

KONSTANTIN ILIEV

MEINE BEGEGNUNGEN MIT FRIEDRICH DÜRRENMATT

Um gleich mit dem Titel meines Vortrags zu beginnen: Ich bin Friedrich Dürrenmatt niemals persönlich begegnet. Im Laufe von einigen Jahren aber, wohl den entscheidendsten auf meinem Weg als Theaterautor, war er fast unentwegt in meinem Bewusstsein anwesend.

Anfang der 60-er Jahre wurde in der bulgarischen Hauptstadt ein neues Theater gegründet - das *Theater der Satire*. Seine Begründer, damals wenig bekannte oder überhaupt unbekannte Schauspieler, wurden in den nächsten Jahrzehnten die beliebtesten, bis zum heutigen Tag von dem Publikum umübelten Darsteller. Eines Abends in diesen frühen 60-Jahren sah ich ein Plakat in der Rakovskistrasse und ging ins Satirische, um die Premierenaufführung der neuen Truppe zu sehen. Der Titel des Bühnenstückes: *Frank der Fünfte. Oper einer Privatbank*. Autor: Friedrich Dürrenmatt.

Wenn nicht den Theaterleuten überhaupt, so ist es wenigstens den Forschern bekannt, dass dieses Stück das Sorgenkind des Dramatikers war. Erinnerung sei nur an einige Einschätzungen der Kritiker im deutschsprachigen Raum aus den Jahren 1959 und 1960: "*Mumpitz*" - Frankfurter Allgemeine Zeitung (23.03.1959), ein Stück mit "*enormen Mängeln*" - Die Welt (27.10. 1960), "*Dürrenmatts dünnstes Stück*" - Theater heute (01, 1960). Es folgte die Münchner Rede mit dem Schlusssatz *Gott, errette mich aus den Händen meiner Freunde*, später der Versuch Dürrenmatts, das Stück selbst zu inszenieren. Von all dem wusste das Sofioter Publikum nichts, es füllte jeden Abend den Theatersaal bis auf den letzten Platz, applaudierte Stück und Darsteller, ohne andererseits zu ahnen, dass es durch sein begeistertes

Beifallklatschen den wohl unsinnigsten aller Einwände der Kritiker illustrierte - denjenigen, dass durch *Frank der Fünfte* Dürrenmatt seine ganz private Aggressionen gegen bestimmte Schweizer Bankiers auslebe. "Das Züricher Publikum", so hiess es weiter in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 23. März 1959 sei "in Umgang mit Banken gewiss versiert und es hat dem Autor in bester Laune Harmlosigkeit attestiert". In Umgang mit Banken waren die Sofioter von damals gewiss nicht versiert, überreiche Erfahrungen in dieser Hinsicht haben sie erst in den 90-er Jahren gesammelt, als die massenhaft mit gestohlenen Staatsgeldern gegründeten Banken massenhaft bakrott zu gehen begannen. Als harmlos wurde Dürrenmatts Stück Anfang der 60-er von dem bulgarischen Publikum gewiss nicht empfunden. Weit harmlosere Texte wurden von ihm mit nonkonformistischem Sinn beladen, es genügte nur, dass sie auf irgendeine Weise Themen wie Verlogenheit und Doppelmoral berührten.

