

Die Vision verführt mich zum Schreiben : im Blick auf "Turmbau, Stoffe IV-IX"

Autor(en): **Krättli, Anton**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **71 (1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zum Tod von Friedrich Dürrenmatt

Anton Krättli

Die Vision verführt mich zum Schreiben

Im Blick auf «Turmbau, Stoffe IV—IX»

I.

Neulich erst erregte er — vor versammelter Prominenz aus Politik, Wirtschaft und Kultur — mit einer Rede Anstoss über die Schweiz als Gefängnis, das an sich selber zweifelt. Das Ärgernis mochten viele als doppelt peinlich empfinden, weil doch der gefeierte Gast wirkliche Gefängnisse von innen erlebt und Jahre der Gefangenschaft erlitten hat. Kaum einer unter den betretenen Teilnehmern an der feierlichen Übergabe des Preises, mit dem Václav Havel geehrt wurde, vermutlich auch nicht der offizielle Laudator, mochte in diesem Augenblick erkennen, dass Friedrich Dürrenmatt von jenem Gefängnis sprach, das schon in den Papieren des Wärters vorkommt, einer frühen Prosa, die 1952 entstanden ist. Dort nämlich wird von der Stadt erzählt, in der die Menschen keine Ideale mehr haben. Sie gehen in Fabriken und an Arbeitstischen verbissen ihrem Verdienst nach, pferchen sich in Strassenbahnen und Omnibusse, machen Sonntagsspaziergänge und tragen beim Kirchenbesuch *«die Lüge ihres Unglaubens auf der Stirne»*. Erzählt wird diese Geschichte von einem jungen Mann, der nach Wahrheit, nach Gott, nach dem wahren Glauben sucht. Er denke unfreundlich von unserer Stadt, wirft ihm ein Beamter vor, der ihn von seinem Aussenseitertum abbringen möchte. Besonders habe er eine schlechte Meinung von dem, was er Masse nenne. Aber der junge Mann sträubt sich gegen die Hölle der Alltäglichkeit. Und manche Stelle in seiner leidenschaftlichen Kritik an seiner Umgebung, wie sie in der Erzählung *«Aus den Papieren eines Wärters»* von 1952 schon formuliert ist, hat gerade in unseren Tagen eine unheimliche Aktualität: *«Wir haben kein Vaterland mehr, das uns begeistert, das uns Grösse, Ehre und einen Sinn gibt, keine Parteien — Sie sehen, ich verlange immer weniger —, die uns mit ihren Versprechungen und ihren Idealen in Schwung versetzen, ja, nicht einmal das Erbärmlichste, einen Krieg, der uns zusammenschweisst und den es zu bestehen gilt, keine Helden, die wir bewundern könnten, und die Kirchen (...) sind bedeutungslose Privatvergnügungen geworden.»*

In der Erzählung hat der junge Mann im Beamten einen Widerpart, der ihm zu erklären versucht, dass die neue und freilich kaum begeisternde Aufgabe der Politik nicht mehr die sei, die Staaten voreinander zu sichern,

sondern aus der Erde einen grossen, gleichsam mathematischen Raum zu schaffen, der sozial gesichert sei. Der Gegensatz zwischen der alltäglichen Welt mit Menschen, die mit schwachen Kräften versuchen, das Mögliche und Vernünftige zu tun, und dem auf das Absolute ausgerichteten Ich-Erzähler ist im Dialog mit dem Beamten klar erkennbar. Wenn der junge Mann die Macht wählt, indem er ein Wärter werden will, tut er es aus Abwehr gegen die Hölle der Alltäglichkeit und vielleicht auch, weil er ein Unbedingtes sucht. Doch schon die drei Vetteln, Vertreterinnen der Stadtverwaltung und in grotesker Weise den Parzen nachgebildet, die das höhlenartige Gefängnis der Stadt leiten, wirken abstossend auf ihn. Seine Inpflichtnahme, zuletzt sein Erlebnis mit dem Kommandanten und dem Wärter, der im Kommandobunker gefoltert wird, weil er ein Gefangener werden wollte, ist ein Gleichnis für das Scheitern seiner Rebellion.

