

**Peter André Bloch
Friedrich Dürrenmatt –
Visionen und Experimente**

Werkstattgespräche – Bilder – Analysen – Interpretationen

Wallstein

Peter André Bloch
Friedrich Dürrenmatt – Visionen und Experimente

Dürrenmatt Studien

Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv
und vom Centre Dürrenmatt Neuchâtel

Band 2

Peter André Bloch

Friedrich Dürrenmatt –
Visionen und Experimente

Werkstattgespräche – Bilder –
Analysen – Interpretationen

Inhalt

Einleitung	9
Werkstattgespräche mit Friedrich Dürrenmatt	19
I. Gespräch 1969 mit Peter André Bloch und Rudolf Bussmann	25
Über das Verhältnis zur Sprache, dargestellt am Problem der Tempuswahl	28
Der weitere Verlauf des Gesprächs	41
20 Jahre später: Dürrenmatts Versuch einer neuen Erzähldramaturgie	60
II. Gespräch 1970 mit Peter André Bloch und Rudolf Bussmann	65
Über das Engagement als Schriftsteller	66
Die Fortsetzung des Gesprächs	84
III. Gespräch 1974 mit Peter André Bloch und Herbert Tiefenbacher	86
Über »Gegenwartsliteratur – Mittel und Bedingungen ihrer Produktion«	86
Die Fortsetzung des Gesprächs	101
Dürrenmatts Vereinsamung	103
Analysen und Interpretationen	105
I. Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt: Schriftsteller und Staatsbürger	107
Max Frisch: » <i>Es gibt nur einen einzigen Frieden, den Frieden für alle</i> «	110
Friedrich Dürrenmatt: » <i>Was zum Teufel soll ich mit diesem Land anfangen?</i> «	118

II. Dürrenmatts Dramaturgie der Verkehrung in seinen Kriminalgeschichten und frühen dramatischen Kompositionen	135
Spiel mit einer brüchig gewordenen Idyllik: Das Faszinosum des perfekten Verbrechens in den Kriminalromanen <i>Der Richter und sein Henker</i> und <i>Der Verdacht</i>	136
Der Kommissär als Opfer seiner Vorstellungen – Was stimmt nun: die Welt oder die Vorstellungen, die man von ihr hat? Eine Analyse und deren Gegenprobe (<i>Das Versprechen</i>)	145
Ablauf und Gegenläufigkeit im <i>Besuch der alten Dame</i> und in den <i>Physikern</i>	151
III. <i>Die Panne</i> als Theaterstück oder Die Frage nach Recht, Gerechtigkeit und Schuld	167
Dürrenmatt als Zeichner und Maler	179
I. Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt zum Thema »Bild und Gedanke« in Neuenburg, 18. Februar 1980	181
Fortsetzung des Gesprächs: Privates und Kulturpolitisches. Was heißt »schöpferisch sein«? Dürrenmatts Mitmenschlichkeit	197
II. Friedrich Dürrenmatts serielle Bilderfolgen	212
III. Dürrenmatt als Satiriker, Karikaturist, Parodist, Selbstironiker: Ein Panoptikum von Einfällen, Gedanken-, Form- und Farbspielen	243
Dürrenmatts dramaturgisches Inszenieren von Denkprozessen	243
Sich als Künstler den Gleichnissen der Welt stellen	244
Dürrenmatt als anti-dogmatischer Denker	245
Gegenwelten von Traumphantasien	246
Makabre Plakatentwürfe	247
Sinnlichkeit: zwischen Lebensbejahung und Lebenszerstörung	249

Charlotte Kerr als Inspirationsträgerin	251
Gelegenheitsarbeiten: Skizzen und Kommentare	252
IV. Dürrenmatts Freundesrede auf Hans Liechi als Sammler anlässlich der Kunstaussstellung in der Solothurner Galerie Medici »Hommage à Hans Liechi« (24.6.1983)	256
V. Dürrenmatts freundlicher Umgang mit einem mit ihm telefonierenden Gymnasiasten	258
Vom Bild zum Text	263
I. Turmbau und Labyrinth	
Zwei Denkmodelle und ihre Darstellungsdimensionen	265
Weltliteratur als Gegenwart	265
Turmbau und Labyrinth:	
Grundmetaphern der Postmoderne	267
Illustrationen und Kommentare aufgrund von Dürrenmatts Endzeit-Metaphorik	272
Kunst im Wechselspiel innerer und äußerer Inspirationsquellen, zwischen Innovation und Reproduktion	284
II. <i>Achterloo</i> oder: Das Endspiel des dramatischen Helden	289
Das dramatische Konzept	290
Rezeptions- und Verständnisprobleme	292
Unverständnis gegenüber Dürrenmatts dramaturgischen Experimenten	294
Dialektische Scheineinheitlichkeit	295
Das Bühnenbild	297
Der polyvalente Figurant im Welttheater der Verrücktheit	299
Die Montage des dialektischen »Helden«	301
Die Komödie des Marxismus	304
Die Bühne als Labyrinth	307
Der dramaturgische Kunstgriff mit der Gegenläufigkeit der Darstellungsprinzipien	308

III. Rollenspiele?

Zu den Protokollen einer fiktiven Inszenierung und <i>Achterloo III</i>	312
Spielebenen und Darstellungskonzepte	313
Dürrenmatts Zeichnungen zu <i>Achterloo</i> – »Assoziationen mit einem dicken Filzstift«	314
Eine Dramaturgie des Scheiterns: <i>Achterloo III. Ein Rollenspiel</i>	320

IV. Die Metamorphosen des Schulser Filmprojekts im

Roman <i>Durcheinandertal</i> : Erzählte Schattenspiele (1989) . . .	324
Erzählformen	324
Der »idyllische« Rahmen und die sich daraus entwickelnden Erzähldimensionen	325
Erzähldurcheinander	327
Informationenpuzzle	328
Ambivalenzen	329
Weihnachten zwischen Tod und Auferstehung	330
Verspiegelungen	331
Schreiben im Baukastensystem	332
Dürrenmatts Selbstinterpretation	333
Und die Frage nach der literarischen Qualität?	334

Epilog

Erinnerungsperspektiven an einen Freund und Künstler. Henrik Rhyn im Gespräch mit zwei Freunden Dürrenmatts: Hans Liechti und Peter André Bloch	337
---	-----

Abbildungen	381
Literatur	383
Dank	391

Einleitung

Ruhm – eine Summe von Missverständnissen. Dürrenmatts kurzer Weg von der Verkennung zur Vereinnahmung