Einen gewiss noch grösseren Erfolg als *Frank der Fünfte* hatte in jenem Jahrzehnt *Der Besuch der alten Dame*. Inszeniert wurde das Stück im Theater der bulgarischen Armee. Um dem durchaus verständlichen Befremden, das diese Wortverbindung erregt, zuvorzukommen, will ich gleich erklären, dass es hier nicht um eine Laienbühne geht, auf der Soldaten oder etwa länger dienende Militärs aggiegen, sondern um eines der renomiertesten Häuser in der bulgarischen Theaterlandschaft. Diesem in den letzten Monaten des Zweiten Weltkrieges gegründeten Theater ist es vor allem durch die geschickten Manöver einiger talentierter Regisseure gelungen, neben der langen, diensttuenden Reihe von patriotischen Schinken einige der besten Errungenschaften in der Geschichte der bulgarischen Bühnenkunst zu verzeichnen. In neuerer Zeit war das Theater der bulgarischen Armee die erste grosse, professionelle Formation, die nach der Wende an einem bedeutenden Theaterforum in Westeuropa teilnahm - der Ersten Bonner Biennale "Neue Stücke aus Europa 1992". Gezeigt wurde dort Ivan Radoevs Stück "Wunder" in der Inszenierung von Leon Daniel. Der selbe Regisseur hatte 1963 *Den Besuch der alten Dame* inszeniert. Das Stück wurde im Laufe von zwei Jahren gespielt. Damit Sie sich eine Vorstellung von der Atmosphäre machen, in der das geschah, hier ein Zitat aus dem Artikel eines eminent parteilinientreuen Theaterkritikers vom April 1963: "Dürrenmatts Satire ist nicht zielgerichtet Sie zerstört nichts und behauptet nichts. Die Satire auf Staat, Kirche und

Polizei hat einen moralisierenden Charakter. Fehler sollen beseitigt werden, nicht aber die Ursachen, die zu diesen Fehlern führen. /.../ Wir erwarten nun, dass im Theater der Armee die kämpferische, heroische Romantik, die psychologische Wahrheit, die scharfe Satire und die fröhliche Komödie wieder ihren Platz finden, und zwar in einem viel grösseren Umfang als vorher. Erst dann werden wir sagen können, dass so ein ungerechtfertigter Luxus wie 'Der Besuch der alten Dame' doch nicht für überflüssig zu halten ist".

Im Laufe von Jahrzehnten galt Leon Daniel, der übrigens Autor einiger Bücher mit theoretischen Überlegungen ist, als begeisterter Verfechter von Bertolt Brecht. Seine erste Brechtinszenierung hat er dennoch erst 1986 verwirklicht, 23 Jahre nach *Der Besuch der alten Dame*. Noch in der zweiten Hälfte der 70-er Jahre hat Heiner Müller bei einem Gespräch im Klub des Dramatischen Theaters "*Stadt Sofia*" teils mit Ironie, teils mit Unbehagen seine Verwunderung darüber geäußert, dass in Bulgarien Friedrich Dürrenmatt nach wie vor populärer sei als Bertolt Brecht. Diese Feststellung war nicht allzusehr übertrieben.

Obwohl die ersten, hauptsächlich von Amateurtruppen initiierten Brechtinszenierungen in Bulgarien schon aus den 30-er Jahren datieren, verlief die breitere Rezeption dieses Autors während der folgenden Jahrzehnte durchaus nicht problemlos. Von den Ideologiewächtern wurde sein Theater als eine nicht nur unnötige, sondern auch undeutliche Gefahren bergende Alternative des heiliggesprochenen Stanislavskisystems aufgefasst. Nicht ganz klar artikulierte, doch nicht zu überhörende Warnsignale kamen dabei aus der geteilten deutschen Stadt, wo ein Stück wie *Das Verhör des Lukullus* einer scharfen, scheinbar freundlichen Kritik unterzogen wurde. "*Brecht ist ohne Zweifel ein grosser Autor*" - ich zitiere buchstäblich die Worte meines Deutschlehrers, eines jungen Germanisten aus der DDR - "*doch hat er den sozialistischen Realismus noch nicht ganz verdaut.*" Eine unter den unkonformistisch gesinnten Künstlern in Bulgarien geläufige Definition des sozialistischen Realismus lautete, dass diese Methode darin bestehe, die Staatsmacht in einer ihr zugänglichen Form zu loben. Verständlicherweise war Brechts Theatertheorie den nicht übermässig gebildeten Kulturfunktionären nicht nur unzugänglich, sondern lästig genug. Inwieweit unter den Bedingungen des politischen