II.

Was seit dieser frühen Prosa entstanden ist, Dürrenmatts dramatische, erzählerische und kritische Schriften, Komödien, Erzählungen, Romane und Essays, sind wie Teile einer grossen Inszenierung oder eines in Wiederholungen und Variationen wie bei einer Theaterprobe angelegten Versuchs, die darstellerischen Mittel auf die Wiedergabe seiner Visionen zu konzentrieren. Dass es Visionen des Scheiterns sind, Visionen der Gefangenschaft auch und der hartnäckigen Bemühungen um Befreiung, zeigt auch der kurz vor Dürrenmatts Tod erschienene zweite Band der «*Stoffe*» mit dem Titel «*Turmbau*»¹. Die Erinnerung umspannt die Jahrzehnte seit dem Entschluss, Schriftsteller zu werden, bis zu den allerjüngsten Veröffentlichungen. Indessen sichert sich der Erzähler ab. Was erinnert werden könne, sei zwar das Fundament; aber die Möglichkeit sei das Tummelfeld der Vorstellungskraft: «*Ihre Lust, sich auszutoben, siegt über die Last, genau zu sein.*» Genau ist er, was die Wiedergabe der Bilder und Einfälle seiner Vorstellungskraft betrifft. Indem er sich der Stoffe erinnert, die er erwog, liegen liess, vielleicht bis zu einem bestimmten Punkt ausführte und dann doch nicht vollendete, arbeitet er daran weiter. Sein erinnertes Inventar der «*Stoffe IV—IX*» ist nicht ein auf Recherchen gestützter Werkstattbericht, sondern es greift alte und jüngere Versuche aufs neue auf und lässt dabei der Vorstellungskraft die Lust, sich auszutoben. Nur ganz am Schluss, und erst noch am Schluss einer der kühnsten und faszinierendsten Visionen, in der die Erdgeschichte und die Entstehung des Lebens, die Evolution, das Auftauchen des Menschen und die ganze Weltgeschichte als gedankliche Ausgeburt eines Hirns «*ohne Idee einer Aussenwelt, weil es keine gibt,*» nacherzählt wird, ist das anders. Noch wandert der Blick über den Schreibtisch, die Bücher und die paar Gegenstände in Reichweite, «*eine Welt, die möglich ist, auch wenn sie nur von einem Hirn gedacht wäre*», da kommt der

Gedanke schliesslich bei der Erinnerung an einen Besuch der Gedenkstätte in Auschwitz an eine Grenze. Wirklich oder möglich? Dieser Ort wurde von dem fingierten Hirn nicht ausgedacht, er ist undenkbar, *«und was undenkbar ist, kann auch nicht möglich sein, weil es keinen Sinn hat. Es ist, als ob der Ort sich selber erdacht hätte. Er ist nur. Sinnlos wie die Wirklichkeit und unbegreiflich wie sie und ohne Grund.»*

In dem Abschnitt des Buches, der die schliesslich aufgegebenene Arbeit an einer Komödie über den Turmbau zu Babel betrifft, wird eine Szene skizziert, die ein Gleichnis ist. Das Stück hätte von Akt zu Akt in einem höheren Stockwerk des Turms gespielt und wäre auf diese Weise in die Leere des Alls vorgestossen, so dass die Bauarbeiter schliesslich nur noch in Sauerstoffmasken auftreten. Als einziger und letzter erreicht Nebukadnezar das Ziel, und es kommt zu der folgenden Begegnung: *«Aus einer Versenkung kletternd, erschöpft, ein Gespenst seiner selbst, steht er auf einer leeren Bühne, auf dem Weltendach, ein blosses Schwert in der Rechten. Er reisst sich die Sauerstoffmaske vom Gesicht. Er ist allein. Er schreit. Keine Antwort. Er fordert Gott zum Zweikampf auf. Stille. Nicht einmal ein Echo. Der Feind zeigt sich nicht. Endlich taucht aus der Leere ein Schemen auf, zuerst verschwommen, dann deutlicher, nimmt Gestalt an, ein Greis, das Antlitz erloschen, gekleidet wie Nebukadnezar, in einer Art Raumfahreranzug, nur zerschlissener, verstaubter, schäbiger, Jahrtausende alt, in sich versunken, mit einem Besen einige Atome zusammenkehrend, ohne auf den König von Babylon zu achten.»*

