

Friedrich Dürrenmatt und das Risiko der exzessiven Abstrusität.

Achterloo: eine fast unmögliche Lektüre*

Dragoș Carasevici**

Friedrich Dürrenmatt and the Risk of Excessive Abstruseness.

***Achterloo*: An Almost Impossible Reading**

Abstract:

An objective perspective on the *Achterloo* “spiral”, a term used by Lutz Tantow so as to refer to the four versions of Dürrenmatt’s last dramatic text, must take into account, on the one hand, the ideatic and structural complexity of this work, and, on the other hand, the reception difficulties such complexity entails. One reception difficulty regards the “mobility” of this text: its constant processing motivated by Dürrenmatt’s desire to improve the staging means, led to four versions (out of which three were published), one more problematic than the other. Another reception difficulty, which actually represents the core aspect of our study, regards the dense intertextual network constructed in all versions by means of the collage technique. In fact it is a huge collage composed of three interdependent collages: one of them includes apparently unrelated historical figures, another one deals with fictional figures of universal literature (where some characters baffle) and, finally, a third collage includes motifs and themes characteristic of Dürrenmatt’s dramatic work. If these difficulties represent a challenge for the fields of Philology and Theatre, they confront the public with an almost impenetrable wall, a consequence of excessive abstruseness which, especially in the case of a play, may eclipse any other qualities of the text.

Keywords: Friedrich Dürrenmatt, reception, intertextuality, abstruseness, collage

Eine der wesentlichen Eigenarten des Schriftstellers Friedrich Dürrenmatt war, dass er mit seinen Schriften fast nie völlig zufrieden war und deshalb die Neigung hatte, sie ständig nachzubearbeiten. Im

* This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007–2013.

** Assistant Lecturer PhD, Faculty of Letters, “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, d_carasevici@yahoo.com

Falle seines dramatischen Werks war besonders der Kontakt mit der Bühne Anstoß für weitere Über- und Umarbeitungen seiner Texte, die er verschiedenen Inszenierungserfordernissen anzupassen versuchte.

Das Stück *Achterloo* ist in dieser Hinsicht eines der besten Beispiele: 1983 entstanden wird dieser Dramentext innerhalb von fünf Jahren dreimal bearbeitet, wobei nur zwei dieser Bearbeitungen veröffentlicht werden (*Achterloo III* und *Achterloo IV*), und eine von denen, die letzte, zur Aufführung gelangt. Dieses ‚work-in-progress‘ sollte man als Ausdruck von Dürrenmatts unerschöpfbarer Kreativität betrachten.

Diese Kreativität erkennt man auch auf der Ebene der Textgestaltung, nämlich in der Technik der Collage. Diese Technik, die nicht selten in literarischen Werken des 20. Jahrhunderts zu entdecken ist, wird von Friedrich Dürrenmatt in *Achterloo* in einer interessanten und komplexen Weise benützt; er wendet sie auf drei verschiedenen Ebenen an: der der Geschichte, der der Weltliteratur und der des eigenen Gesamtwerks. Indem wir die Technik der Collage als Form der Intertextualität betrachten, werden wir versuchen, ihr Funktionieren auf den genannten Ebenen zu erklären – in erster Linie anhand von Dürrenmatts eigenen Äußerungen im Band *Rollenspiele* (Kerr, Dürrenmatt, 1998). Der Text, den wir in unseren Untersuchungen in Betracht ziehen, ist natürlich nicht nur die erste Fassung des Stücks, sondern der ganze *Achterloo*-Komplex, der unbedingt in Beziehung zu seinen realen und ‚fiktiven‘ Inszenierungen betrachtet werden sollte.