Einparteiensystems Brecht selbst dieser Theorie, etwa der im Kleinen Organon proklamierten kritischen Haltung, folgen konnte oder folgen wollte, ist eine andere Frage. Selbst nach seiner Ernennung zum glaubenstreuen sozialistischen Klassiker erweckte sein Name hie und da dumpfe Verdächtigung, und Religionsfanatikern sind, wie bekannt, Ketzer weit unsympathischer als potentiell zum Bekehren tauglich geglaubte Heiden. Zwar hat Friedrich Dürrenmatt seine Allergie gegenüber Totalitarismus und politischer Demagogie nie verhehlt, doch wurde sie stillschweigend in Kauf genommen, zumal Äusserungen wie die, dass sich von Weltmetzgern wie Stalin und Hitler keine dramatischen Helden machen lässt, zeitlich oft mit Tauwetterperioden östlich vom Brandenburger Tor zusammenfielen. Ein Stück wie *"Die Ehe des Herrn Mississippi"* ist bis heute ins Bulgarische nicht übersetzt, praktisch unbekannt war lange Zeit auch der grösste Teil der theoretischen Schriften Dürrenmatts. Dass fehlende Information manchmal dem Theaterrepertoire eines Landes zugute kommen kann, habe ich 1969 erfahren, als ich nach Ostberlin kam, um dort an einer Dissertationschrift über den Schweizer Autor zu arbeiten. Verständlicherweise brauchten die Kulturpolitiker in der DDR zum Unterschied von ihren bulgarischen Kollegen sich um Übersetzer und Übersetzungen nicht zu kümmern. Und doch hatte ich während der 3 oder 4 Jahre, die ich in Ostberlin verbrachte, keine Möglichkeit, auch eine einzige Inszenierung von einem Dürrenmattstück dort zu sehen.

Um zu erklären, wie so jemand, der nicht das geringste Interesse an einer Universitätskarriere hat, auf die Idee kommen kann, sich für drei Jahre in die Bibliotheken zurückzuziehen, muss ich mit ein paar Worten die Vorgeschichte skizzieren: Gleich nach dem Abschluss meines Germanistikstudiums hatte ich ein Theaterstück geschrieben. Im Winter 1964 liefen die Proben auf der Bühne des Dramatischen Theaters der Stadt Varna. Nach einer kategorischen Verordnung des Kultusministeriums wurden sie eingestellt, zur Uraufführung kam es nicht. Vier Jahre später, in den Monaten des Prager Frühlings, wurde ein anderes Stück von mir in den Spielplan des Theaters der Stadt Burgas aufgenommen. An dem letzten, soviel ich mich erinnere, Junitag des Jahres 1968 habe ich vor wohlwollend lächelnden Schauspielern den Text gelesen, am ersten September musste ich am finsternen Gesicht des Theaterintendanten ablesen, was ich sowieso schon wusste: Dass es auch

diesesmal zu keiner Üraufführung kommt. Zwischen diesen beiden Daten lag der 23. August mit der Panzerinvasion in Prag. Ein drittes, auch 1968 von mir beendetes Stück blieb auf Anraten guter Freunde bis 1989 in der Schublade geschlossen.

Nun hat es sich in meinem Fall erwiesen, dass das totalitäre Vorgehen, das mit dem ausdrucksvollen deutschen Wort "totschweigen" bezeichnet wird, auch eine gute Seite haben kann. Von den Vorfällen in Varna und Burgas wussten weder die Universitätsbehörden noch jemand von dem Bildungsministerium in Sofia. So ist es mir gelungen, nach dem Ablegen der entsprechenden Prüfungen eine

Doktorandenstelle an der Humboldt-Universität zu bekommen. Das breiter formulierte Thema meiner bevorstehenden Forschungsarbeit lautete :

"Deutschsprachige Gegenwartsdramatik". "Was versprechen Sie sich von dieser Doktorarbeit?" - fragte mich Professor Ernst Schumacher, der Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität. Die Frage war durchaus berechtigt, denn ich war schon 31, ein für jemanden, der zum Beispiel einmal Professor werden will, etwas fortgeschrittenes Alter. Was ich mir versprach, wusste ich sehr genau, wollte es aber nicht sagen.