Der Herausforderer Gottes, der Tyrann, der sich die Erde unterjocht und seine Völker zum Turmbau gezwungen hat, um endlich auch den Himmel zu erobern, trifft in der Einsamkeit des Alls auf einen dubiosen Doppelgänger, der auf dem Weltdach den Atomstaub zusammenkehrt. Der Dialog, der nun anhebt, lässt die Gläubigen erschauern und wirft den vermessenen Herausforderer auf sich selbst zurück. Er fragt zuerst herrisch, wo Gott sei. Der Doppelgänger weiss es nicht. Auf die Frage, wer denn er, der Mann mit dem Besen sei, lacht dieser lautlos und antwortet, er sei Nebukadnezars Vorgänger. Auch er habe in Urzeiten schon das Unmögliche gewagt, und jetzt werde er wohl abgelöst (er sagt: *«erlöst»*), da der neue Nebukadnezar den Weltendachboden kehren werde. Das habe doch keinen Sinn, bäumt sich der Turmbauer auf. Im Nichts habe nichts einen Sinn, erhält er zur Antwort.

Allein um dieser Szene willen bedaure ich, dass das Stück nicht vollendet und schliesslich aufgegeben wurde. Nicht in allen Fällen, die erwähnt werden, ist das Bedauern gleich stark. Es gibt unter den nicht ausgeführten und auch unter den ins Gesamtwerk eingegangenen Komödien, Hörspielen und Erzählungen dieses Autors ohne Zweifel grosse Qualitätsunterschiede, und auch sein Witz ist von der Art, dass er manchmal der einzige war, der

darüber lachte. Sein Sinn war nicht darauf gerichtet, in sich abgeschlossene Meisterwerke zu schaffen, obgleich ihm mehr als eines gelungen ist. Die Seitenhiebe, die er von Zeit zu Zeit gegen die literarische Kritik und gegen die Literaturwissenschaft austeilte, mussten ihm deshalb nachgesehen werden. Denn er hatte es — wie er schon im Nachwort zum Sammelband *«Die Stadt»* von 1952 schrieb — nicht darauf abgesehen, *«irgendwelche Geschichten zu erzählen»*. Sagt er dort noch, es gehe vielmehr um einen Kampf, *«der nur einen Sinn haben kann, wenn man ihn verlor»*, so lässt er in *«Die Ehe des Herrn Mississippi»* den Grafen Uebelohe von Zabersee erklären, die Absicht des Verfassers sei es, die Vorgänge beim Zusammenprall bestimmter Ideen mit Menschen zu untersuchen, und zwar mit Menschen, die diese Ideen wirklich ernst nehmen und sie *«mit rasender Tollheit und mit einer unerschöpflichen Gier nach Vollkommenheit zu verwirklichen trachten»*.

Jedenfalls muss man sich fragen, ob es richtig sei, Friedrich Dürrenmatt ausschliesslich oder vorwiegend unter einem rein literarischen Gesichtspunkt zu betrachten. Dass er Maler werden wollte (und ein umfangreiches bildkünstlerisches Werk hinterlässt), dass er *«dem Bilde, das mich besass»*, mit dem Studium der Philosophie entgegtrat und schliesslich den Entschluss fasste, durch Schreiben Distanz zu den Bildern zu gewinnen, prägt sein Werk und macht es einzigartig.

