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

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 71 (1991)

Heft: 1

Artikel: Friedrich Dürrenmatt : Entwürfe und Stoffe : Fragmente eines Gesprächs

Autor: Bloch, Peter André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164882

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Peter André Bloch

Friedrich Dürrenmatt: Entwürfe und Stoffe

Fragmente eines Gesprächs

Versuchte Annäherung: Stoffe I—III und IV—IX und ihre Struktur

In den *Stoffen I—III* [1] und *IV—IX* [2] setzt sich Dürrenmatt in höchst eindrücklicher Weise mit seinen eigenen Fragmenten und unausgeführten Entwürfen auseinander. Seine geistige und künstlerische Entwicklung sucht er anhand von Begegnungen mit den für ihn wichtigen Menschen, Büchern und Denksystemen darzustellen, vor allem aber auch durch das möglichst anschauliche, beschreibende Erfassen der Stoffe, in denen sich seine Phantesievorstellungen bild- und situationshaft verdichten. *«(. . .) die Stoffe sind die Resultate meines Denkens, die Spiegel, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden. Doch gehören zu diesen Stoffen nicht nur die Stoffe, die ich geschrieben, sondern auch jene, die ich nicht vollendet oder nicht geschrieben habe. Indem ich vor allem diese skizziere, taste ich in der Entwicklung meines Denkens zurück wie eine Spur, der ich folge, und was ich aufscheuche, ist mein Leben.* [3]*»* Zeugenhaft steckt er die Dimensionen seines Werdens und Schaffens ab, indem er die entsprechenden Bildkomplexe auf ihren Ursprung und ihr Wesen hin untersucht, besonders auch in bezug auf die ihm damals zu ihrer Darstellung zur Verfügung stehenden oder eben fehlenden sprachlichen und formalen Gestaltungsmittel. Es scheint, dass er einzelne Bildbereiche erst jetzt, in der erzählerischen Distanz, verarbeiten kann, indem er sich und seine Vorstellungswelt zum Hauptgegenstand seiner Berichte macht, in denen er im Rückblick den Prozess seiner Selbstauseinandersetzung möglichst genau aufzeichnet. Die einzelnen Stoffbereiche wirken in der Chronologie seiner Betrachtungsweise wie eigentliche Denk- und Darstellungsschwellen, die er im einzelnen zu überwinden oder zu umgehen hat, auf der Suche nach seiner eigenen Künstlerschaft.

In ihrem Entwurfscharakter besitzen diese noch ungeschriebenen oder nicht vollendendeten Stoffe die unmittelbare Kraft des Einfalls der urtümlichen Eingebung; Dürrenmatt meint, sie seien noch ausserhalb der Sprache angesiedelt, *«im Vorsprachlichen, noch nicht genau Gedachten, im Bildhaften, Visionären»*[4]. Seinem so überaus vielschichtigen Darstellungsstil gelingt es, diese Urtümlichkeit in ihrer Unabgeschlossenheit zu bewahren, gleichzeitig aber doch formulierend zu objektivieren und damit irgendwie bannend für sich einzukreisen, ohne sie sich indessen je ganz anzueignen.

Dürrenmatt versucht, aus der schreibenden Gegenwart heraus Bilanz zu ziehen und sich ganz auf einen analytischen Übersichtsstandort zu konzentrieren. Dabei nimmt er gleichzeitig mehrere Standorte ein; er verfolgt die Perspektive des nüchternen Erzählers und Analytikers, entwirft auf der Ebene der Erinnerung aber auch die Perspektive des Betroffenen und sich mit sich selbst Auseinandersetzenden, aus der Sicht von damals und jetzt, subjektiv leidend und unentwegt nach Lösungen suchend, aufgefangen in den souveränen Kommentaren des immer noch schöpferisch Angesprochenen, in betroffener Distanz wissender Unabgeschlossenheit. Seine Erzählpolyvalenz lässt ihn in noch weitere — geradezu dramatisierende — Objektivierungsperspektiven vordringen, indem er die darzustellenden Bildkomplexe vorzu aus sich selbst heraus formulieren lässt, in absoluter Sachbezogenheit, aber stets gebunden an eine grundsätzlich überforderte Sprachkompetenz.