Während der Jahre nach meiner ersten Erfahrung mit der politischen Zensur in Bulgarien habe ich paarmal versucht, irgendwo eine Stelle als Theaterdramaturg zu bekommen. Dazu war jedoch eine Genehmigung vom Kultusministerium erforderlich, und die Absagen wurden stets mit dem formellen Grund motiviert, ich hätte keine Theaterausbildung. Die Promotion auf einem Grenzgebiet zwischen Germanistik und Theaterwissenschaft schien mir sinnvoller als ein neues fünfjähriges Studium.

Mehrmals während dieser Jahre, vor düster blickenden Mitarbeitern des Kultusministeriums stehend, musste ich immer wieder die gleiche Frage abweisen - die widerlichste vielleicht, die man einem Autor stellen kann: *"Was wollen Sie mit diesem Stück sagen?"* In Friedrich Dürrenmatts Essay *"Theaterprobleme"* gibt es einen solchen Satz: *"Auch schleichen sich Missverständnisse ein, indem man verzweifelt im Hühnerstall meiner Dramen nach dem Ei der Erklärung sucht, das zu legen ich beharrlich mich weigere."* Was mich auf die Stücke dieses Autors besonders aufmerksam machte, war ihre Mehrdeutigkeit, denn die Mehrdeutigkeit eben ermöglichte das Aufkommen von Missverständnissen, und unter bestimmten Umständen konnten gerade Missverständnisse zum Vorteil werden. Das nicht allzu

erfreuliche Unternehmen, binnen drei Jahren in das graue Meer papiernen Tiefsinns zu versinken, wäre gerechtfertigt, wenn es eine Auseinandersetzung mit der Theorie des Dramas und, so bedingt dieser Begriff auch sein mag, mit den dramaturgischen Techniken ermöglichte. Noch erträglicher wurde das Unternehmen durch die Gesellschaft eines dermassen nicht ordinären Autors. Auf diese Weise kam ich auf die für mich endgültige Formulierung meiner bevorstehenden Arbeit und konnte sie laut aussprechen: *"Zur Struktur der dramatischen Werke Friedrich Dürrenmatts"*. Darauf hat aber Ernst Schumacher mit einem schroffen und kategorischen *"Nein"* erwidert. "Ich habe mich nächtelang mit ihm gestritten." - hörte ich später den Professor sagen. Worüber sich Theaterautor und Theaterwissenschaftler gestritten haben, kann man sich vorstellen, sobald man Ernst Schumachers Kritik über *"Die Physiker"* im *"Theater der Zeit"* vom Mai 1962 gelesen hat. Ein weiterer Artikel im Sonderheft von *"Sinn und Form"* (1966) trägt den Titel *"Der Dichter als sein Henker"*.

Nachdem es klar geworden war, dass niemand an diesem Institut die wissenschaftliche Betreuung meiner Arbeit übernehmen wollte, musste ich mich doch an die Germanisten wenden. Inge Diersen hiess die Germanistikprofessorin, die nach einer nicht zu langen Unterredung mit einem neugierigen Lächeln ihre Zustimmung gab. Von nun an schien es für die weitere Mitarbeit von Doktoranden und obligatorischem wissenschaftlichen Betreuer keine formelle Hindernisse zu geben, schon nach einem Monat aber ist uns der sogenannte Bitterfelder Weg dazwischen gekommen. Um an die Atmosphäre, in der die DDR-Künstler und -Kunstwissenschaftler damals wirken zu erinnern, darf ich mit ein paar Worten diese groteske kulturpolitische Erfindung schildern: 1959 – Erste Konferenz in der Arbeitersiedlung Bitterfeld. Sie steht unter der Losung *"Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!"* 1964 - Zweite Bitterfelder Konferenz. Walter Ulbricht: *"Der Bitterfelder Weg ist und bleibt das Programm der Vereinigung von Kunst und Leben, von Künstler und Volk und der werdenden sozialistischen Gesellschaft. Er gibt die Gewähr dafür, dass der sozialistische Realismus weiterhin die der Entwicklung unserer Kultur angemessene Methode bleibt."* Und noch ein Zitat aus einem kulturpolitischen Wörterbuch (1970): *"Die Entgegensetzung und Trennung der sogenannten professionellen Kunst und des volkstümlichen Schaffens /ist/ im wesentlichen überwunden."* Kurz nach meiner