III.

Dieses Œuvre ist gekennzeichnet durch eine ungewöhnliche Fülle von Gleichnissen, durch die das unauflösliche Geheimnis des Daseins szenisch erfahrbar wird, für den Leser, dessen Phantasie durch Sprache angeregt wird, ein Denkprozess in Bildern. In *«Turmbau»* gibt es zahlreiche Stellen, die einen Gedankengang oder einen abstrakten Begriff umsetzen in bildhafte Vorstellungen. Dürrenmatt erzählt zum Beispiel, er habe als Student die Vorlesungen seines Professors nicht nachgeschrieben, sondern darüber einen Zyklus von philosophischen symbolischen Karikaturen gezeichnet. Den Gegensatz von Vernunftding und Sinnending habe er sich im Bilde vorgestellt, das erste als bürgerliches Ehepaar mit Kind, das zweite als uneheliche Mutter, eine Vaterschaftsklage studierend. Richard Herbertz, sein Professor der Philosophie in Bern, steht lebhaftig vor dem Leser, ein weisshaariger alter Herr, das Gesicht von den Schmissen aus seiner Aktivzeit als Corpsstudent zerfurcht, sicher auf den Beinen nur, wenn er getrunken hatte. Der Lehrer habe es geliebt, mit gelber, roter, blauer, grüner und weisser Kreide zeichnerische Verdeutlichungen seiner Gedanken an der Wandtafel abzubilden. Dozierend habe er sich dann wieder an diese Tafel angelehnt, weshalb sich die farbigen Gedankensymbole spiegelverkehrt auf seinen Rücken übertragen hätten. Oder da ist die Szene mit dem Hund im

Münchener Residenztheater. Dürrenmatt erzählt, er habe da ein Stück gesehen, das vom Boxen oder von einem Boxer handelt, er wisse nicht mehr, worum es gegangen sei. Das Publikum habe von Zeit zu Zeit «lauter» gerufen, weil die Schauspieler ihre Monologe zu leise gesprochen hätten. Eine halbe Stunde vor Schluss sei ein griechisch gekleideter Schäfer mit Hund aufgetreten: «*Ich habe keine Ahnung mehr, was der Schauspieler bedeutete, der Hund spielte ihn an die Wand.*» Es folgt eine genaue Beschreibung aller Bewegungen des Hundes, der für die Handlung auf der Bühne kein Auge übrig hat, dafür lange ins Publikum schaut, dann etwas frisst, dann an der Rampe schnuppert und schliesslich nach hinten verschwindet, was im Publikum allgemeines Bedauern auslöst. Der Abschnitt schliesst: «*Ob das Stück gesellschaftskritisch gemeint war, vermag ich nicht zu sagen, der Hund jedenfalls schaute leicht indigniert ins Publikum, einmal schien es mir sogar, als schüttle er den Kopf, aber er kann natürlich auch das Stück gemeint haben, oder den Regisseur. Gebissen hat er niemanden.*»

Mit all den Einfällen und Bildern, die auf ihn eindringen, spielt Dürrenmatt ein variationenreiches Spiel, denkt sich Möglichkeiten und Konsequenzen aus und überlegt Zug um Zug, was sich aus der Eröffnung der Partie entwickelt. Zuendgedacht ist sie für ihn, wenn sie die schlimmstmögliche Wendung genommen hat. Ob er die griechische Mythologie oder die Geschichte in seine dramaturgischen Experimente überführt, ob er Stoffe erfindet oder aufgreift, was die Welt in unseren Tagen bewegt, immer führen seine vor bildhafter Sinnlichkeit strotzenden Gedankenspiele in die «*Kapitulation vor der Wirklichkeit*», wie einer der Physiker in der gleichnamigen Komödie sagt.