Dürrenmatt zeichnet sich selbst an den Grenzen des Darstellbaren, in der Auseinandersetzung mit den historischen, aber auch subjektiv-persönlichen — sprachlichen und formalen — Ausdrucksmitteln; auf der Suche nach immer neuen Mitteln des Erkennens und Gestaltens, im Kampf mit dem eigenen Ungenügen, mit Ängsten und Neugierden, mit Fluchtversuchen und Kompromissbereitschaften, geleitet von einer unbändigen, zwanghaft-abgründigen Lust, sich selber an der Grenze des Scheiterns kennenzulernen, in allen möglichen Facetten enttabuisierender Selbst-Demaskierung, die nach immer neuen Bildentwürfen ruft, in einer frenetischen, ich-süchtigen, gleichzeitig aber auch erkenntnis- und gestaltungs-besessenen Selbstkonzentration, auf der verzweifelten Suche nach der Begegnung mit der Unbedingtheit im Denk- und Vorstellungsvermögen des eigenen schöpferischen Ichs, das in seinen selbst-realisierenden Gestaltungsprozessen aber unablässig an die Grenzen von Raum und Zeit stösst. Nach seiner eigenen Aussage ist deshalb *«die Vision eines Stoffs, den ich geschrieben habe, (...) nie die Vision selbst, sondern nur eine Annäherung, die mich verführt, die Annäherung immer wieder zu versuchen, ohne das Ziel, das Ufer, je zu erreichen. So komme ich, schreibend oder auch nur planend, aus der Quadratur des Kreises nicht heraus.*[5]»

Fragmente eines Gesprächs über die «Stoffe 1968»

Sommer 1968. Nach seinem schweren Herzinfarkt weilt Dürrenmatt zur Erholung im Unterengadin, in Schuls; dort besuchen wir ihn, Rudolf Bussmann und ich, als Vertreter einer studentischen Arbeitsgruppe der Universität Basel; und es kommt zu einem intensiven Gespräch über sein Verhältnis zur Sprache. Dürrenmatt gibt bereitwillig Auskunft über sein Sprach-

verständnis, über Stil- und Formfragen, über das Verhältnis von Mundart und Hochsprache, von Literatur und Theater, Phantasie und Bühnenwirklichkeit[6]. Nach wochenlanger Einsamkeit geniesst er den Kontakt mit seinen Lesern, und mit erstaunlicher Offenheit spricht er, auch in Angst vor einem möglichen Rückfall, über seine Pläne und Vorhaben. Und im Laufe des Abends berichtet er auch von seiner Absicht, ein Werk über seine nicht ausgeführten Entwürfe — Pläne und Stoffe — zu schreiben. *«Es gibt ein Buch, das ich gerne schreiben möchte, ein Buch über meine nicht ausgeführten Ideen. Ich bin voller Einfälle und habe mir schon etwa 70 Titel gemerkt; zum Teil sind's ganz skurrile, ganz verrückte Geschichten, die in mir ‹kochen› und mir das Gefühl geben, ich hätte eigentlich noch gar nichts geleistet.»* Es gehe darum, die vielen Bilder und Stoffe formal und thematisch in einen Gesamtzusammenhang zu bringen, doch dieser bestehe im Grunde nur in ihrer Unausgeführtheit, in ihrem Entwurfscharakter. Immer wieder beginne man mit Schreiben, Entwerfen, *«dann muss ich wieder von vorn anfangen, weil sich inzwischen die Einsicht in eine Sache so vertieft hat, dass plötzlich nichts mehr stimmt, weil man erst jetzt das Grundthema, mit allen seinen Konsequenzen, begreift».*

Spontan erzählt er die verschiedensten Geschichten, sich über deren groteske Pointen freuend. Im Rückblick ist man erstaunt ob der Genauigkeit, mit der ganze Teile von später veröffentlichten Werken in seinem Gedächtnis damals bereits ausformuliert sind; so zum Beispiel *«das Haus»* oder *«der Rebell»* oder der ursprüngliche Plan zu einem Schweizer Film *«Zwinguri»:*