Unterredung mit Inge Diersen hat sie irgendwo laut genug das gesagt, was alle, bestimmt auch der Autor des soeben zitierten Artikels, wussten: Dass die ganze Sache mit diesem Bitterfelder Weg ein absoluter Unsinn ist. Die Hauptforderung der kulturpolitischen Panazee war aber “auf die Veränderung der Lebensweise der Kulturschaffenden gerichtet, auf ihre enge Verbindung mit der Arbeit und dem Leben der Werktätigen in Stadt und Land”. So wurde Professor Inge Diersen nach ihrer unvorsichtigen Äusserung kurzerhand von der Humboldt-Universität entfernt und gerade nach Bitterfeld geschickt, um dort das Leben der Arbeiterklasse zu studieren.

Und ich hatte wieder keine wissenschaftlichen Betreuung. Schliesslich hat Professor Siegfried Strehler, ein gutmütiger, verträglicher Germanist an der Grenze des Rentneralters, diese Verpflichtung übernommen. Unter der Bedingung zwar, dass, da das Thema nicht auf seinem Fachgebiet liege, unsere Beziehungen bis zu einem gewissen Grad einen formellen Charakter haben würden. Das war mir durchaus recht.

Mit dem weiteren Verlauf dieses Berliner Abenteuers wie auch mit dem Inhalt der doch zu Ende geschriebenen Doktorarbeit möchte ich Sie natürlich nicht beschäftigen. Schon im ersten Jahr wurde es mir allerdings klar, dass mein so schlaue durchdachte Plan, mich so weit wie möglich in die Theorie des Dramas zu vergraben und mir so den Sumpf der Ideologien zu ersparen, ziemlich naiv ist. Zur Grundlinie der Forschung habe ich die Analyse der dramatischen Struktur gewählt, doch liessen sich Struktur und Funktion durch keine Alchemie voneinander trennen. Es war auch kein Zufall, dass in den Ländern östlich vom Brandenburger Tor über Friedrich Dürrenmatt, obwohl dort seine Stücke ziemlich viel gespielt wurden, bis zu dieser Zeit nur einzelne Artikel, doch keine umfangreicheren Forschungen vorlagen. Die einzige Ausnahme, soweit es die bibliographischen Quellen bezeugten, bildete ein kleines Büchlein der russischen Autorin Nina Pawlowa, das einen eher popularisierenden Charakter hatte. Zu den ungeahnten Schwierigkeiten hat sich noch der Umstand hinzugefügt, dass selbst das Anschaffen dessen, was man in dem Universitätsjargon *Primärliteratur* nennt, nicht problemlos war. Zwar hatte der Ostberliner *Volk und Welt*-Verlag einen Band mit einigen Stücken von Dürrenmatt veröffentlicht, doch war das Buch längst vergriffen und auch im Antiquariat nicht zu erwerben. An das erste, was man in so einer Situation tut, nämlich die Bücher im

ausländischen Verlag bestellen und auf die Sendung warten, war nicht zu denken. Für Privatpersonen war so ein Verfahren praktisch unzugänglich, und über die Universität, wenn überhaupt möglich, würde es sich wegen der Bürokratie und des Misstrauens der Behörden auf vollkommen unübersehbare Zeit in die Länge ziehen. Einfacher wäre es, jemanden zu finden, der Zugang nach Westberlin hätte, dort die Bücher bestellen und sie dann über die Grenze bringen könnte. Das habe ich auch Anfang 1969 getan.