Zu Max Frischs «*Biedermann und die Brandstifter*» — so erzählt er in seinem neuen Buch — haben beide Dramatiker gemeinsam einen zweiten Teil geplant, eine Umkehrung der Situation nämlich, indem nun nicht Biedermann den Erfinder Knechtling um die Früchte seiner Arbeit betrügt, sondern umgekehrt Knechtling seinen Arbeitgeber hintergeht. Man habe sich ausgedacht, dass die gleichen Schauspieler diese Parallelversion spielen müssten, der Darsteller des Biedermann also im zweiten Teil den Knechtling und umgekehrt. Es sei wie bei einer Schachpartie gewesen, bei der die Eröffnung gegeben war. Entstanden wäre wahrscheinlich eine Parodie des Lehrstücks ohne Lehre. Auch Knechtling freilich, der im Keller von Biedermanns Haus seine Schätze hortet und nach aussen das beklagenswerte Opfer spielt, kommt beim Brand um, weil er aus Starrsinn, seine sämtlichen Reichtümer einzupacken und mitzunehmen, den rechten Augenblick zur Flucht verpasst. Biedermann, der aus schlechtem Gewissen die beiden Brandstifter in sein Haus aufnimmt, Knechtling, der sich mit seiner gespielten Armut eine sorgenfreie Zukunft in den Vereinigten Staaten erschwindeln will, alle die kleinen und grossen Potentaten, die Propheten und die

Rebellen, die in Friedrich Dürrenmatts Werk die Menschheit beglücken oder beherrschen möchten, die sich einer Idee oder einem Glauben «*mit rasender Tollheit*» oder auch nur mit Haut und Haar verschreiben, scheitern früher oder später. Ihre Rechnung geht nicht auf, und der Antiideologe, als den man diesen Autor sehen muss, hält es ohnehin mit denjenigen vor allem unter seinen Geschöpfen, die wie Romulus der Grosse loslassen können, verzichten, ihre Ohnmacht erkennen und dabei tapfer und fröhlich bleiben. Ein Missverständnis, scheint mir, geht in diesem Zusammenhang noch immer in der Rezeption seines Werks um, indem nämlich das frühe Wort vom «*Kampf, der nur einen Sinn hat, wenn man ihn verlor*», auf mancherlei Weise ausgedeutet wird, nur nicht so, wie es wohl gemeint ist. Frühe Rezensionen schon wollten darin eine religiöse Auseinandersetzung verstehen, ein Ringen gegen den Nihilismus. Aber es geht unmissverständlich schon in der frühen Prosa von Friedrich Dürrenmatt darum, Distanz zu den übermächtigen Bildern zu gewinnen, die ihn bedrängen. Auch in seinem allerjüngsten Werk «*Turmbau*» sagt er, die *Vision* eines Stücks oder einer Prosa verführe ihn zum Schreiben. Wir haben allen Grund, das Wort «*Vision*» in seiner ursprünglichen Bedeutung zu verstehen: als inneres Gesicht, als ein Geschautes, ein Bild. Friedrich Dürrenmatt erwehrte sich der Übermacht dieser Bilder, die allerdings keine Idyllen sind, indem er seine Geschichten und seine Komödien über sie schrieb.

IV.

Die Geschichte der Schweizer Gegenwartsliteratur, in der Dürrenmatt selber ein wichtiges Kapitel einnimmt, so ist zutreffend festgestellt worden, sei ohne ein solches über «*Dürrenmatt und die Folgen*» vorstellbar. Damit ist der Umstand angesprochen, dass sich — anders als im Fall von Max Frisch — auf Dürrenmatt keine nachfolgende Generation von Autoren beruft. Er selbst sagt dazu, Frisch fasziniere die Intellektuellen, weil sie bei ihm die Schwierigkeiten dargestellt sähen, «*die sie auch haben oder glauben, haben zu müssen*». Er, Dürrenmatt, leide nicht darunter, Schweizer zu sein, obgleich ihm das Land, von der Weltgeschichte vergessen, absurd vorkomme. Auf Unsterblichkeit bei einer ohnehin angesichts der Weltlage unwahrscheinlich gewordenen Nachwelt gibt er Frisch die grössere Chance als sich selbst. «*Vorher schien unsere Bahn umeinander in einer Ellipse zu verlaufen, bald näherten wir uns, bald entfernten wir uns, um uns wieder zu nähern, jetzt sinken wir auf einer Hyperbelbahn auseinander — um in einer Parabel zu sprechen — und ins Alter hinab.*»