Vor nunmehr 27 Jahren starb Friedrich Dürrenmatt, kurz vor seinem 70. Geburtstag. Im Vorfeld dazu hatten sich in den Medien die Schlagzeilen über ihn gemehrt, in Reaktion auf seine bewusst inszenierten Provokationen. Mit Verstimmung reagierte ein großer Teil der Presse auf die Rede zu Ehren von Václav Havel, auf die inzwischen legendär gewordenen Sätze über den Schweizer, der nicht nur Hüter seines Sicherheits-Gefängnisses, sondern gleichzeitig auch dessen Insasse sei. Die Schweiz lebe – im Gegensatz zum Osten – in festgefügt Normen und Vorurteilen, aus denen man nicht ausbrechen könne. Angst regiere den Westen, auch die reiche Schweiz: Angst vor Unsicherheit, vor Armut, vor dem Ende der Wohlfahrt. Die Reaktionen auf seine Aussagen waren zwiespältig: Die einen sprachen von unnötiger Provokation, von Senilität und Stillosigkeit, andere fanden seine Äußerungen zwar pointiert, aber richtig, wenn auch als öffentliche Verlautbarung für das Ansehen der Schweiz schädlich; als ob nicht gerade das Eingeständnis der Angst die Voraussetzung zur Verbesserung des eigenen Selbstverständnisses biete. Der Bundesrat gab sich verstimmt, Einzelne verweigerten ihm sogar den Gruß; er habe die Feier unnötig gestört; einmal mehr Verärgerung ausgelöst. Dürrenmatt über sich selbst: »*Ich war noch nie auf einer Demonstration. Ich bin selber eine.*«¹

Kurz zuvor hatte er den Vorschlag zur Gründung eines schweizerischen Literaturarchivs gemacht, dem er seinen Nachlass als Geschenk übergeben werde. Eine Erpressung, um den zuständigen Behörden Beine zu machen? Was man kaum für möglich hielt: Das Wunder geschah, wenn dann auch die Einweihungsfeier erst nach seinem Tod stattfand – mit vielen ehrenden Worten. Genau so wie sich von nun an alles verkehrte: Gratulationsgrüße wurden zu Nachrufen;

1 Vgl. Dürrenmatt im Gespräch mit Birgit Lahann und Gerhard Krug, in: Gespräche 1961-1990, Bd. 3: Im Bann der ›Stoffe‹. Zürich: Diogenes 1987, S. 260.

die üblichen Bemerkungen zu seiner alternden Schaffenskraft, zu Klagen über den Verlust einer großen Begabung; mit Mut habe er der Schweiz ihren Spiegel vorgehalten – den Spiegel der Wahrheit, den sie jetzt so nötig hätte und der ihr nun fehle ...

Noch etwas früher hatte er – zum Abschluss der Aufführung der vierten Fassung von *Achterloo* in Schwetzingen – vom Theater öffentlich Abschied genommen, als mitspielender Autor auf der Theaterbühne; in der Maske Büchners hatte er Texte für die darauf wartenden Schauspieler verfasst, bis er, von der vorwärts drängenden Handlung völlig überrollt, aufgab [vgl. dazu S. 289 bis 319]. Mit ihren Turbulenzen hatten die politischen Ereignisse im Osten seine phantasiahaft-tragische Komödie über Macht und Freiheit eingeholt, den Kern seiner einzigartigen Travestie bestätigt, indem sich in seltener Übereinstimmung Theaterwirklichkeit und politische Realität derart zu gleichen begannen, dass das Werk bis heute – in der vielleicht dazu nötigen Distanz – auf seine – grotesk-parodistische – Welttheater-Inszenierung warten muss.

Und was kaum jemand mehr für möglich gehalten hätte: Als Erzähler wurde Dürrenmatt wiederum – wie damals zu Beginn seiner Karriere mit den Kriminalromanen – zum Bestsellerautor. Im *Turmbau* sprach er mit seltener Offenheit über die nicht vollendeten Werke, über seine Schwierigkeiten als Künstler und Denker, über sein Scheitern als Dramatiker und Erzähler [vgl. dazu S. 60ff., 85, 183, 321 ff.]. Anhand konkreter Beispiele stellte er dar, mit welcher Mühe er sich mit den auf ihn einstürmenden Stoffen auseinandersetzte, in oft jahrelanger Plackerei, die seine Schaffenskraft oft an den Rand der Erschöpfung brachte. Mit atemberaubender Offenheit schilderte er die ihn schwer belastenden Angstphantasien vor mangelnden Darstellungsfähigkeiten, die ihn zu immer neuen Überarbeitungen und Strukturveränderungen verleiteten, im Auflösen von vorgegebenen Mustern und Erfinden immer neuer Ausdrucksformen und dramaturgischer Konzepte, in Auseinandersetzung mit der gesamten Theater-Tradition. Die Beschreibung seines dramaturgischen Denkens zeigte ihn bei seinen unentwegten Versuchen, sich dem Denken und Verhalten der Moderne zu stellen, mit all ihren Abgründen und Spannungen, Widersprüchen und Illusionen. Dabei machte er nicht Halt vor eigenen Misserfolgen und Krisen, sondern berichtete in seiner Selbstanalyse tabulos vom Kampf gegen das Scheitern als Künstler, auch über seine Krankheiten und Enttäuschungen, die oft seine Einbildungskraft lähmten, die es ihm allein ermöglichte, unentwegt neue Experimente in Angriff zu nehmen, um seine Visionen in der

Tiefe der ihnen entsprechenden Gestaltungsdimensionen zu fassen. Die Redlichkeit seiner Selbstbefragungen und die Verzweiflung über das nicht Erreichte machten seinen gewagten Entwurf eines kritischen Selbstporträts zum bewegenden Dokument für jeden Literatorkenner und Interpreten. In seiner Dramaturgie der demaskierenden Auflösung von Vorurteilen und falschen Sicherheiten gibt es für ihn keine ästhetische Rechtfertigung der Welt durch die Kunst mehr, sondern nur noch die Einsicht in die grotesken Konsequenzen von deren Auflösung und Selbstzerstörung.

*

Nach seinem Tod: die Trauerfeier im Berner Münster. In Großinszenierung. Für den protestantischen »Atheisten« sang man Ausschnitte aus Mozarts *Requiem*; Schriftstellerkollegen, die Dürrenmatt kaum je besucht hatten und ihm wo immer möglich aus dem Wege gegangen waren, lasen vor der Trauergemeinde ihre Lieblingstexte des Verstorbenen; und mit ihrer Auswahl markierten sie die allgemeine Tendenz, Dürrenmatt zum Nationaldichter zu stilisieren. Walter Jens versuchte immerhin, differenzierend einige Eigenschaften Dürrenmatts in ihrer Komplexität und Problematik hervorzuheben: die enge Verbundenheit mit seiner Herkunft und gleichzeitige Weltläufigkeit; sein gleichnishaftes Entwerfen von Denkmodellen, um der ihm unfassbar gewordenen Wirklichkeit beizukommen. »Nicht Objektivität, Abrundung und systematische Perfektion« hätten Dürrenmatts Werk bestimmt, sondern, im Gegenteil, »Widersprüchlichkeit und Ambivalenz eines Entwurfs, der niemals ›fertig‹ sei. Und »so groß die Diskrepanz zwischen dem Mann des Theaters und dem freien Gedankenspieler« auch sei, eines bleibe konstant: »das Faszinosum der Einfälle, die Besessenheit, das Schlimmste im Burlesken anzusiedeln und mit Hilfe der Komik zu analysieren«. Nach Dürrenmatts Glaubensbekenntnis sei nur der Witz »in der Lage, das Tragische in seine Rechte zu setzen; nur der Kontrast der Farce, nicht die verdoppelnde Wiedergabe des Schreckens durch Pathos und Klage«, werde »den Opfern gerecht: nicht Tautologie, die hinter der Wirklichkeit« zurückbleibe, »so schriller Mittel sie sich auch« bediene. Es seien »die provokanten Dissonanzen«,² welche bei Dürrenmatt das Grauen ins Zentrum seines Schaffens rückten.