Als ich mir darüber im Klaren war, dass die sich mit dem Ideengehalt von Dürrenmatts Texten ergebende Problematik nicht zu umgehen war, tauchte das Dilemma auf, dass ich zum einen an die Stückanalysen mit dem gebührenden Respekt vor dem grossen Talent des Dramatikers herangehe, zum anderen aber den Eindruck einer kritischen Haltung gegenüber seiner Weltanschauung, die, bekanntlich bei weitem nicht marxistisch war, hinterlasse. Ganz ohne Kompromisse liess sich das Dilemma nicht lösen, und die obligatorischen Klischeeformeln, wenn auch nicht zahlreich, waren der Grund, weshalb ich später in Bulgarien meine Arbeit nicht zu veröffentlichen versuchte, obwohl das vielleicht nicht unmöglich war. Was den kritischen Ton in der Forschung anbelangt, ich versuchte sie durch eine Kritik an der Kritik zu erreichen. So wurde zum Beispiel in der DDR Friedrich Dürrenmatts Stück *Die Physiker* als eine Zurücknahme von Brechts *Leben des Galilei* aufgefasst. Diese Behauptung hat zuerst Hans Mayer 1964 in der Zeitschrift *Sinn und Form* geäussert. Als ich 1969 nach Berlin kam, war Hans Mayer in die Bundesrepublik übersiedelt, seine These hat er aber verständlicherweise nicht mitgenommen. Die Auffassung von *Die Physiker* als eine Zurücknahme von *Galilei* und der Funktionsdramatik Brechts überhaupt war hauptsächlich der Grund, weshalb dieses in Bulgarien zum Beispiel mehrmals inszenierte Stück auf den DDR-Bühnen nicht zu sehen war. Anhand einer Analyse des Stückes, der Schillerrede des Dramatikers von 1959 und eines Aufmerksammachens auf den für ihn spezifischen Gebrauch der Formulierung *Einzelner* (ein, wie bekannt, Grundbegriff in der Philosophie Sören Kierkegaards) habe ich mich bemüht, diese Auffassung zu widerlegen. Die These Hans Mayers sei „wenn nicht gerade widerlegt, doch zumindest stark reduziert“, lautete die vorsichtige Formulierung in einem der drei Gutachten bei meiner Promotion. Zu einem Umbruch in der Repertoirepolitik der DDR-Bühnen führte, wie Sie sich vorstellen können, alles

das nicht. Von den Theaterleuten hat, soviel ich weiss, nur Dr. Hans-Jochen Irmer meine Arbeit gelesen. Er war einer der drei Gutachter – Universitätsdozent und Dramaturg am Berliner Ensemble. Überhaupt war die Beschäftigung mit Dürrenmatt in dem damaligen Ostberln eine sehr einsame Angelegenheit. Der einzige mit dem ich mich, ohne Hemmungen, dass ich ihn einer Prüfung unterlege oder von etwas Wichtigerem ablenke, über Claire Zachanassian, Mathilde von Zahnd oder Romulus unterhalten konnte, war ebenfalls ein Ausländer. Durch unser gemeinsames Interesse für den Schweizer Autor begann unsere langjährige Freundschaft. Er war ein Franzose, etwas jünger als ich, hatte ein bemerkenswertes Humorgefühl und war als Absolvent der Sorbonne nach Berlin gekommen, um an seiner Diplomarbeit über Brecht, Frisch und Dürrenmatt zu arbeiten. Sein Name war Patrice Pavis, der jetzige weltbekannte Gelehrte und Autor des überall verlegten Wörterbuchs der Theaterbegriffe.