«Diese Geschichte, wie viele andere, habe ich hier in Schuls erfunden. Ich war lange im ‹Waldhaus› zur Kur. Zucker. In dieses ungeheuer grosse Hotel kommt nun ein zuckerkranker Gangsterboss; er schaut es sich an, kauft es, bringt seine Gangster, die von der Polizei gesucht werden, als Kellner unter. Hier sind sie in Sicherheit. Die aus der ganzen Welt angereisten reichen Leute werden von ihnen ausgeraubt. Ein wunderbares Geschäft. Nun ist aber das Hotel im Winter drei Monate lang geschlossen. Die schweren Gangster müssten sich in dieser Zeit still halten, aber schon nach einer Woche beginnen sie langsam, die Bevölkerung zu tyrannisieren. Aus Langeweile entsteht eine Zwinguri-Situation. Schuls, das Nest, das eigentlich von diesem Hotel lebt, beginnt sich zu beklagen und Rechtsanwälte aufzusuchen, die aber bereits alle aufgekauft und bestochen sind. Sie beschliessen, zur Selbsthilfe überzugehen: Die Feuerwehr rückt aus und brennt den Hotelkasten nieder. Jedesmal, wenn ein Gangster herauskommt, wird er wieder hineingespritzt. Die Schulser befreien sich so selber.» Leider könne er das Ganze nicht als Drehbuch schreiben; es fehle die Zeit, die Kraft, aber auch das Interesse des Fernsehens.

Dann der Stoff der ersten noch unveröffentlichten Novelle, im Andenken an den Philosophieprofessor Richard Herbertz: *«Die Wurst. Dem Lustmörder Haarmann gewidmet.»*: *«Da hat man einen Mörder verhaftet, der seine Opfer verwurstet und die Würste verkauft hat. Dieser sitzt vor Gericht in einem riesigen Saal; vor dem Richter liegt die Wurst, die einzige Wurst aus Menschenfleisch, die man noch fand. Und es ist irrsinnig heiss im Saal. Der Staatsanwalt spricht, der Verteidiger spricht, Zigarettenrauch... Der Richter sitzt da, wahnsinnig müde, die Wurst immer vor sich; langsam nimmt er ein Messer, schneidet Scheibe für Scheibe und beginnt sie alle aufzuessen. Er verurteilt den Mörder Haarmann zum Tode und fragt ihn nach dem Urteilsspruch, ob er noch einen Wunsch habe. Dieser antwortet, ja, er möchte seine Wurst aufessen. Da schauen alle den Richter an, dieser auf den Teller, der leer ist.»*

In freier — objektiv berichtender, kommentierender, manchmal auch direkt gestaltender — Weise erzählt Dürrenmatt eine Geschichte nach der andern, wie er sie später in den *«Stoffen»* wiedergibt, aber noch ganz handlungsbezogen, ohne die späteren formalen Reflexionen und persönlichen Hinweise. So auch die kleine eindrucksvolle Skizze des vereinsamenden Clowns: *«Es kommt ein Mann herein, setzt sich vor den Spiegel und beginnt, sich als Clown zu schminken. Währenddem hört man eine Frauenstimme, die ihn beschimpft, von ihm Abschied nimmt. Nie wieder komme sie zu ihm zurück. Wie sie weggegangen ist, ist er als Clown fertiggeschminkt, sitzt da, allein.»*

Dürrenmatt verfügt über ein Unmenge noch unausgeführter Stoffe und Ideen, die in ihm immer wieder auftauchen, an denen er weiterdenkt, weiter arbeitet, bis er sie gestaltend ausformuliert. Er spricht recht ausführlich von einigen Entwürfen zu Fernsehfilmen, z.B. über einen Frankfurter Unternehmer, der von seinen Gläubigern aus versicherungstechnischen Gründen zum Tode verurteilt wird, oder über die Spannungen zwischen einem Erfolgspolitiker und dessen oppositionellen Sohn. Eingehend erläutert er seine Arbeit am *«Sturz»*, an den Plänen zum *«Porträt eines Planeten»*, von seinem Verhältnis zum Publikum, von seinen Erfolgen und Misserfolgen. *«Die Leute wollen von einem, dass man immer dasselbe macht, wie Vivaldi, der im Grunde tausendmal das gleiche Concerto grosso komponierte, nach dem gleichen Muster, aber in allen möglichen Varianten.»* Er selbst arbeite an immer andern Denkmodellen, an andern Darstellungsformen.

Schreiben in Prosa habe viel mit Erinnerung zu tun, mit Übersetzen von Vorstellungen auf Erzählperspektiven. *«Theater ist Gegenwart. Es ist, wie wenn man einem Autounfall zusieht.»* Neben seinem Schreiben von eigenen Stücken gehe er vermehrt daran, bedeutende theatralische Entwürfe der Weltliteratur zu bearbeiten, um sie als Denkmodelle für die heutige Zeit zu Ende zu führen. Er liebe Fragmente, die man zu Ende denken könne, oder

auch scheinbar aufgeführte Werke, die indessen aus irgendeinem zeitbedingten oder persönlichen Grund damals nur zum Teil fertig gestellt wurden, so z.B. Goethes *«Urfaust»,* Schillers *«Räuber»,* Büchners *«Woyzeck»,* vor allem aber auch einige Dramen oder Dramenentwürfe Shakespeares; nach dem grossen Erfolg mit *«König Johann»* denke er vor allem an *«Titus Andronicus», «Richard II.»* und «Richard III.», «Romeo und Julia», vor allem aber an *«Troilus und Cressida».*