2 Walter Jens: »Zu Hause im Emmental und unter den Sternen«. Würdigung Friedrich Dürrenmatts anlässlich der Gedenkfeier am 11. Januar 1991 im Berner

In Walter Jens' Worten spiegelt sich die Verlegenheit eines jeden Interpreten gegenüber der Vielfalt und Vielschichtigkeit von Dürrenmatts Œuvre, auch gegenüber seinen Äußerungen als engagierter Kulturkritiker und Ideologie-Analytiker, der die überholten Positionen des Kalten Krieges und der Machtideologien durchschaut und immer wieder denunziert hatte. »Wahrheit« – so Walter Jens – habe in jeder Form für ihn nichts anderes als eine schreckliche Verführung zur Vereinfachung bedeutet. Wie er auch Ruhm als eine missverstandene Selbstbestätigung ablehnte, als Versuch fremder Vereinnahmung durch Verharmlosung, verlogene Selbstsicherheit oder gar unverständene Zustimmung. Daher auch seine ununterbrochenen Selbstparodien und Infragestellungen, mit dem Ziel eines grotesken Gelächters über sich selbst. Seine Gedächtnisrede wirkt heute wie eine überlegene Antwort auf Marcel Reich-Ranickis kritische Infragestellung von Dürrenmatts Spätwerk [vgl. dazu S. 334f.].

*

Bald sollte es – 1991 – in der Schweiz zur 700-Jahr-Feier kommen; und man suchte auch bei Dürrenmatt nach passenden Texten und einigte sich auf das parodistische Lehrstück *Herkules und der Stall des Augias*. Allein, schon vorher hatte sich Dürrenmatt immer wieder gegen jede Beteiligung bei staatsöffentlichen Anlässen gewehrt, so sehr er auch von den verschiedensten Seiten her darum gebeten wurde. Um ihn umzustimmen, bat mich Lukas Leuenberger, der junge Berner Theater-Unternehmer, der eine Aufführung des Werks im Schweizerischen Nationalratssaal plante, Dürrenmatt anzurufen. Indes vergeblich: »Peter, ich bin doch nicht blöd. Von dir aus würdest du von mir, nach all unseren so offenen und so freundschaftlichen Gesprächen, nie etwas Derartiges verlangen. Ich bin überzeugt, der Leuenberger sitzt neben dir und hat dir diesen blöden Floh hinters Ohr gesetzt. – Hör doch jetzt endlich auf, mich anzurufen und mich zu bearbeiten. Ich will keinen Streit, aber meine Ruhe. Ich will mit der ganzen Sache nichts zu tun haben. Ich bin kein Verfasser von Feier- oder Weihespielen; das machen andere besser! Ich meine mit dem Stück nicht nur die Schweiz, sondern jeden Staat, der seine Visionen verloren hat. Ich – für mich – mache für die Jahrhundert-

Münster«, in: Friedrich Dürrenmatt: Kants Hoffnung. Zwei politische Reden. Zwei Gedichte aus dem Nachlass. Mit einem Essay von Walter Jens. Zürich: Diogenes 1991, S. 55-64.

feier etwas ganz anderes, Verrückteres: Ich werde die Schweiz ein Literaturarchiv gründen lassen, ja zwingen sie dazu (laut lachend).«³ Nach seinem Tod kam es zu beidem: Daniel Keel, dem als Verleger die Aufführungsrechte zugefallen waren, hatte – im Gegensatz zu Frau Charlotte Kerr Dürrenmatt – nichts gegen eine Aufführung im Schweizerischen Nationalratssaal, mit Direktübertragung durch das Fernsehen, was dann tatsächlich zu einem der künstlerischen Höhepunkte der öffentlichen Bundes-Feierlichkeiten führte. Dabei wurden die »schweizerischen« Eigenheiten auf kabarettistische Weise bewusst unterstrichen und Dürrenmatt als Staatskritiker, vielleicht erstmals, ernst genommen, in der parodistischen Darlegung eines in sich festgefahrenen, unlenkbar gewordenen, in Administration und Kontrollmechanismen ertrinkenden Landes. Und das Schweizerische Literaturarchiv wurde drei Wochen nach Dürrenmatts Tod eröffnet.

*

War Dürrenmatt nach seinem Tod als Künstler unvermittelt zum Alibi-Schweiz-Kritiker geworden? Hatte er früher nicht oft genug ungehört die Wahrheit gesagt, so dass es nun endlich an der Zeit war, Erinnerungen daran wachzurufen, hinzuhören, mitzudenken. So gab es denn ganze Fernsehretrospektiven mit Dürrenmatt-Werken, im Radio strahlte man seine Hörspiele aus; sein Verlag brachte ein Nachlasswerk nach dem andern heraus; auch in Auswahl; wissenschaftliche Arbeitsgruppen wurden gebildet, Forschungsteams schlossen sich zusammen, um den Nachlass aufzuarbeiten. Zu lange war diese nationale Begabung allein gelassen und in ihrer Eigenartigkeit liebevoll-verharmlosend belächelt worden. Es wurde offensichtlich: Es gab zwar viele Dissertationen, Magisterarbeiten und Einzeluntersuchungen; was aber fehlte, war die historisch-kritische Ausgabe, unter Aufarbeitung aller Varianten; vor allem aber auch eine umfassende, überschaubare Gesamtdarstellung von Leben und Werk. Kein Wunder, dass die Auffassungen über Dürrenmatts Künstlertum weiterhin kontrovers auseinandergingen und deren wirkliche Dimensionen vielen im Grunde unbekannt blieben. In seiner Einsamkeit hatte Dürrenmatt als Person überaus selbstbezogen gewirkt, als Gesprächspartner dominant, als Künstler schwer fassbar: innovativ, vielschichtig, aggressiv; nichts schien in seinem Werk abgeschlossen, alles im Zeichen permanenter Veränderung zu stehen. Ging

3 Gesprächsnotiz Peter André Bloch.

Dürrenmatt nicht bei jeder neuen Aufführung ans Überarbeiten und Überholen seiner vorliegenden Texte, welche er für sich als Partituren verstand, die er bei Neuinszenierungen für andere Schauspieler mit neuen Spannungen versah?