Wegen der Sprachbarriere waren in Bulgarien die Leser meiner Arbeit noch weniger als in Berlin. Der erste hiess Atanas Natev, ein mehrmaliger Gastprofessor an der Westberliner Freien Universität. Er hatte gerade die Leitung eines neugegründeten Instituts für Sozialforschungen in Sofia übernommen und schlug mir vor, mich als wissenschaftlichen Mitarbeiter dort anzustellen. Das Angebot schien verlockend, besonders weil es die Möglichkeit für die damals so schwer zugänglichen Dienstreisen ins westliche Ausland einschloss. Des Balancierens mit Wortkonstrukten, denn auf eine andere Weise waren ideologische Engen nicht zu überwinden, war ich aber so überdrüssig, dass ich die Stelle eines Dramaturgen an einem Provinztheater bevorzugte. Schliesslich war ja die Bühne das Ziel des ganzen Unternehmens mit der Promotion in der DDR. Entscheidend für meine Absage war auch der Umstand, dass in diesem Provinztheater die Proben eines neuen, von mir in Berlin geschriebenen Stückes begannen. Paar Wochen darauf habe ich in einer Zeitschrift ein Interview von dem Mann gelesen, der an meiner Statt im Institut angestellt wurde. Das Interview war in Neuchatel gemacht. Der Gesprächspartner war Friedrich Dürrenmatt.

Ich meinerseits hatte in den nachfolgenden Jahren Anlass genug, indirekte Gespräche mit dem Schweizer Dramatiker zu führen. Über Probleme des Handwerks, in der

Schneidersprache, wie er sich einmal in dem Essay *Theaterprobleme* ausgedrückt hat. Zum Beispiel über die Möglichkeiten des Parabelstücks. *Jede Zeit hat ihr eigenes Drama* - hat Dürrenmatt einmal gesagt. *Die erdichtete Welt, das Model in Parabelform hat heute viel grössere Möglichkeiten verpflichtend zu sein, zu stören, ja nur sie kann als Umänderung der Wirklichkeit die Veränderung der Wirklichkeit deutlich machen.* Diese, schon in den frühen 60-er Jahren formulierte Behauptung ist beim ersten Blick eher für die Theaterpraxis in den totalitär regierten Staaten gültig. Denn der Begriff Parabel schliesst Allegorisches ein, und dass ein Theater, welches unter den Bedingungen des totalitären Systems unkonformistische Ideen zum Ausdruck zu bringen versucht, die Allegorie braucht, scheint einleuchtend genug. Bertolt Brechts Stücke *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* und *Der aufhaltsame Aufstieg von Arturo Ui* sind ein Musterbeispiel für Modelle in Parabelform, wer könnte aber an Inszenierungen dieser Theatertexte auf den Bühnen des Dritten Reiches denken. Zwar sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts immerhin relativ, in dem viel länger herrschenden gab es Perioden von Liberalisierung und offensichtlicher Erosion, und doch war die Liberalisierung niemals und nirgendwo so stark gewesen, dass Ideen, die auf seine qualitative Veränderung abzielten, ohne weiteres geduldet würden. Ein Grundmerkmal der Parabel ist die durch Verdichtung, Vereinfachung und Entfernen des Beiwerks erreichte Veranschaulichung. Was aber für dem Publikum anschulich gemacht werden sollte, würde zuerst den ideologischen Wächtern anschulich, denn eben sie und nicht das Publikum hatten zuerst Zugang zu den Theatertexten und den Generalproben. Andererseits wäre eine dramatische Struktur, die so verschlüsselt ist, dass sie die Zensur nicht beunruhigen würde, auch dem Publikum verschlüsselt und folgerichtig wirkungslos geblieben. Das von mir 1968 nach allen Regeln der Parabelform geschriebene Stück mit dem Titel *Zar Schuschumiga* (die Übersetzung wäre *König Trottel*) visierte den ersten Parteiführer des Landes an. Das Stück blieb in der Schublade geschlossen und es ist immer noch da, weil es niemand mehr braucht. Auch ein König war die Zentralfigur in dem am konsequentesten als Parabel verfassten satirischen Theaterstück des bulgarischen Schriftstellers Jordan Raditschkov. Obwohl das in den 80-er Jahren, als die ideologische Aufsicht spürbar gelockert war, geschah, und die gesellschaftliche Position des Autors ihn nicht zwang, das Stück in der Schublade zu halten, wurde es bis zum Herbst 1989 nicht zur

Inszenierung zugelassen. Und nachdem das paar Monate später geschehen war, blieb der Theatersaal leer, weil die Zuschauer in den Strassen und auf den Kundgebungen waren und niemand mehr Zeit und Geduld für allegorisches Theater hatte.