Shakespeare als Stoffvorlage: Aufzeichnungen zum Plan, «Troilus und Cressida» zu bearbeiten

Ungleich ausformulierter und präziser wirken seine Ausführungen zu den eigenen Shakespeare-Bearbeitungen[7]. Für die Basler Theater versucht er — nach dem grossen Erfolg mit *«König Johann»* — noch *Titus Andronicus», «Romeo und Julia»* und vor allem *«Troilus und Cressida»* neu zu fassen. Auf die Frage, warum ihn immer mehr das Bearbeiten fremder Werke locke, antwortet er, die Forderung an den Dramatiker, stets neue Stoffe zu wählen, sei nicht immer selbstverständlich gewesen; früher hätten die Dramatiker im Grunde meist an vorgegebenen Stoffen weitergearbeit, ohne dass es jemanden gestört hätte. Dies sei nicht nur eine nicht zu unterschätzende Arbeitserleichterung gewesen, sondern haben vor allem die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom rein Stofflichen und Vordergründigen abgelenkt zugunsten der eigentlichen Bedeutung der dramatischen Aussage. Es sei also nicht darum gegangen, ständig neue Wirklichkeitsfiktionen zu schaffen, sondern vor allem darum, die traditionellen Stoffe und Motive in ihrer geistigen und sozialen Aussagekraft zu durchdenken und je neu zu bestimmen. In diesem Sinne sei für ihn — wie damals auch für Karl Kraus und Bert Brecht — das Bearbeiten Shakespearescher Werke so wichtig. Diese seien von ihrer dramatischen Anlage her ausserordentlich vielschichtig und umfassend, seien aber — aufgrund der damaligen politischen, literarischen oder gar persönlichen Voraussetzungen — nicht fertig geschrieben, d. h. nicht wirklich zu Ende gedacht worden. In solchen Fällen sehe er sich zum strengen, konsequenten Durchdenken der unausgeschöpften kompositorischen Möglichkeiten angeregt, führe also gewissermassen als Zeitgenosse von heute ein nicht vollendetes Werk von damals zu Ende.

Den Entwurf der Bearbeitung von *«Troilus und Cressida»* hat Dürrenmatt leider nie ausgeführt; in seiner eigenwilligen Parabel erscheint nicht mehr der Krieg als Problem, sondern der Friede selbst mit seinen fehlenden Abkommen und den so ungeordneten persönlichen Wünschen der Menschen. Anhand der wohl mythischsten Figuren der Antike soll der viel-

leicht mythischste aller Kriege in seiner Absurdität entlarvt und damit jedes politische Machtspiel überhaupt in seiner nicht zu rechtfertigenden Zufälligkeit mit übertriebener Eindeutigkeit vorgeführt werden:

«Warum interessiert mich ‹Troilus und Cressida?› Ich lese das Shakespearesche Stück, lese es sehr genau und begreife es nicht; vor allem verstehe ich seine Dramaturgie und seine dramaturgischen Fehler nicht. Ich frage mich: Was ist bei Shakespeare denn wirklich geschehen? Ich gehe den Quellen nach und erfahre, dass es sich im Grunde um einen dramatisierten Roman handelt. Shakespeare hat nichts anderes getan, als den populären Roman von Chaucer als Drama auf die Bühne gesetzt, ohne ihn eigentlich zu verändern. Dann frage ich weiter: Was ist das Interessante an diesem Drama? Warum spielt man es immer wieder, warum hat es nie Erfolg? Was ist das Aufregende an Troilus — an diesem jungen Menschen, der sich in ein Hürchen verliebt, dies entdeckt und aus lauter Verzweiflung zum Helden wird?