*

Der 70. Geburtstag hätte zum Höhepunkt seiner allgemeinen Anerkennung inszeniert werden sollen. Die Medien hatten ganze Sendereihen von Hörspielen, Filmreisen oder Persönlichkeitsdarstellungen geplant, alle Literaturzeitschriften und Literaturbeilagen sich auf Dürrenmatt-Präsentationen vorbereitet, so z.B. die Kulturzeitschrift *DU* oder die *Schweizer Monatshefte*, für welche ich ebenfalls einen Beitrag zu schreiben hatte⁴ – einen Rückblick auf das erste Literaturgespräch mit ihm vor Jahren, damals in Schuls, wo er mir von einem geplanten Buch über seine zahlreichen »Stoffe« erzählt hatte, die er »konzipiert, aber noch nicht verwendet habe, vielleicht auch nie behandeln werde, und warum«. Alle diese Beiträge mussten nun zu Nachrufen umgeschrieben werden: So verwandelte sich der sich endlich einstellende Triumph in Trauer; der Geburtstag, dem er mit einer Weltreise zu entfliehen suchte, wurde zur öffentlichen Erinnerungsfeier an jemanden, der nun plötzlich ernst zu nehmen war. Der Weltöffentlichkeit wurde klar, dass einer der wichtigsten zeitgenössischen Dichter abgetreten war.

*

Unterdessen ist im Zeichen Dürrenmatts viel geschehen: Mit dem Centre Dürrenmatt setzten ihm Charlotte Kerr und Mario Botta ein Denkmal von großer Ausstrahlung, mit zahlreichen Ausstellungen und künstlerischen Aktivitäten. Es erschienen nicht nur mehrere Werkausgaben, sondern auch eine Auswahl seiner Gespräche in vier Bänden (1996), einige vorbildliche Bild- und Dokumentationsbände, insbesondere *Friedrich Dürrenmatt. Sein Leben in Bildern*⁵ sowie der erste Band der umfassenden Biographie von Peter Rüedi, mit der Darstellung seiner philosophischen, dramatischen wie auch politischen

4 »Friedrich Dürrenmatt: Entwürfe und Stoffe. Fragmente eines Gesprächs«, in: *Schweizer Monatshefte*, 71. Jg, Nr. 1, Januar 1991, S. 43-51.

5 Vgl. *Friedrich Dürrenmatt. Sein Leben in Bildern*, hg. von Anna von Planta, Ulrich Weber, Monika Stefanie Boss, Kati Hertzsch, Winfried Stephan und Margaux de Weck. Zürich: Diogenes 2011.

Leistungen.⁶ Dies alles – wie bei Biographien üblich – aus einem wissenden Gesamtüberblick heraus. Dazu möchte ich einen bescheidenen Beitrag leisten, im Sinne einer illustrierenden Vertiefung einiger wichtiger – künstlerischer und denkerischer – Perspektiven durch Dürrenmatt selbst, besonders unter dem Aspekt seiner Auseinandersetzung mit der Frage des Scheiterns, bei seinen unentwegten Versuchen der Darstellung von an sich Undarstellbarem. »Man muss auch das Scheitern wagen«, so Dürrenmatt. »Wer das Scheitern nicht wagt, soll die Hände von der Kunst lassen.«

Ich hatte das Glück, ihn in seiner Basler Zeit und an späteren wichtigen Stationen seines Schaffens begleiten und mit ihm über seine künstlerischen Experimente sprechen zu dürfen. In seltenen Vertrauensmomenten gab er mir Einblick in die von ihm selber als problematisch erkannten Positionen zeitgenössischer Kunst. In intensiven Gesprächssituationen vermochte er erzählend seine eigenen Spiegelfiguren zu entwerfen, die er objektivierend skizzierte, um sie gleichzeitig andauernd subjektiv zu kommentieren; so wie es sich in seinen späten, von Charlotte Kerr Dürrenmatt geförderten Werken zur Kunstform verdichtet: in vielschichtiger Zeitbezogenheit, von der inneren Entwicklung wie auch vom rückblickenden Übersichtsstandort her konzipiert, Experiment und Dokument zugleich, mit all den damit zusammenhängenden Entscheidungsmöglichkeiten, die er in ihrer ganzen Verbindlichkeit als persönliche Erfahrung darstellt. Das Eigentümliche ist dabei, dass sich sein Denken andauernd innovativ überholt, unter Beibehaltung vieler Konstanten: von stofflichen Einfällen oder Literaturbezügen, die in immer wieder andern Abwandlungen, wie aus einem Meer konkreter Bildhaftigkeit, auftauchen.

Die Begegnungen mit Friedrich Dürrenmatt sollen möglichst dokumentarisch aufgearbeitet werden, als Zeugnisse von Erfahrungen mit dem Künstler und seinen Texten wie auch Bildern; als Versuch auch, seine Positionen in ihrer abgrundtiefen Komplexität und oft geradezu makabren Provokation begreifbarer zu machen, durch seine höchst bewussten Selbsterklärungen, aber auch in eigenen Deutungen und Interpretationen. Dabei habe ich mich vor allem für seine Vorstellungskraft und die Selbstauseinandersetzungen bei der Ausarbeitung seiner Werke interessiert – handle es sich dabei um Erzählungen oder Reden, Hörspiele oder Dramen, Überarbeitungen oder Zeichnungen und Bilder. Dann und wann gelang es mir, ihn zu

6 Vgl. Peter Rüedi: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie. Zürich: Diogenes 2011.

überraschend direkten, grundsätzlichen Äußerungen und Selbstinterpretationen zu bringen, die ich in eigenen Untersuchungen zu überprüfen versuche, fasziniert von seiner nie erlahmenden Schöpferkraft und Verwandlungskunst.

Die von mir berücksichtigten Original-Dokumente umfassen einen Zeitraum von über 30 Jahren; es spiegelt sich darin Dürrenmatts Weg vom Entwurf vieler seiner Stoffe bis hin zur Fertigstellung seiner Werke der Reifezeit, von denen es – wie könnte es anders sein? – mehrere Fassungen gibt, im Sinne seines Willens zur permanenten Überwindung von Eindeutigkeiten, die – wie er meinte – jeder Dramaturgie eigen sind. In meinen Darlegungen werden auch Veränderungen eigener Auffassungen erkennbar, begründet in meinem zunehmenden Verständnis für die erstaunliche Konsequenz der Veränderbarkeit von Dürrenmatts Denk- und Arbeitsmechanismen.

