison du futur» in Zusammenarbeit mit dem *Beobachter* – inspiriert von den im *Schweizerischen Beobachter* von Dezember 1950 bis März 1951 seriell erschienenen Krimi *Der Richter und sein Henker* – einen dreiteiligen Krimi-Podcast, der die Partizipation von Krimi- und Dürrenmatt-Fans ermöglichen wird. Der Krimi spielt im heutigen Zürich und nutzt als Hintergrund für seine Story die Debatten rund um das Dürrenmatt Jubiläum – und die Virus-Pandemie.

Die Geburt der Biographie aus dem Archiv

Ulrich Weber



Ulrich Weber, *Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie*, Zürich, Diogenes, 2020.

Wie schreibt man als Archivar eine Biographie? Ich habe Dürrenmatt nicht gekannt. Ich habe das Porträt eines Autors, Denkers und Künstlers gezeichnet, wie es sich aus den überlieferten Zeugnissen und Dokumenten ergibt. Dürrenmatts Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv, das seine Entstehung seiner Initiative verdankt, ist der Ausgangspunkt für die Rekonstruktion einer historischen Figur aus den Quellen.

Ich kenne die Zeugnisse und Fakten seines Lebens aus meiner langjährigen Tätigkeit im SLA. Mein Bild von Dürrenmatt ist also ein indirektes, vermitteltes, es setzt sich mosaikartig zusammen aus einer Vielzahl von Teilaspekten, aus den überlieferten Zeugnissen, aus Textspuren wie Briefen, Werkmanuskripten, Notizen, aber auch aus Bild- und Tondokumenten, aus den persönlichen Erzählungen seiner Familie, seiner Freunde, Weggefährtinnen und Kontrahenten. Es sind Teilaspekte einer Figur, die zu einem Gesamtporträt vereinigt werden. Doch liessen sie sich nur teilweise

zur Kongruenz bringen. Widersprüche sollten sichtbar bleiben.

Die Biographie ist eine logische Fortsetzung der Archivarbeit: Das Narrativ, die erzählerische Gestaltung und Strukturierung einer Vita, fängt zum einen beim Archivbewusstsein des Autors an, der (mit-)entscheidet, was der Nachwelt überliefert wird, zum andern bei den Ordnungskriterien des Archivs, das bestimmt, was zu den Lebensdokumenten, was zum Werk, was zu den Sammlungen gehört, mithin die Hinterlassenschaft nach spezifischen Gesichtspunkten strukturiert und so lesbar macht. Narrative sind unumgängliche Gestaltungsmittel zur Vermittlung von Wissensstoff, eine Biographie ist einfach eine bestimmte Konvention narrativer Vermittlung.

Bei allem Anspruch auf Wahrhaftigkeit war das Kriterium des Authentischen nicht ein Ausschlusskriterium: Gewiss, es ging darum, zu erzählen, wer der Mensch Friedrich Dürrenmatt war, was er erlebt hat, wie es zu seinem Werk gekommen ist. Doch nicht nur der «authentische» Kern schien mir von Interesse, sondern zugleich die von ihm selbst und anderen in die Welt gesetzten Halbwahrheiten und Anekdoten zum Gesamtporträt.

Die Mythen und Klischees sind Bestandteil der Marke «Dürrenmatt», um die es mir *auch* ging.

Dürrenmatt, umfassend: Zum neuen Dürrenmatt-Handbuch

Andreas Mauz



Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin (Hrsg.), *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2020.