Da reizt mich in erster Linie der Stoff, die Frage nach seiner Struktur, nach dem dramaturgischen Moment. Es hat bei Shakespeare ganz herrliche, geniale Szenen und Figuren, man denke an den wunderbaren Kriegsrat, an Thersites! Zuerst der Monolog: die Szene ist in Troja; seit zehn Jahren Krieg; man klagt darüber. Es kommt Troilus, der nichts anderes im Kopf hat als Cressida und der ihren Onkel Pandarus mit Vorwürfen und Anträgen überschüttet. Es wird eine Kriegsversammlung abgehalten, zuerst im Lager der Griechen. Grosse Kriegsreden; vor allem spricht Odysseus: ‹Wir sind eben nicht einig, darum siegen wir nie. Wir haben Streit, Achill ist verärgert, usw.› Sie kommen auf die grosse Idee: ‹Wir machen einen Zweikampf. Achill soll gegen Hektor kämpfen. Wenn Hektor gewinnt, haben wir den Krieg verloren, wenn Achill siegt, die Trojaner.› Dann der Kriegsrat der Trojaner. Merkwürdigerweise wird dort der Faden erst gar nicht aufgenommen, sondern man ist immer noch bei der Forderung der Griechen: ‹Gebt uns Helena zurück, und wir ziehen ab.› Hektor: ‹Warum sollen wir wegen dieser Hure da kämpfen?› Eigenartigerweise ist Troilus für den Krieg. ‹Nun gut›, sagt Hektor, ‹dann mache ich einen Zweikampf.› Erst jetzt kommt die Nachricht von Nestor, Hektor nimmt den Zweikampf an.

Bei Skakespeare geschieht nun etwas Herrliches im Lager der Griechen. Odysseus und Nestor kommen zusammen und überlegen: ‹Das geht natürlich nicht. Wenn Hektor den Achill besiegt, dann ist das für uns eine Schande. Schicken wir doch den blöden Ajax hin! Der Krieg ist ohnehin zu Ende; fahren wir doch lieber nach Hause. Wenn Ajax verliert, dann haben wir wenigstens nicht den Besten geschickt.› Sie glauben also schon gar nicht mehr an den Sieg. — Ajax will zuerst natürlich nicht. Es folgt eine Szene mit Hektor, dann als Übergang: die Liebesnacht von Troilus und Cressida, die damit endet, dass Cressida ins Lager der Griechen, zu Diomedes, muss.

Anderntags Besuch der Trojaner im griechischen Lager: Grosse Umarmungen, Verbrüderungen. Sie sagen: ‹Es ist doch undenkbar, gegen Ajax zu kämpfen. Er hat eine Mutter aus Troja; man weiss ja nicht, fliesst nun Blut von Troja oder Blut von Griechenland!› Sie umarmen sich, feiern — warum, weiss eigentlich niemand. Nun sieht Troilus — es wird ihm von Odysseus gezeigt —, wie sehr Cressida ihn mit Diomed betrügt. Am andern Tag, als es zur Schlacht kommt, ist er verzweifelt und wütend. Hektor wird von Achill erschlagen; der Krieg ist aus; Troilus ist Nachfolger von Hektor, der grosse Held.

Die Frage lautet nun: Was kann man aus diesem Stück machen? Dazu meine Grundidee: Es ist das Stück der Parallelität. Das Ganze wird dadurch stark vereinfacht. Beide Parteien haben den Krieg wirklich satt. In einer grotesken Gegenszene wird — wie bei Shakespeare — zuerst gezeigt, wie sehr Troilus in Cressida verliebt ist und wie müde die Helden vom Kriege zurückhinken. Dann kommt bei mir zuerst der trojanische Rat, wo folgendermassen argumentiert wird: ‹Was wollen wir da noch kämpfen? Um diese Hure wird nicht gekämpft.› Dann: ‹Wir wollen doch kämpfen.› Hektor: ‹Ich habe diesen Krieg satt, ich mache den Griechen einen Zweikampf gegen Achill zum Angebot. Wer gewinnt, hat den Krieg entschieden.›

Das Gleiche ereignet sich im andern Lager: die Griechen nehmen das Angebot an. Und wieder passiert in beiden Lagern das Gleiche. Die Trojaner: ‹Wenn wir Hektor schicken und der verliert, dann haben wir noch die Schande dazu. Helena wollen wir sowieso los sein. Schicken wir also lieber unsern grossen Maulhelden, Helenos.› Genau das Gleiche bei den Griechen: ‹Wir schicken lieber Ajax.› Beide Maulhelden kriegen natürlich Angst: ‹Wieso denn eigentlich wir?› Zuerst sagen sie beide zu, dann geht jeder zum logischsten Helden, Helenos zu Paris: ‹Hör mal, die ganze Sache ist deinetwegen losgegangen, bitte, mache du den Zweikampf!› Der andere zu Menelaos: ‹Du machst den Zweikampf, du bist schuld an diesem Krieg.› Nun folgt die Liebesnacht mit Cressida, die ins Lager der Griechen muss. Dies kann man von Shakespeare übernehmen — nur verliebt sie sich nicht in Diomed (der bloss eine Nebenfigur ist), sondern — in Menelaos.