Das auf dem Umschlag abgebildete, mit Ölkreide gezeichnete Selbstporträt von Dürrenmatt aus dem Jahr 1978 scheint mir in seiner Struktur besonders sinnfällig, indem es auf die innere – rollenhafte – Vielschichtigkeit des Künstlers hinweist. En face wirkt sein Gesicht nachdenklich-melancholisch-zurückhaltend; auf den Kopf gestellt mit hintergründig-humorvollem Blick und fast weiblich-weichen Gesichtszügen.

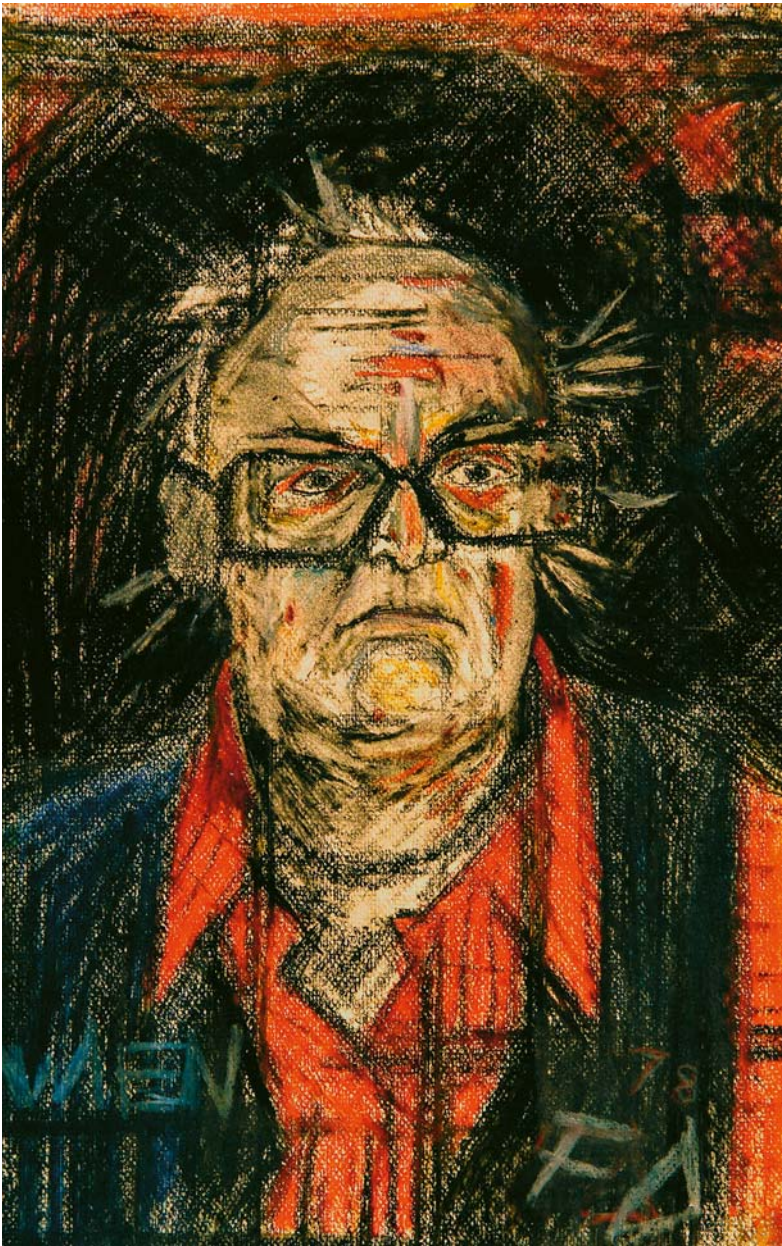


Abb. 1: Selbstbildnis, 1978, Kreide auf Papier

Werkstattgespräche mit
Friedrich Dürrenmatt

Ich lernte Dürrenmatt persönlich in einer für ihn höchst bedrohlichen gesundheitlichen Krise kennen, als er als Basler Co-Theaterdirektor seinen ersten Herzinfarkt erlitt; ich vertrat – als damaliger Assistent an der Universität Basel, zusammen mit meiner studentischen Arbeitsgruppe – einen Teil des von ihm angespielten Publikums. Eine Uraufführung jagte die andere; Grundfragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens, von Macht und zwischenmenschlicher Kommunikation wurden auf der Bühne aufgeworfen und in abendfüllenden Diskussionen von den Zuschauern weiter besprochen. In diesem Zusammenhang gründeten wir am Deutschen Seminar der Universität so etwas wie eine kleine »Dokumentationsstelle zu Literatur und Sprache der Gegenwart«. Ich erarbeitete mit je einer Gruppe von Studenten drei Dokumentationsbände, an denen sich Dürrenmatt – wie die meisten seiner angefragten Schriftstellerkollegen und -kolleginnen – beteiligte, um sich zu Fragen wie *Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache*, *Die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft* und *Die Produktionsbedingungen der Gegenwartsliteratur* zu äußern.¹ Später erarbeiteten wir als Arbeitsgruppe für den Clottu-Bericht zuhanden

- 1 Die Grundlage für die Darstellung der ersten Phase meiner Begegnungen mit Dürrenmatt bilden die drei Dokumentationsbände, die ich als Assistent am Deutschen Seminar der Universität Basel mit einigen interessierten Studentengruppen erarbeitete: 1. *Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache*, dargestellt am Problem der Tempuswahl. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart. Gespräche und Werkanalysen einer Arbeitsgruppe des Deutschen Seminars der Universität Basel, mit Peter André Bloch, Hans Brunhart, Rudolf Bussmann, Charlotte Engel, Synes Ernst, Robert Labhardt, Alexander Jon Schneller, Bruno Schoch und Rudolf Walther. Bern/München: Francke 1971 (344 S.). 2. *Der Schriftsteller in unserer Zeit*. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart, hg. von Peter André Bloch und Edwin Hubacher, zusammen mit einer Arbeitsgruppe des Deutschen Seminars der Universität Basel, mit Rudolf Bussmann, Christina Ghionda, Guido Hunziker, Elisabeth Kuhn und Alexander Jon Schneller. Bern: Francke 1972 (277 S.). 3. *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion*. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Mit einem Vorlesungszyklus von Otto F. Walter an der Universität Basel, mit Horst Bingel, Ueli Kaufmann, Helmut Heissenbüttel und Peter Bichsel. Mit einer Umfrage unter Autoren und Verlegern aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet. In Zusammenarbeit mit einer studentischen Arbeitsgruppe des Deutschen Seminars der Universität Basel, mit Corinna Christen, Alfons Lurz, Susi Meier, Hans-Peter Onori, Susi Richner, Heinz Riedo, Herbert Tiefenbacher und Heini Vogler. Bern/München: Francke 1975.