«*Turmbau*» zeigt den Autor in die unterschiedlichsten Stoffe und Probleme verwickelt, mitten in einem Unternehmen, dessen Ende nicht abzusehen ist, wie er in einer Vorbemerkung sagt. Das Buch mag heterogen wirken in seinen Teilen, sowohl was die Thematik wie auch, was die Qualität

der Gestaltung betrifft. In seiner Reichhaltigkeit ist es ein Abriss oder eine Skizze des grossen, figuren- und farbenreich ausgemalten Gewölbes von Dürrenmatts Lebenswerk. Er beginnt mit Erfahrungen, mit dem Tod seiner Frau, dem Tod Varlins und auch dem Tod seines Schäferhundes. Erinnernd erfindet er dreizehn verschiedene Verhaltensweisen des Philosophiestudenten, der er einst war, unter der Voraussetzung, dass an einem bestimmten Datum zu bestimmter Zeit ein Meteor auf die Kirchenfeldbrücke niedergestürzt wäre. Oder er entwirft die satirische Parabel vom FC Helvetia 1291, in der die Schweiz als ein überalteter Fussballklub gesehen wird, in welchem von den Aktiv- und Passivmitgliedern der Glaube ans Training gefordert wird, wenn schon längst nicht mehr Fussball gespielt wird und das Kreuz auf den Leibchen der Mannschaft kein gefürchtetes Kreuz mehr ist, sondern allenfalls ein Firmenkreuz, *«beinahe immer noch ein Gütezeichen»*. Es fehlt nicht der Hinweis darauf, dass eine Vereinspolizei diejenigen registriert, die am Sinn des Fussballtrainings und des Fussballspiels zu zweifeln begonnen haben.

Man könnte sich einen urbanen Raum der lebendigen Auseinandersetzung denken. Es müsste nicht in erster Linie ein Ärgernis sein, wenn einer mit bösen und grausamen Geschichten, mit satirischen Spässen und grotesken Modellen in die *«Hölle der Alltäglichkeit»* einbricht. Mehr als einmal hat Friedrich Dürrenmatt seine Kritiker dazu aufgefordert, sein Spiel mitzuspielen und von dem Weltmodell auszugehen, das er anbot. Wenn sie Gründe hatten, dieser Einladung mit Vorbehalten zu begegnen, so haben sie doch gelernt, dass es ihm um das Gespräch ging, um Kommunikation und Diskussion. Er war kein Patriarch der Gegenwartsliteratur, der sich auf den Lorbeeren ausruhte, und diejenigen, die in ihm einen Mythos sahen, verkannten ihn gründlich. Dem Ruhm gegenüber hatte er eher eine Scheu, jedenfalls Zurückhaltung, weil er wusste, wie gross die Missverständnisse sind, wie grausam die Hackmühle, in die einer gerät, wenn alle von ihm sprechen und ihn zu kennen meinen. Im persönlichen Gespräch war er offen, freundlich, ohne auch nur eine Spur jener lächerlichen Allüren, mit denen Hugo von Hofmannsthal im *«Schwierigen»* den *«berühmten Mann»* in der Gesellschaft Rad schlagen lässt. Ich glaube schon, dass Friedrich Dürrenmatt es genoss, wenn er mit seinen Einfällen und Gedankenschachspielen Anstoss erregte; nur war damit auch die Erwartung verbunden, der Ball werde vielleicht aufgenommen, zurückgespielt oder als Vorlage verwandelt. Das aber ist des Landes leider nicht der Brauch, und eigentlich wusste er es wohl. In *«Herkules und der Stall des Augias»* bringt es der einheimische Königssohn auf die lapidare Feststellung: *«Wir kennen keine Gedichte. Wir brauchen die Sprache nur, um Vieh einzuhandeln.»* Wahrscheinlich ist gerade der Umstand, dass man Friedrich Dürrenmatt, den Antiideologen, nicht der einen oder anderen politischen Gruppierung