***Achterloo* als Geschichte-Collage**

Bei einer ersten Lektüre des Dramentextes *Achterloo* (gleichgültig welcher von den drei veröffentlichten Fassungen) stellt man die unerwartete Mischung sehr verschiedener historischer Figuren unter ein Fragezeichen: Wie kommen alle diese Gestalten zusammen? Die Hauptperson ist Napoleon Bonaparte (1769–1821), sein Gegenspieler ist Jan Hus (1369–1415), als amerikanischer Gesandter fungiert Benjamin Franklin (1706–1790), als Chefideologe Robespierre (1758–1794), und die Kirche wird vom Kardinal Richelieu (1585–1642) vertreten. Die Reihe wäre nicht vollkommen, wenn nicht auch Karl Marx (1818–1883) aufträte, gespielt von Lenin, Stalin, Trotzki, Chruschtschow, Breschnew, Mao, Ho Chi Minh, Fidel Castro usw.

Wenn man die Anspielung auf die Ereignisse in Polen des Jahres 1811 versteht, dann entdeckt man das regelnde Prinzip für das bunte Bild historischer Gestalten: Napoleon ist in der Verkleidung des Generals Jaruzelski, Jan Hus trägt die Maske Lech Walesas, Benjamin Franklin und Robespierre vertreten die zwei gegenseitigen Mächte von

⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

den USA bzw. UdSSR und Richelieu übernimmt die Rolle des Kardinals Glemp (des Kopfes der polnischen katholischen Kirche).

Die Gründe für die Auswahl dieser Gestalten bleiben aber noch undeutlich. Deswegen werden wir zunächst versuchen, sie anhand von Dürrenmatts eigenen Äußerungen im Band *Rollenspiele* zu erklären. Was die Wahl der Figur von Napoleon als Jaruzelskis Äquivalent angeht, behauptet der Dramatiker:

[...] Es ist toll, daß der Kommunismus sich in Polen einer Politik bedient hat, die er als faschistisch ablehnte: des Bonapartismus. [...] Für Marx bedeutet Bonapartismus die Politik, die unter dem Vorwand, die Ordnung herzustellen und den wirtschaftlichen Aufschwung einzuleiten, mit Hilfe der Armee und der Polizei zur Diktatur eines Einzelnen führt, aus unserer heutigen Sicht die Politik der Militärdiktaturen, jene der griechischen oder argentinischen Obristen, der Pinochets, definitiv wäre es Faschismus. [...] Daß diese Politik jene des Generals Jaruzelski ist, liegt auf der Hand: Er stützte sich auf die Armee und die Polizei unter dem Vorwand, die Freie Gewerkschaft käme an die Macht. Der Kommunismus hat immer eine Armee aufgebaut, aber die Partei hat immer über die Armee geherrscht. In Polen ist es das erste Mal, daß ein General den Staat rettet: eine Militärdiktatur rettet die Partei. Ich wählte statt Jaruzelski Napoleon; [...] ich wollte einfach einmal ein politisches Stück über diese Konstellation schreiben, weil mich die Situation in Polen aufregte (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 155–156).

Dürrenmatt weist aber auch auf den wesentlichen Unterschied zwischen der historischen Figur von Bonaparte und seiner Projektion im Stück hin: „Wollte Napoleon durch seine Machtergreifung den Krieg ermöglichen, will ihn Napoleon in *Achterloo* verhindern [...]“ (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 156).

Napoleons Gegenspieler in Dürrenmatts Stück ist Jan Hus, der, wie gesagt, für Lech Walesa steht. Der Dramatiker erklärt uns auch die Verbindung zwischen diesen Figuren:

Hus war einer der ersten Revolutionäre gegen die Kirche. Ein Vorreformer. [...] Wie Walesa ein Vorkämpfer eines modernen Sozialismus ist, so Hus ein Vorkämpfer einer modernen Kirche, also geschichtlich ähnliche Figuren, nur ist Hus größer als Walesa. Alles ist vergrößert, Jaruzelski ist auch nicht Napoleon. Walesa will Freiheit im Kommunismus, Hus will Freiheit in der Kirche, es sind ähnliche Konstellationen, es ist naheliegend, in dieser Konstellation historische Parallelfikturen zu nehmen. Der Anspruch des Kommunismus ist ähnlich dem der katholischen Kirche: total. Bei den Kommunisten sind Reformatoren Revisionisten, bei der Kirche Ketzer (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 154–155).