Mein angestrebtes dramatisches Ideal - sagte Dürrenmatt in demselben Interview – *ist ein Drama, das gleichzeitig realistisch und parabelhaft ist*. Wenn man den Begriff *Realismus* nicht allzu eng, etwa als eine sensualistische Schreibweise auffasst, bei der man alles riechen, schmecken und fühlen kann, so wäre die Behauptung denkbar, dass sich die Stücke *Der Besuch der alten Dame* und *Die Physiker* diesem Ideal am meisten nähern. Eine Analyse der Struktur von *Herkules und der Stall des Augias*, einem Werk, das ohne Zweifel als Parabel zu qualifizieren ist, wird zeigen, dass der Protagonist, der griechische Held Herkules, keinen realen Gegenspieler hat. Im dramaturgischen Sinne sind das die Parlamentarier von Elis nicht, denn nirgendwo im Stück kommt die Herkulesfigur mit ihnen in Berührung. Als eigentlicher Gegenspieler fungiert ein Symbol, ein Gegenstand - der sagenhafte Mist. In einem Drama aber kommt die Aussage immer durch Wechselbeziehungen zwischen Menschen zustande, deshalb ist die Handlung in *Herkules und der Stall des Augias* dauernd von Stagnation bedroht. Auch Claire Zachanassian kann als symbolhafte Figur aufgefasst werden, in einem ironischen Absatz aus der Anmerkung zum Stück erwähnt Dürrenmatt einige der Möglichkeiten, vor allem ist sie aber das, was sie ist – ein realer Mensch, die reichste Frau der Welt. Reale Menschen sind auch Kilton und Eisler - die zwei Physiker aus der Irrenanstalt. In dem Augenblick aber, da beide mit gegeneinander gerichteten Pistolen zu agieren beginnen, kommt der Modellcharakter des Stückes zum Vorschein. Ein jeder von ihnen symbolisiert eine der damaligen zwei Supermächte mit ihren gegeneinander gerichteten Atomwaffen. *Eine Welt ist entstanden* - lautet ein Satz in Dürrenmatts Schriften zum Theater, – *wenn ihre Bausteine in Beziehung zueinander gesetzt worden sind*.

Ich erwähne so stichartig einige der Besonderheiten dieser dramatischen Strukturen, um zu erinnern, weshalb sie für jemanden, der unter bestimmten politischen Umständen nach einer Vieldeutigkeit seiner eigenen Texte strebt, von Interesse sein können.

In neuerer Zeit hatte ich zweimal Gelegenheit, an Inszenierungen von Dürrenmatts Dramatik mitzuwirken. Vor vierzehn Jahren während der ersten Proben von *Der Besuch der alten Dame* im Satirischen Theater mit einem Vortrag und als Dramaturg der diesjährigen Inszenierung des gleichen Stückes im Nationaltheater. Die Premiere im Satirischen fand einige Monate nach den Ereignissen vom November 1989 statt, zu einem Zeitpunkt, als sich auf den Strassen und im Parlament ein im wahren Sinne politisches Theater abspielte. Die Repertoirewahl war dasmals hauptsächlich durch die Notwendigkeit bedingt, einen zuverlässigen Text zu finden, damit die Schauspieler nicht vor einem leeren Saal spielen. Heute tritt die Aktualität des Stückes viel deutlicher in Erscheinung. Nicht zuletzt, weil durch die grossen gesellschaftlichen Umwälzungen, die unter anderem eine Neuverteilung des Eigentums einschliessen, seine dramatische Grundsituation dauernd reproduziert wird, und die Zahl der *Besuchten*, wie Dürrenmatt einen Teil seiner Figuren nennt, ziemlich gross ist.