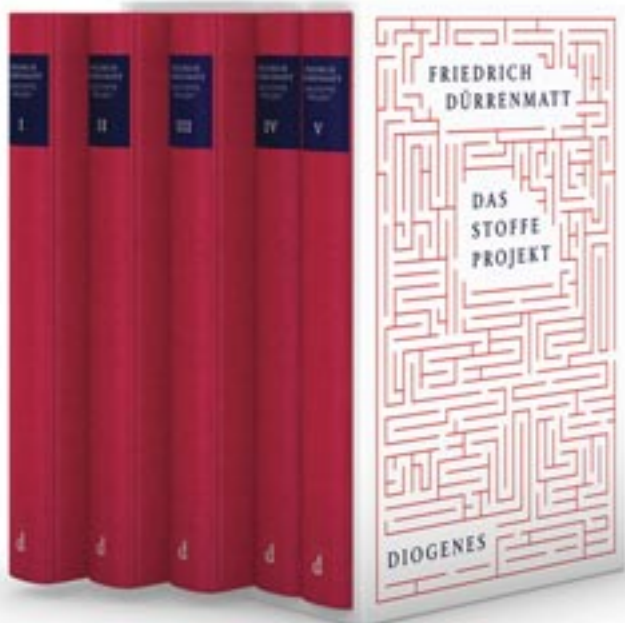
Es war ein Doppeljubiläum nötig, um ein lang angedachtes Projekt schliesslich konkret werden zu lassen: Rechtzeitig zu seinem 30. Todes- und seinem 100. Geburtstag erhält auch Friedrich Dürrenmatt ein Handbuch in der einschlägigen Reihe des Metzler Verlages. Gewichtiger als diese Termine waren freilich die Gründe, die allererst zu der Projektidee geführt hatten. Nebst editorischen Projekten stellte ein Handbuch das vielleicht grösste Desiderat der Dürrenmatt-Forschung dar. Seit dem Tod des Autors sind nur wenige schmale und eher populäre Gesamtdarstellungen des Werkes erschienen, die den gegenwärtigen Forschungsstand weder abbilden können noch wollen. Die nach wie vor genutzten älteren Einführungen reflektieren den Forschungs- und Werkstand der 1970er Jahre; entsprechend streifen sie nur das Spätwerk und werden dessen Stellung bedingt gerecht. Mit dem Metzler-Handbuch liegt nun erstmals ein Referenzmedium vor, das – der Grundstruktur der Reihe gemäss – die Trias von Leben, Werk und Wirkung des Autors umfassend darstellt.

Dabei ist es müssig zu sagen: Umfassender geht immer, vor allem bei einem literarischen Werk, dessen derzeit massgebliche Ausgabe 37 Bände aufweist, zu denen nicht nur ein umfangreiches Bildwerk hinzutreten, sondern in Kürze auch fünf voluminöse Bände des nachgelassenen *Stoffe-Projekts* (Zürich 2020).

Dreissig Jahre nach seinem Tod ist Friedrich Dürrenmatt nicht nur ein Klassiker, sondern ein gegenwärtiger Klassiker. Sein anhaltender Erfolg geht allerdings auch mit einer starken Kanonisierung einher. Das Handbuch kann von diesen Spurrillen der Rezeption nicht absehen, sie darf sie aber auch nicht schlicht reproduzieren. Das gilt im Bereich des Werks, wenn den Beiträgen zu den einschlägigen Texten, zu deren Wirkung viel zu sagen wäre, nicht beliebig grosser Umfang zugestanden wurde. Es gilt aber auch im Bereich der textübergreifenden Erschliessung. So bieten die Abteilungen *Motive und Diskurse* und *Ästhetik und Poetik* nebst erwartbaren Lemmata, die bereits im Sprachgebrauch des Autors prominent hervortreten (etwa «Labyrinth» oder «schlimmstmögliche Wendung») auch Stichworte, die auf wenig wahrgenommene Zusammenhänge hinweisen (etwa «Körper» oder «Tiere»). Diese Beiträge zeigen besonders deutlich, was für das gesamte Buch gilt: Es möchte nicht nur Grundinformationen zum Werk bieten und verdichtet den Stand der Forschung abbilden, sondern nach Möglichkeit auch Hinweise für die künftige Beschäftigung mit dem Autor geben.

Stoffe-Edition

Rudolf Probst



1981 tritt Friedrich Dürrenmatt zum ersten Mal mit seinen *Stoffen* an die Öffentlichkeit, einem Werk, das die ideellen Hintergründe und die autobiographischen Wurzeln seines Schaffens ausleuchtet. Als Dürrenmatt neun Jahre nach dem ersten Band kurz vor seinem Tod im Dezember 1990 mit *Turmbau. Stoffe* einen zweiten folgen lässt, scheint sein grosses autobiographisches Werk vordergründig abgeschlossen. Was damals kaum jemand ahnt: In den langen Jahren der *Stoffe*-Arbeit entstanden unzählige Fassungen und Varianten, Konvolute im Umfang von über 30.000 Manuskriptseiten, die in Dürrenmatts Nachlass zum Vorschein kamen. Die zwei publizierten Bände bildeten damit nur zwei Spitzen eines riesigen Eisbergs. Es handelt sich bei den vielen tausend Seiten von Varianten, Umarbeitungen, Verzweigungen, Verknüpfungen, Verflechtungen und Überlagerungen von Manuskripten um die Phasen und Zeugnisse eines grundsätzlich unabschliessbaren *work in progress*.

Ziel der fünfbandigen Edition ist es, ebenso die Meilensteine wie auch einzelne Entwicklungsschritte zu zeigen und so den Leserinnen und Lesern einen exemplarischen Weg durch Dürrenmatts Textlabyrinth zu weisen, wobei die beiden zu Lebzeiten publizierten Bände als von ihm absegnete Essenz in den Gesamtkontext des *Stoffe*-Projekts gestellt werden. Zugleich haben die Herausgeber in Dürrenmatts Nachlass jene fragmentarischen *Stoffe* aus seinem Frühwerk aufgespürt, auf die er sich bei seiner rekonstruierenden Erinnerungsarbeit bezieht.