des Schweizerischen Bundesrats in einer breit angelegten Umfrage die Unterlagen zu den Existenzbedingungen der Schweizer Autoren, indem wir uns wiederum unter anderen auch an Dürrenmatt wandten.² Schließlich unterhielt ich mich eingehend mit ihm über seine Metaphorik, den Bildvorrat seines schriftstellerischen und bildnerischen Werks, über seine Vorbilder und die ästhetischen, aber auch ethischen Grundlagen seiner literarischen und malerischen Vorlieben. In diesem Zusammenhang machte ich die Bekanntschaft mit seinem Freund Hans Liechi, dem Sammler von Dürrenmatts Bildern und Zeichnungen, in dessen Restaurant Du Rocher in Neuenburg viele seiner Werke hingen. Dürrenmatt lud mich dorthin zum Essen ein, um mir seine Werke zu zeigen. Schließlich setzte ich mich mit ihm in mehreren Telefongesprächen und Briefen mit seiner immer komplexer werdenden Konzeption von *Achterloo* auseinander, auch anlässlich meiner letzten Begegnung mit ihm, am Dürrenmatt-Kongress in Neuchâtel, kurz vor seinem Tod, wo er mir versprach, meine Ausführungen persönlich zu kommentieren.

Als Mitbegründer der vom *Schweizerischen Schriftsteller-Verein* abgespaltenen *Gruppe Olten* hatte ich mit Dürrenmatt mehrmals Kontakt wegen einer allfälligen Mitgliedschaft. Eine solche wollte er indes eher geistig verstanden wissen, um selbst »ideologisch« unabhängig zu bleiben; er hasste nichts so sehr wie »das ewige sich Festlegen mit Unterschriften und Resolutionen«. Gleichzeitig liebte er es aber, über die hängigen Diskussionsfragen und Vorhaben unterrichtet zu werden, gab gerne Ratschläge oder meldete Vorbehalte an. Am deutlichsten und eindrucksvollsten bleibt er mir in Erinnerung anlässlich der damaligen Demonstration der Basler Theater nach der Besetzung Prags durch die Truppen des Warschauer Pakts, als Dürrenmatt mit andern Schriftstellerkollegen am 8. September 1968 seine vielbeachtete Rede *Tschechoslowakei 1968* hielt. Die Veranstaltung »Schriftsteller und die Tschechoslowakei« war öffentlich und frei, mit Stellungnahmen von Peter Bichsel, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Günter Grass, Kurt Marti und Heinrich Böll. Damals erhielten wir aus Moskau den Besuch eines russischen Delegierten, den ich bei einer Tagung der Goethe-Gesellschaft in Weimar kennengelernt hatte und der sich über die Schweizer Reaktionen auf die Ereignisse in der Tschechoslowakei unterrichten wollte. Er

2 Vgl. Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Präsident: Gaston Clottu), Bern, August 1975.

erschien just zur Uraufführung von Dürrenmatts Bearbeitung von Shakespeares *König Johann*, wozu ihn Dürrenmatt, dessen Werke er ins Russische übersetzt hatte, persönlich einlud, nachdem sie sich miteinander über eine Stunde lang unterhalten hatten. Das Gespräch bestand einzig und allein darin, dass Dürrenmatt monologisierend von der bevorstehenden Aufführung sprach, von seinen Intentionen in der Darstellung von Macht, Intrige und persönlicher Freiheit. Der Besucher selbst kam überhaupt nie zu Wort. Es war ihm nur möglich, »guten Tag« und einige Floskeln zur Reise zu sagen, dann wieder »Danke schön« und »auf Wiedersehen«. Spontan hatte ihn Dürrenmatt als Mitglied des russischen Staatssicherheitsdienstes durchschaut. Dürrenmatt hat dann nach der Abreise des russischen Besuchers in einer Fernsehsendung von dessen bedauernden Äußerungen über den Irrtum der Prager Besetzung gesprochen, die dieser allerdings nie gemacht hatte ...

Meine Position gegenüber Dürrenmatt war klar: Es ging mir darum, sein dramaturgisches Denken – wie er es nannte – zu verstehen und damit auch die Strukturen seiner dichterischen Phantasie zu erfassen. Es war mir wichtig, zu erfahren, wie er arbeitete, seine Werke konzipierte und ausarbeitete und weshalb er sie immer wieder veränderte. In den ersten drei Gesprächen war ich begleitet von je einem Mitglied der studentischen Arbeitsgruppe, später unterhielt ich mich mit Dürrenmatt meist allein. Die Befragungen verliefen an sich ähnlich: Man begann mit der Umschreibung der vereinbarten Thematik und der Absteckung der zu diskutierenden Werke, man trank sich zu, ging an die Arbeit, versprechend, dass man zwar alles aufnehme, später aber im Prinzip nur die zu diskutierenden Punkte weiter »verwerte«, d. h. vorerst verschriftliche und ihm zur Begutachtung oder allfälligen Überarbeitung zukommen lasse. Das Gespräch blieb indessen bei Dürrenmatts Temperament nie nur auf eine einzige Grundthematik beschränkt, sondern öffnete sich wie von selbst auf eine umfassende Gesamtdeutung seines Werks. Dürrenmatt war fähig, im Detail auch das Ganze zu sehen und deduktiv die verschiedenen Abhängigkeiten der einzelnen Teile vom Gesamt Ablauf her darzulegen. Wir wurden für ihn zum Anlass, seine eigenen Argumente zu suchen und auszuformulieren.

Durch Dürrenmatts sachbezogene Dialektik und die Anschaulichkeit seiner Argumentationsweise habe ich über ein wirklich hinterfragendes, schöpferisch-intuitives Interpretieren mehr erfahren und gelernt als an den vielen so genannt wissenschaftlichen Vorlesungen und Seminarien der Universität.

Die Präsentation der Gespräche ist aufgrund dieser Konstellation jeweils zweigeteilt: Zunächst wird als Interview der Teil wiedergegeben, der von Dürrenmatt korrigiert und autorisiert und in den erwähnten Gesprächsbänden zu Beginn der 1970er-Jahre publiziert wurde, anschließend wird der übrige Teil des Gesprächs verkürzend paraphrasiert und punktuell zitiert. Die Originaltonbänder mit den kompletten Gesprächen, die zum Teil weit über das damals publizierte hinausgingen, wurden dem Schweizerischen Literaturarchiv übergeben. Sie sind mittlerweile von der Nationalphonothek digitalisiert und können an verschiedenen Abhörstationen in öffentlichen Bibliotheken der Schweiz abgehört werden.