Den interessanten (für manche jedoch skandalösen) Vergleich zwischen dem Kommunismus und der Kirche finden wir in Dürrenmatts Äußerungen wieder, als er die Präsenz der drei Marxe bespricht: Sie weisen nicht nur auf die verschiedenen und zahlreichen

kommunistischen Führer des 20. Jahrhunderts sondern auch auf die drei Päpste, die das Schisma auf dem Konstanzer Konzil beendeten:

Ich habe zwei, drei Marxe, weil es heute verschiedene kommunistische Führer gibt, zuerst war da nur Stalin, dann Stalin und Tito, dann Stalin, Tito, Mao, und jetzt ist die Welt voller kommunistischer Führer, die sich alle auf Marx berufen wie die Kirche auf Christus, und der russische Generalsekretär ist nicht mehr der einzige ‚Papst‘, das Ideal von Richelieu ist, Partei und Kirche zur großen Koalition der Weltherrschaft zu verbinden: Das Vorbild der Kommunistischen Partei ist die Kirche, meine ewige Behauptung. Das Schisma damals entspricht dem ‚Schisma‘ der Kommunistischen Partei heute: Und wenn ich die drei Marxe im Stück habe, fehlen mir die drei Päpste, dramaturgisch begründe ich mit den drei Päpsten die verschiedenen Marxe, die ich auftauchen lasse (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 261).

In *Achterloo III* lässt Dürrenmatt auch diese drei genannten Päpste auftauchen (Papst Johannes XXIII, Papst Gregor XII und Papst Benedikt XIII), zusammen mit ihnen aber auch andere neuen historischen Figuren, wie Kaiser Sigismund und Jeanne d’Arc. Während die Präsenz Sigismunds im selben Konstanzer Konzil-Kontext zu erklären wäre, hat die Figur von Jean d’Arc eine besondere Funktion, die aus dem Verhältnis zwischen ‚Spielrolle‘ (Jeanne d’Arc) und ‚Wahnrolle‘ (Judith) erfolgt:

Sie [die Gestalt] flüchtet in den Wahn, Judith zu sein, die ihr Volk, das jüdische Volk, rettet, indem sie Holofernes tötet. [...] Indem man sie in der Rollentherapie Jeanne d’Arc spielen läßt, will man ihren Wunsch zu morden ins Institutionelle umprogrammieren: Jeanne d’Arc hat nicht gemordet, sie hat Krieg geführt, um ihr Volk zu retten. Napoleon will den Krieg verhindern, so wird er für Jeanne zum Verräter, als Verräter müßte sie ihn ermorden, aber Jeanne mordet nicht. Doch blitzt ihr Wahn, Judith zu sein, immer wieder durch: am Schluß steigt auch sie aus ihrer gespielten Rolle in ihre Wahnrolle um, so kommt es zur Katastrophe (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 134).

Die Frage, die nach dieser Untersuchung entsteht, ist, ob alle diese Assoziationen für das breite Publikum eigentlich verständlich sind. Es ist auch die Frage, die Charlotte Kerr dem Dramatiker in *Rollenspiele: Protokoll einer fiktiven Inszenierung* stellt: „Du machst eine Geschichtscollage, spielst mit der Weltgeschichte, plazierst sie in ein Irrenhaus, jeder kann jeder sein, jede Rolle Spielen. Das ist ein intellektueller und komödiantischer Spaß, wenn man deine Assoziationen, Parallelen nachvollzieht. Aber kann das ein normales Publikum? Wer hat schon dein Wissen?“ (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 155) Dürrenmatts Antwort kommt erst später im genannten Text mit dem Hinweis auf die starke Verbindung des Stückes mit der Gegenwart:

⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

[...] Jede Figur von heute hat ihre Entsprechung in der Geschichte. [...] Die Geschichte ist immer die Geschichte von Menschen: Wie Achterloo aus der Politstory ausbricht, das Ganze ist mir eigentlich nur ein Vorwand, die Menschen dahinter zu sehen. Nur, ich kenne diese Menschen nicht, Jaruzelski, Walesa, Glomp, ich kann mir andere besser vorstellen, darum ersetze ich sie. Die Frage eines Theaterstückes ist auch: Mit welchen Gewichten spielst du? Napoleon ist mehr als ein General, Robespierre mehr als ein Parteiideologe, Richelieu mehr als Glomp, Hus mehr als Walesa. Napoleon geschichtlich, da bist du an Sankt Helena gebunden, Napoleon heute, da bist du frei. Daran arbeite ich jetzt, und das ist auch die Aufgabe der Regie: Figuren deutlich machen und das Heute (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 241).

***Achterloo* als Weltliteratur-Collage**

Der Anstoß für eine Betrachtung des Stückes *Achterloo* als eine Weltliteratur-Collage ist in erster Linie seine offensichtliche Verbindung mit dem Werk von Georg Büchner. Während in der ersten Fassung diese Verbindung nur durch die Rollenfiguren von Woyzeck (aus dem gleichnamigen Stück) und Marion (aus Büchners *Danton*) realisiert wird, taucht in *Achterloo III* eben Büchner als Bühnengestalt auf und übernimmt die Rolle des Autors des gerade aufgeführten Stückes:

BÜCHNER Ich schreibe ein neues Stück. *Achterloo*. Das Stück spielt am 12. und 13. Dezember 1981. Ich spiele darin Benjamin Franklin. [...] Unter anderen stellt es eine Fortsetzung des *Woyzeck* dar, der ebenfalls in diesem Stück vorkommt (Dürrenmatt, 1998: 180–181).

Auf Charlotte Kerrs Frage nach dem Grund für Büchners und Woyzecks Einfügung ins Stück antwortet Dürrenmatt:

Um anzudeuten, in welcher Beziehung *Achterloo* in der Literatur steht, da haben die Germanisten Futter. Ich arbeite ja sehr viel mit Elementen, die ich schon gemacht habe, ich habe *Woyzeck* bearbeitet, inszeniert. Mein künstlerisches Schaffen hängt viel mehr zusammen als man denkt. Ohne *Woyzeck* wäre *Achterloo* nicht entstanden (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 225).

In der Tat 1972 bearbeitet und inszeniert Dürrenmatt in Zürich Büchners *Woyzeck*; es ist also nun nicht das erste Mal, dass er sich mit diesem Stoff beschäftigt. Interessanterweise steht aber jetzt Dürrenmatts Interesse für Büchners Stück schon wieder in Verbindung mit der Geschichte, nämlich mit der historischen Realität, die sich im Text spiegelt: „Büchner zitiert in seinen historischen Schriften und auch im *Woyzeck* ungeheuer viel historische Realität: ganze Redewendungen von Woyzeck, die Clarus protokolliert hat, Reden, die gehalten wurden“ (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 224).

Zitate, als direkteste Form der Intertextualität, spielen auch in *Achterloo* eine sehr wichtige Rolle. Der Sprechtext der zwei

Büchner-Gestalten, Woyzeck und Marion (hier Woyzecks Tochter) besteht oft aus *Woyzeck*-Zitaten, wie z.B. Marions vollständige Wiedergabe der Großmutter-Erzählung in *Achterloo I*:

NAPOLEON Von solchen Gemetzeln schwärmst du? Schämst du dich nicht? Hast du vergessen, was dir deine Großmutter erzählt hat?

MARION Es war einmal ein arm Kind und hatt kein Vater und keine Mutter, war alles tot, und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingegangen und gesucht Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an, und wie es endlich zum Mond kam war's ein Stück faul Holz... (Dürrenmatt, 1998: 108).