zuordnen konnte, dass er unabhängig und darum auch unberechenbar war in seinen Spielen und Spässen, der Hauptgrund dafür, dass man ihn als unbequemen Querdenker weit eher sah denn als einen, der aus seiner Unabhängigkeit heraus mit Witz, mit unvergesslichen Bildern, mit Gleichnissen und einer Sprache, deren berndeutsche Bodenständigkeit ihn in schwindelnde Höhen der Reflexion trug und dennoch anschaulich und — um es mit einem schweizerischen Adjektiv zu sagen — währschaft blieb, die Welt und darin uns selbst dargestellt hat. Die Korrumpierbarkeit des Menschen durch das Geld hat in der Komödie *«Der Besuch der alten Dame»* ein Gleichnis. Die Bedrohung der Welt durch Wissenschaft und Technik, die ausser Kontrolle geraten, hat es im Stück *«Die Physiker»*. In den beiden Bänden *«Labyrinth»* und *«Turmbau»* wird deutlich, dass sein Thema die *«conditio humana»* ist. In unzähligen Einfällen und Geschichten, mit Witz, mit Spiellust und einer Vorstellungskraft, der er freien Auslauf liess, so dass er oft wie ein makaberer Possenreisser wirken mochte, ein *«zäh-schreibender Protestant und verlorener Phantast»* auch, wie er sich durch den Grafen Überlohe von Zabernsee bezeichnen lässt, hat er Welttheater gemacht.

Den Feiern zu seinem 70. Geburtstag wollte er durch eine grosse Reise aus dem Weg gehen. Der Tod, von dem er in *«Turmbau»* sagt, er sei *«nur von aussen darstellbar»*, hat ihn den Ansprüchen an seine Person enthoben.

¹ Friedrich Dürrenmatt, *Turmbau*, Stoffe IV—IX. Diogenes Verlag, Zürich 1990.

«Ich gab 1946 das Studium der Philosophie auf mit der offiziellen Ausrede, Maler und mit der geheimen Absicht, Schriftsteller zu werden. Mit der Philosophie beschäftige ich mich seitdem vor allem, weil mich als Produzenten von Literatur die Literatur langweilt, aber auch immer wieder von dem etwas schlechten Gewissen getrieben, vor der Philosophie einmal getürmt zu sein, wenn ich auch meine Studien nicht überschätzt sehen möchte: Ich war ein ziemlich verbummelter Student. Schopenhauer und Nietzsche las ich in der Gymnasialzeit, mehr wie Romane. Als Student hatten wir uns mit Platon und Aristoteles zu beschäftigen. Dazu büffelte man den «Windelband» und im Notfall den «kleinen Schwegler». In meinem letzten Studienjahr tauchte ein Privatdozent auf, der uns mit dem Existentialismus Heideggers zu befreunden suchte. Meine Animosität Heidegger gegenüber, die an mir haften blieb, muss aus dieser Zeit stammen. Als Dissertation war «Kierkegaard und das Tragische» vorgesehen. Es kam nicht dazu. Doch beunruhigte mich Kierkegaard weiter. Schon mein Vater gab sich mit ihm ab.»

Friedrich Dürrenmatt, Nachträgliche Vorbemerkung zur Rede «Über Toleranz»;
Erstdruck in «Schweizer Monatshefte» (Mai 1977).