I. Gespräch 1969

mit Peter André Bloch und Rudolf Bussmann

Mit Dürrenmatt war es mit der Organisation des ersten Gesprächs nicht einfach; als Theaterdirektor steckte er 1968/69 mitten in den Vorbereitungen zu den Uraufführungen von *König Johann* und *Play Strindberg*, wirkte überaus inspiriert, hatte keine Zeit, auf etwas anderes als auf seine eigenen Visionen einzugehen. Immer wieder versuchten wir, im Anschluss an die Proben ein Treffen zu vereinbaren, das jedoch nie mit einem Gespräch endete, weil ihn dauernd andere Leute – Schauspieler, Kritiker, Journalisten, Freunde und Bekannte – mit ihren Anliegen bestürmten, so dass wir unverrichteter Dinge abziehen mussten. Nach mehreren vergeblichen Versuchen schlug er vor, ein solches Gespräch nicht in Basel, wo die Hölle los sei, zu führen, sondern bei ihm zu Hause, in Neuchâtel, wo man in aller Ruhe zusammen reden könne; er habe selber schon oft über diese Fragen nachgedacht und sei am Gespräch mit uns interessiert; mit mir und Rudolf Bussmann, Student der Germanistik, späterem Gymnasiallehrer, Schriftsteller und Literaturkritiker, Herausgeber des *Drehpunkts* bei Lenos. Wir vereinbarten den Gründonnerstagnachmittag 1969, am Morgen indes sein Anruf: *»Hier Dürrenmatt. Es ist mir furchtbar peinlich, wieder absagen zu müssen. Ich fühle mich nicht wohl, habe überall Schmerzen, im Bauch, in den Armen und Beinen. Wäre es möglich, das Gespräch zu verschieben?«* Ich war alarmiert, wies ihn auf einen möglichen Herzinfarkt hin, riet ihm, sofort zum Arzt zu gehen, denn sonst würde mit ihm *»die eine Hälfte der Schweizer Gegenwartsliteratur sterben«* – Gelächter am andern Ende des Drahts – und überhaupt brauchten wir für das Gespräch mit ihm den lebendigen Dürrenmatt, nicht den toten. Wiederum Gelächter. Der Ton war anders geworden, vom Bittenden wurde ich zum Befehlenden, vom Fragenden zum Komplizen. Er versprach mir, seinen Arzt anzurufen, wenn es unbedingt sein müsse. In der Tat: Einige Stunden später wurde die Nachricht verbreitet, Friedrich Dürrenmatt liege mit einem schweren Herzinfarkt, für alle unerreichbar, in einer Berner Privatklinik. Wir selbst standen am Abschluss vieler Manuskripte, verwünschten die unzähligen Verschiebungen,

versuchten, Dürrenmatt irgendwie eine Botschaft zukommen zu lassen, riefen eine Berner Klinik nach der andern an, um ihn zu sprechen, lange ohne Erfolg, bis uns endlich eine verärgerte Krankenschwester mitteilte, dass der Patient auf keinen Fall gestört werden dürfe. Da wussten wir, in welcher Klinik er lag, und wir beschlossen, ihm einen Blumenstrauß mit dreizehn fast schwarzen Rosen zu senden, mit einem Begleitbrief, in welchem wir ihm alles Gute wünschten. Wir würden ihn nicht vergessen, sondern draußen vor der Tür auf ihn warten. Er war bei seinem Arzt Dr. Fred Schertenleib gewesen und mit einer Unzahl von Büchern in die Klinik eingetreten, die er sich, in Begleitung des Arztes, noch vorher in der Buchhandlung Francke ausgewählt hatte: die 33-bändige *Fischer-Weltgeschichte*, um sich mit der Menschheitsgeschichte als »riesiger Eselei« zu befassen; er las vor allem die Bände über China, Zentralasien, Japan, dann auch Prousts *À la Recherche du Temps perdu*, ein Werk, das er so verfremdet »wie einen chinesischen Roman« empfinden sollte, und schließlich *Der nackte Affe* von Desmond Morris sowie *Das sogenannte Böse* von Konrad Lorenz. Und nun wartete er – fern jeder Betriebsamkeit, zum Platzen voll mit Plänen und Ideen – auf Genesung. Und er soll, nach eigenen Worten, in diesen Wochen auch öfters an »seine« Studenten gedacht haben, die da draußen auf ihn warteten ... Mitten in den Semesterferien, in Grindelwald, erreichte mich der ersehnte Telefonanruf: »Hier Dürrenmatt. Bin zur Rehabilitation in Schuls, im Guardaval. Wäre für ein Gespräch bereit.«

Ich rief Rudolf Bussmann an, und gemeinsam machten wir uns auf den Weg ins Unterengadin; blieben allerdings am Julier lange in den Autoschlängen stecken, so dass wir erst nach dem Nachtessen in Schuls eintrafen, wo Dürrenmatt mit seiner Frau zur Rehabilitation im Hotel Guardaval untergebracht war. Das Gespräch begann um etwa 21.30 Uhr und dauerte – mit kurzen Unterbrüchen – bis 3.30 Uhr. Es wurden mehrere Flaschen Veltliner getrunken, dazu gab es Brot, Käse und Bündnerfleisch. Um 1.00 Uhr erschien Dürrenmatts sichtlich genervte Gattin Lotti im Morgenrock, um ihn zu ermahnen, doch ins Bett zu kommen; er müsse sich doch erholen! »Ach Lotti«, so Dürrenmatt, »lass uns doch noch ein bisschen diskutieren. Ich habe mich so auf das Gespräch gefreut. Wir sind jetzt mit-tendrin. Geh wieder ins Bett – ich komme bald nach.« Was zwischen 3.00 und 4.00 Uhr dann auch geschah ...

Dürrenmatt war seit Wochen allein gewesen, genoss den erneuten Kontakt mit Menschen, mit interessierten Lesern, die seine Basler

Produktionen kannten. Er gab sich selber nicht mehr viel Zeit, höchstens fünf bis sechs Jahre; kam immer wieder auf seine Krankheit und auf die Gefahr eines baldigen Endes zu sprechen. Er wollte, wie er später mir gegenüber zugab, seine Gedanken unbedingt auf Tonband fixiert haben, im Sinne eines Arbeitstestamentes. Er brauchte uns als Katalysatoren, um sich auszuformulieren. Wir mussten ihm versprechen, bis zu seinem Tod nur die von ihm autorisierten und überarbeiteten Texte zu publizieren, weil er sich selber mitten in deren Ausarbeitung befinde. So erlebten wir in den folgenden Jahren hautnah die Realisierung vieler Projekte, von denen er uns damals in Schuls berichtet hatte.