Die Technik des Zitierens trägt in *Achterloo* wesentlich zum Collage-Anschein bei: Die Rede Robespierres ist jene, mit der er die Hinrichtung Ludwigs XVI. erzielte, Benjamin Franklin spricht in Franklischen Sprichwörter und Büchner zitiert ständig Büchner:

So liest er [Dürrenmatt] Büchners letzten Monolog, eine Collage aus Büchners Antrittsvorlesung in Zürich, Büchner-Zitaten und Dürrenmatts Sprache, ein Teppich gewebt aus Büchners und Dürrenmatts Wissen von der Welt, vom Menschen und von der Natur, aus beider Philosophie und Dramaturgie: Der Schriftsteller hat sich den Schriftsteller einverleibt und schickt ihn als beider Stellvertreter auf die Bühne (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 250–251).

Auch die Selbstvorstellungen der historischen Gestalten in *Achterloo III* erfolgen in der Zitat-Form, nämlich durch Lexikon-Zitate. In diesem Zusammenhang weist Dürrenmatt selbst schon wieder auf den Begriff ‚Collage‘ hin: „Ich hätte denn auch am liebsten statt ‚Komödie‘ ‚Collage‘ geschrieben. Ich habe bewußt wie in keiner meiner Komödien zitiert“ (Tantow, 1992: 227).

Außer den Büchner-Bezügen entdeckt man in *Achterloo* auch andere Anspielungen auf die Weltliteratur: z. B. die Figuren von Judith und Holofernes (Marions bzw. Napoleons ‚Wahnrolle‘) stammen aus dem biblischen *Buch Judith*, weisen aber auch auf Hebbels Stück hin:

LOUIS [...] Daß unsere Politiker – Entschuldigung, daß unsere Patienten am Schluß den Schluß eines anderen Stückes gespielt haben, nämlich den Schluß von *Julia und Holofernes* – Entschuldigung, *Judith und Holofernes*, mögen Sie, meine verehrten Damen und Patienten, verzeihen. Danke für Ihr Verständnis, danke, danke (Dürrenmatt, 1998: 121).

Der Dürrenmatt-Kommentator Lutz Tantow weist auch auf mögliche Interferenzen zwischen *Achterloo* und der Dramatik des 20. Jahrhundert (Tantow, 1992: 223–224) hin: Während der Ort der Handlung an Peter Weiss' *Marat/Sade* erinnert, weisen die sehr

⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

verschiedenen und bunten geschichtlichen Figuren im Personenverzeichnis mögliche Beziehungen mit Max Frischs *Chinesischer Mauer* auf. Dürrenmatt macht selber im „Zwischenwort“ zu *Rollenspiele* einen kleinen Kommentar zu Frischs Stück, wobei er auch Anouilh's *Pauvre Bitos ou le Dîner de Têtes* erwähnt:

Gewiß, ich hätte wie Max Frisch in seiner *Chinesischen Mauer* vorgehen können, einem Stück, in welchem er einer Handlung aus dem 2. Jahrhundert vor Christus Romeo und Julia, Napoleon, Philipp von Spanien, Columbus, Brutus und andere sowie die ‚Heutigen‘ beimischt, um die dramatische Fregatte in die Tiefsee der Symbolik zu treiben, oder wie es in Anouilh's *Pauvre Bitos ou le Dîner de Têtes* der Fall ist, wo die Probleme der Gegenwart während eines Diners von den Personen der heutigen Zeit in Kostümen der Französischen Revolution durchgespielt werden. Ich kam auf die billigste Antwort, ich entlarvte die Handlung als Rollentherapie in einem Irrenhaus, die banalste, aber einzig mögliche Metapher für unsere Welt der selbstverschuldeten Mündigkeit des unmündigen Menschen (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 270).