Die Edition präsentiert das *Stoffe*-Projekt als Schreibprozess in chronologischer Abfolge. Die Texte

sind auf vier Bände verteilt: Band 1 zeigt die Hauptschritte der Entwicklung von den Anfängen des Projekts bis zur Publikation von *Stoffe* im Jahr 1981. Diese werden in Band 2 präsentiert (in der Fassung letzter Hand). Im Anhang zu Band 2 finden sich zum einen jene alten Manuskriptfragmente aus den 1940er und 1950er Jahren, zum andern biographische Dokumente und Materialien zum *Stoffe*-Projekt. Band 3 bietet Manuskripte aus der Entwicklung des Projekts zwischen 1981 und 1990, Band 4 schliesslich *Turmbau. Stoffe*, publiziert 1990, wiederum mit einem Anhang, analog zu Band 2. Band 5 ist ein Kommentar- und Dokumentationsband. Er enthält die textkritischen Grundlagen der Edition, Beschreibungen der Editions- und Transkriptionsprinzipien, ausführliche Chroniken zu Dürrenmatts Leben und dessen Darstellung in den *Stoffen* und zur Entstehung der *Stoffe* selbst. Hinzu kommen die Sachmerkungen zu allen fünf Bänden sowie ein Register zu Personen, Orten und Titeln.

Parallel zur Druckausgabe erscheint eine **Online-Edition** unter fd-stoffe-online.ch, um Leserinnen und Lesern die Möglichkeit zu eigenen Erkundungsreisen in den grossartigen und eigenwilligen Kosmos zu bieten, den Dürrenmatt sich erschrieben hat. Ausgewählte Ton- und Filmdokumente zeugen zudem von der grossen Bedeutung, die das mündliche Erzählen für Dürrenmatt bei der Entwicklung seiner *Stoffe* hatte.

Der Bereich **Text** umfasst den gedruckten Text der textgenetischen Edition des *Stoffe*-Projekts in fünf Bänden und verbindet den vollständigen Text der fünfbandigen Buchausgabe mit den Vorzügen der Hypertext-Technologien. Anmerkungen und Verweise in der Druckausgabe sind per Mausklick ansteuerbar. Von der digitalen Edition aus sind sämtliche referenzierten Originalmanuskripte aus dem Nachlass und die Originalausgaben der *Stoffe* zugänglich. Zudem sind vollständige Transkriptionen jener Texte zu finden, die in der Druckausgabe nur in Auszügen präsentiert werden.

Im Bereich **Archiv** finden sich sämtliche rund 30.000 Manuskriptseiten, die in über 350 Textzeugen überliefert sind. Sie werden integral in Abbildungen und teilweise auch mit Transkriptionen zur Verfügung gestellt. Zusätzliche Dokumente aus dem Nachlass, wie Ton- und Filmdokumente, die in Zusammenhang mit dem *Stoffe*-Projekt stehen, sind ebenfalls zugänglich.

Der Bereich **Genese** eröffnet neue Zugänge zu Dürrenmatts *Stoffe*-Projekt. Der Autor stellt in der Autobiographie wichtige Phasen und Ereignisse seines Lebens dar. Eine Chronik stellt die Bezüge zwischen Leben und Werk her, ordnet die Manuskripte in diesen Zeitrahmen ein und stellt die Etappen des Schreibprozesses dar. Stemmata mit Diagrammen eröffnen exemplarische Zugänge zur komplexen Textgenese.

Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt. Textgenetische Edition in fünf Bänden, verbunden mit einer erweiterten Online-Version*, aus dem Nachlass herausgegeben von Ulrich Weber und Rudolf Probst, Zürich, Diogenes Verlag, 2021.

Online-Edition:
fd-stoffe-online.ch

Friedrich Dürrenmatt Wirklichkeit als Fiktion – Fiktion als Wirklichkeit

Wissenschaftliche Tagung des Schweizerischen Literaturarchivs (SLA)
zum 100. Geburtstag von Friedrich Dürrenmatt

26.-29. Mai 2021, in der Schweizerischen Nationalbibliothek (NB)

mit Plenar- und Sektionsvorträgen,
Roundtables zu Neuerscheinungen,
Workshops für den Nachwuchs
und kulturellem Begleitprogramm

in Zusammenarbeit mit dem Casino Bern,
dem Schauspiel Köln
und dem Konzerttheater Bern

**FRIEDRICH
DÜRRENMATT**
100 JAHRE ANS
ANNI ONNS 2021