Beim Zweikampf ist die Situation groteskerweise nun die, dass Menelaos im Grunde die Helena gar nicht mehr zurück will, weil er ja jetzt die Cressida hat. Anderseits hat Paris erfahren, dass Helena ihn schon immer mit Helenos betrogen hat; auch er will sie nicht mehr. Das heisst: Die Motive kehren sich um. Nicht der Krieg ist das Problem, sondern der Friede. Und das Wichtigste: Über den Frieden kommen sie nicht hinweg. Unterdessen hat nämlich Troilus erfahren, dass Cressida ihn mit Menelaos betrogen hat. Und wie die beiden Helden sich zum Schein zu bekämpfen beginnen, platzt er in ungeheurer Wut wie eine Bombe herein und reisst alle in den Endkampf hinein, der sinn-

los geworden ist und nur noch weiter geht, weil Troilus nicht über seine persönliche Niederlage hinauskommt. Das heisst:

Ein Mensch wird darum ein Held, weil er mit den privaten Dingen, mit seiner Realität, nicht fertig wird. Das ist für mich das Aufregende an diesem Stück. Das Drumherum, dieser ganze trojanische Krieg, ist ‹Volksausgabe trojanischer Krieg›.

Was ist ein Stoff?

Sehen Sie, so wäre dieses Stück zu bearbeiten. Selbstverständlich gibt es viele Werke Shakespeares, die man nicht zu bearbeiten braucht; die sind vollkommen, grossartig in sich geschlossen. Daneben gibt es aber bei ihm viel Material, das zu bearbeiten es sich lohnt. Das ist Theaterarbeit, und diese besteht für mich vor allem im konsequenten Durchdenken eines Stoffs. Was ist ein Stoff? Ein Stoff ist die verkürzte, die übertriebene Vorführung, Demonstration der Wirklichkeit, die nicht ein Bild erträgt, sondern nur in unendlich vielen Bildern zu beschreiben ist.»

[1] Friedrich Dürrenmatt, Stoffe I—III, Zürich: Diogenes 1981. — [2] Friedrich Dürrenmatt, Turmbau, Stoffe IV—IX, Zürich: Diogenes 1990. — [3] Stoffe I—III, S. 11. — [4] op.cit. S. 12. — [5] Stoffe IV—IX, S. 61. — [6] Vgl. Peter André Bloch (Hrsg.), Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart. Bern: Francke 1971, S. 48—57. — [7] Vgl. Peter André Bloch, Dürrenmatts Plan zur Bearbeitung von Shakespeares Troilus und Cressida, in: Shakespeare-Jahrbuch 1972, Heidelberg: Quelle & Meyer, S. 67—72.

Die Aufzeichnungen der Gespräche beruhen auf Tonbandaufnahmen aus dem Jahre 1968.

«Ja, auch mit dieser Toleranz — hat sich die Politik einmal so abgespielt und ausgespielt — kann der Mensch nur überleben, wenn er den inneren Reichtum besitzt, sich selber und den Nächsten zu ertragen. Der Krieg ist leichter auszuhalten als der Friede. Der vom Gesetz der grossen Zahl erzwungene Friede wird am schwersten zu bestehen sein. Eigentlich hätte ich davon reden müssen, von der Weisheit, mit sich selber und dem Nächsten in Frieden zu leben, von dieser höchsten Toleranz. Aber davon kann ich nicht reden. Nicht nur, weil mir diese Weisheit in vielem abgeht, sondern weil sich nur über Selbstverständlichkeiten reden lässt. Das Selbstverständlichste aber ist die Vernunft, reden wir vom Menschen, und nur von ihm lässt sich reden. Doch gerade hier wird es wieder schwierig, wenn auch nicht unmöglich. Wird die Vernunft doch immer mit dem gesunden Menschenverstand verwechselt, von dem die Tiere so weitaus mehr besitzen und der es so trefflich versteht, beim Menschen die Vernunft unverständig einzusetzen.»

Friedrich Dürrenmatt, aus Rede «Über Toleranz»,
Erstdruck in «Schweizer Monatshefte» (Mai 1977).