***Achterloo* als Dürrenmatt-Collage**

Letzlich ist der *Achterloo*-Komplex auch als eine Dürrenmatt-Collage zu betrachten. Der Dramatiker erkennt selber: „Daß *Achterloo* mit vielen meiner Komödien zu tun hat, ist mir nicht nachträglich bewußt geworden, ich habe mit diesem Prinzip gearbeitet“ (Tantow, 1992: 227).

Die Verbindungen zwischen *Achterloo* und Dürrenmatts eigenen Werken ist ganz offensichtlich: Die Welt zeigte er als Irrenhaus bereits in *Die Physiker*; Figuren, die unterschiedliche Ideologien verkörpern und diskutieren, begegneten schon in *Die Ehe des Herrn Mississippi*; das Motiv des politischen Verräters, wie wir es aus dem frühen Prosatext *Pilatus* und besonders aus dem Stück *Romulus der Große* kennen, beschäftigt ihn auch hier, wie er selber im Nachwort zu *Achterloo IV* behauptet:

Ich wollte ein Zeitstück schreiben. Über die Vorfälle in Polen, die zu einer Militärdiktatur führten. Es war mir klar, daß Jaruzelski nicht anders handeln konnte. Die Notwendigkeit des Verrats in der Politik hatte mich immer interessiert. Schon in meinem dritten Stück, *Romulus der Große*, stellte ich einen Verräter dar (Dürrenmatt, 1998: 553).

Das *Protokoll einer fiktiven Inszenierung* liefert an manchen Stellen auch detaillierte Informationen, was das Übernehmen von bestimmten Figuren oder Figur-Typen aus Dürrenmatts älteren Stücken angeht. Das Beispiel der Frau von Zimsen (die der Richelieu – ‚Maske‘ in *Achterloo III* entspricht) wird innerhalb eines Kerr/Dürrenmatt – Dialogs erwähnt:

K: Richelieu ist im Privatleben Frau von Zimsen, die hast du schon im *Porträt eines Planeten*: Willst du damit die Kontinuität einer Figur herstellen, einen Prototyp schaffen?

D: Die Zimsen war die Letzte ihres Geschlechts. Ich hab gern solche Figuren, ich hab noch so eine, die Äbtissin in den *Wiedertäufern*, Veronika Reichsgräfin von der Recke, die wird meistens gestrichen, weil sie niemand spielen kann. Ich hab solche Weiber gern.

K: Warum hast du solche Weiber gern? Die Rosagrande aus der *Frist* gehört auch dazu.

D: Weil man sie einfach mit der Sprache fassen kann. Die sind für mich wahrhaftig Archetypen, so etwas Unerbittliches. So eine Mischung von Norme und Unbarmherzigkeit. Einfach komisch (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 148–149).

In einem ähnlichen Dialog weist Dürrenmatt eben auf die (mehr oder weniger unbewusste) Wiederaufnahme einer Einzelszene aus dem Stück *Die Physiker* hin:

Diese Szene zwischen Louis und Plon-Plon, darin der verrückte Wortwechsel, in dem Louis als Sigmund Freud sagt: „Ich bin nicht Sigmund Freud, ich bin der Doppelgänger von Sigmund Freud, Sigmund Freud hat mich kopiert“, das ist die gleiche Szene wie in den Physikern zwischen Newton und dem Inspektor, das ist mir auch heute Nacht eingefallen: daß die verrückten Szenen immer wieder kommen [...]. Man hält sich selbst die Treue (Kerr; Dürrenmatt, 1998: 236–237).

Dass Dürrenmatt in *Achterloo* „sich selbst die Treue hält“ und durch eine Vielfalt von retrospektiven Einblicken auf seine früheren Werke eine Art Synthese seiner dramatischen (und dramaturgischen) Vision schafft, hat auch einen anderen Grund: Die letzte Bearbeitung des *Achterloo*-Stoffes, *Achterloo IV*, erklärt Dürrenmatt als seinen „Abschied vom Theater“. Lutz Tantow schlussfolgert:

Mit *Achterloo* zieht Dürrenmatt Bilanz, es ist die Summe seines Schaffens, die Essenz seiner Dramaturgie, ein in eindrucksvoller Konsequenz zusammenfassendes Endspiel – denn nun nimmt er endgültig Abschied vom Theater (Tantow, 1992: 227).