Wie bereits erwähnt, umkreiste das vereinbarte Gesprächsthema vorerst sein Verhältnis zur Sprache, gefasst in seiner Tempuswahl für Vergangenes. Diszipliniert ging Dürrenmatt auf unsere Fragen ein, erklärte anhand der ihm vorgelegten Beispiele seine Absichten, zeigte, wie lebendig die jeweiligen Figuren oder Beschreibungen in seinem schöpferischen Bewusstsein waren, so dass er spontan jede Charakterisierung, jede Stilisierung oder Verfremdung aus ihrer jeweiligen Sprach- und Sprechsituation heraus erklären konnte. Er legte die Pathetisierungstendenzen des Präteritums dar, erklärte die Spannungs- oder Rhythmisierungsmöglichkeiten, die sich für ihn durch die Doppelgliedrigkeit des Perfekts ergeben, sprach von der distanzschaffenden, fiktionalen Kraft des epischen Präteritums, indem er Textstelle für Textstelle sorgfältig auf ihr Ausdrucksvermögen hin untersuchte, in bewusster Abwägung aller Darstellungsmittel und Funktionsmechanismen. Er legte dar, wie überlegt er bei der Komposition seiner Werke mit den Ausdrucksmitteln der Sprache spiele und wie stark er dabei auch auf das Sprachbewusstsein und die Assoziationskraft des Lesers oder Zuhörers angewiesen sei, im Ansiedeln eines Textes innerhalb einer besonderen Stilhöhe, einer speziellen Sprachwirklichkeit oder auch einer möglichst klaren – überregional-ungeteilten – Allgemeinverbindlichkeit. Dabei überraschte er uns auch mit anschaulichen Beispielen für sein bewusstes Verwenden von Helvetismen in ganz bestimmten – oft parodistischen – Situationen, mit der Sicherheit des über sein Sprachpotential virtuos verfügenden Dramaturgen.

Über das Verhältnis zur Sprache, dargestellt am Problem der Tempuswahl¹

Bloch: Herr Dürrenmatt, Sie wissen, worum es geht. Die Schweizer Mundart, die Umgangssprache des Schweizlers, kennt das Präteritum nicht. Es ist daher anzunehmen, dass in der Schriftsprache die Tempuswahl für Vergangenes nicht unbedingt spontan erfolgt, dass man sich also die Wahl zwischen Perfekt und Präteritum überlegt. Haben Sie sich beim Schreiben auch schon bewusst zwischen diesen beiden Vergangenheitsformen entscheiden müssen? Kennen Sie das Problem?

Dürrenmatt: Ja, ich glaube, man kann sogar sagen, dass für den Schweizer Schriftsteller das Schreiben an sich ein bewusster Akt ist. Also nicht nur die Wahl zwischen Perfekt und Präteritum, sondern überhaupt: Das Schreiben an sich hebt sich vom alltäglichen Gespräch ab.

Bloch: Aus diesem Problemkreis möchten wir also einen ganz bestimmten Spezialfall genauer untersuchen und uns fragen, wie sich der Schweizer bei der Tempuswahl vor der Hochsprache verhält, die ein viel differenzierteres System aufweist als die Mundart.

Dürrenmatt: Ihr System ist viel differenzierter, natürlich. Nun ist aber doch zu unterscheiden, was man schreibt: einen Artikel, einen Roman oder ein Drama. Mir scheint, dass die Zeiten gerade beim Drama die größte Rolle spielen. Warum? Es gibt einen Aufsatz von Mark Twain über die Schwierigkeiten des Deutschen – eine lustige Sache –, in dem er das Deutsche hochnimmt, weil das Verb immer erst am Schluss komme. Wenn ich also zum Beispiel sage: »Ich bin mit einem gelben Stock und einem alten Hut, verschwitzt und hungrig, in die Stadt gegangen«, dann kommt lange nichts, so dass man sich fragt, was kommt? was ist eigentlich los?, bis das »gegangen« endlich Klarheit schafft. Wenn ich aber sage: »Ich ging etc.«, dann habe ich dieses Schachtelproblem überwunden. Diese Sprachmöglichkeit wendet man im Theater außerordentlich gerne an. So kommt es oft vor, dass ich einen Satz verzögern will oder umgekehrt. Nehmen wir

¹ Vgl. Peter André Bloch (Hg.): Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache, dargestellt am Problem der Tempuswahl. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart, Bd. I. Bern: Francke 1971, S. 48–57. Tonaufzeichnung SLA V1703_T01-Bloch und V1703_T02-Bloch.

ein Beispiel aus *Play Strindberg* (Szene »Hausmusik«): Alice sitzt am Klavier und spielt einen Chopin. Ans Klavier lehnt sich Kurt; Edgar kommt, hängt die Mütze und den Säbel an den Kleiderständer. Edgar zündet sich eine Zigarre an, lehnt sich rechts ans Klavier. Alice spielt zu Ende. Nun sagt Edgar: »Was habt ihr getrieben?« Wenn er da sagen würde, »was triebt ihr?«, dann wäre das aggressiver. Antwort: »Wir haben die Insel besichtigt.« In dieser Frage ist für mich das Perfekt – im Gegensatz zum Präteritum – weniger aggressiv, ruhiger, alltäglicher. Ich brauche sprachliche Steigerungen im Drama; dabei ist für mich das Perfekt eher das naturalistischere Element. – Es folgt: »Wir haben die Insel besichtigt. Eine miese Insel. Ein interessanter Hafen. – Und was hast du getrieben?« »Ich habe in der Stadt gewaltig gegessen.« Stellen Sie sich jetzt vor, er würde sagen: »Ich aß in der Stadt gewaltig« – dann wäre die Verzögerung der Aussage und damit die Überraschung, dass dieser kranke Mann in der Stadt gewaltig gegessen hat, verloren.

Bloch: Sie lassen also das Verb bewusst nachklappen?

Dürrenmatt: Ja, und in gleicher Weise verzögern Kurt und Alice ihre Aussagen, was man auch an den vielen Gedankenstrichen sieht (beim Drama ist ja der Rhythmus etwas vom Wichtigsten). Auch sie brauchen das Perfekt: »Wir haben im Fährhaus gegessen.«

Was ich mit diesen Beispielen meine, kann man auch an einer andern ganz dramatischen Stelle verfolgen. Edgar: »Meine verehrte Alice. Auf Grund deines oft geäußerten Wunsches, mit unserer Ehe Schluss zu machen, auf Grund der Lieblosigkeit, mit der du mich und die Kinder behandelst, und auf Grund der Nachlässigkeit, mit der du den Haushalt führst, habe ich in der Stadt – die Scheidung eingereicht.« Das heißt: Er spannt sie bewusst auf die Folter, bis er die eigentliche Aussage macht. Auf die Frage »Und dein wirklicher Grund?« kommt nun gerade das Umgekehrte, jetzt sagt er: »Ich beschloss, die letzten zwanzig Jahre meines Lebens mit einer Frau zu teilen, die mich liebt und ein wenig Wärme, Gemütlichkeit, Sorgfalt und Schönheit ins Haus bringt.« Wichtig ist hier nicht das Beschließen, sondern die Boshaftigkeit der andern Frau, die ihm Wärme, Liebe ins Haus bringt.

Bloch: Und deswegen setzt er das Präteritum, gleichsam als Ohrfeige?