Eine objektive Betrachtung der *Achterloo* – „Spirale“, (Tantow, 1992: 240) Begriff unter den Lutz Tantow alle Fassungen des Stücks zusammenbringt, soll zwei Aspekte in Betracht ziehen: Einerseits die inhaltliche und strukturelle Komplexität des Werkes, andererseits die Rezeptionsschwierigkeiten, zu denen diese Komplexität führen kann.

Eine erste Schwierigkeit für den Literaturwissenschaftler, was die Deutung des *Achterloo*-Stoffes angeht, ist seine „Mobilität“: Die verschiedenen Entwicklungsphasen innerhalb des dramatischen Gesamtkomplexes und die Interdependenz zwischen den Fassungen,

⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

aber auch zwischen den Fassungen und ihren Inszenierungen, führen zu einer sehr problematischen Rezeption bei der Lektüre.

Eine zweite Schwierigkeit in der Deutung von *Achterloo* ist das intertextuelle Netz jeder von den drei veröffentlichten Fassungen, das, wie wir gezeigt haben, anhand der Technik der Collage aufgebaut wird.

Wenn diese zwei Schwierigkeiten aus einer wissenschaftlichen Perspektive überwindbar sind, bleiben sie jedoch im Falle des breiten Publikums ein nur schwer überholbares Rezeptionshindernis, wie auch die Rezeptionsgeschichte des Stücks beweist. Diese Feststellung soll aber nicht entmutigen, sondern, im Gegenteil, sie soll zu einer näheren Betrachtung des *Achterloo*-Komplexes anregen. Die Frage, die jedoch offen bleibt, ist, ob die exzessive Abstrusität die (dramatischen und dramaturgischen) Qualitäten des Texts nicht in den Schatten stellt. Die Rezeptionsgeschichte der Aufführung des Stücks beweist leider diese Tatsache. Hier nur ein Beispiel:

Erstmals bin ich bei einer Dürrenmatt-Uraufführung dabei. Ich sehe merkwürdige Anachronismen: einen Napoleon in Uniform, der das Markenzeichen Jaruzelskis, eine Sonnenbrille, trägt – wohl wegen des Begriffs Bonapartismus; einen Jan Hus, der Kirchenreformer, den man 1415 in Konstanz verbrannte, natürlich mit Ketzerhut – aber wozu der Werftarbeiter-Overall und die Lederjacke? Ich sehe Richelieu und Robespierre, Benjamin Franklin und Karl Marx, letzteren gleich in dreifacher Ausfertigung: als orthodoxen Kommunisten, real-existierenden Sozialisten und – mit einer MP unter dem Arm die beiden ersten und das gesamte Geschehen ständig umkreisend – einen Marx der permanenten Revolution eines ‚Dritte-Welt‘-Staates. Ein gewisser Lord Tony Snowdon und Büchners Marion sowie Barbier Woyzeck haben gleichermaßen scharfe Auftritte. Ich bin nicht der einzige, der sich an diesem Abend fragt: Wie geht das zusammen? (Tantow, 1992: 223).

LITERATUR:

- Dürrenmatt, Friedrich, *Achterloo*, Zürich, 1998 (enthält auch: Kerr, Charlotte; Dürrenmatt, Friedrich, *Rollenspiele: Protokoll einer fiktiven Inszenierung*).
- Goertz, Heinrich, *Dürrenmatt*, Hamburg, 2003.
- Große, Wilhelm, *Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart, 1998.
- Knapp, Gerhard P., *Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart, 1993.
- Tantow, Lutz, *Friedrich Dürrenmatt. Moralist und Komödiant*, München, 1992.