

Inhaltsverzeichnis

- [Abschied vom Theater](#)
 - [Die Vorstellungen von Dürrenmatt und Kafka auf der Bühne des Papiers](#)
 - [Theater als verinnerlichte Selbsterziehung](#)
 - [Dramatik des Wahrscheinlichen](#)
 - [Die Wirklichkeit am Schreibtisch](#)
 - [Literatur](#)
 - [Anmerkungen](#)
 - [Zum Autor](#)
 - [Résumé](#)
 - [Riassunto](#)

Abschied vom Theater

Die Vorstellungen von Dürrenmatt und Kafka auf der Bühne des Papiers

Wie sich das Kopftheater Friedrich Dürrenmatts und die Denkspiele Franz Kafkas wieder dem frühantiken Auftritt des Theaters annähern: ein Versuch über die Originalität und die Intuition zweier Künstler, die schreibend und auch zeichnend selber zu Theaterdirektoren und Chorführern wurden.

Auch wenn er über 40 Jahre lang fast nichts anderes als Werke für die Bühne verfasste und inszenieren liess: Friedrich Dürrenmatt(1) thematisierte den Abschied vom Theater permanent in seinen Stücken, die er Komödien nannte, ihrem tragischen Gehalt zum Trotz. Er schrieb sie als «Gleichnisse der menschlichen Situation und als Ausdruck einer letzten geistigen Freiheit», (2) wie sie schon Shakespeare verstand und andere Nachfahren des Aristophanes. Das hatte ihm sicheren Erfolg beschert. Aber Dürrenmatt gab sich damit nicht zufrieden. Er wollte keine abgeschlossenen Handlungen bilden, sondern Stoffe bedenken und Bruch-Stücke bearbeiten. Den späteren Stücken folgten auf Neufassungen Zwischenreden und Nachworte zum Nachwort – ein fortsetzendes Nachdenken, bei dem der (Theater-)Text selber in den Hintergrund trat oder sich zur Kulisse weiterer Auftritts- und Einfallsmöglichkeiten verwandelte.

Dürrenmatts Abschied vom Theater ist der Auftakt zur Unabschliessbarkeit einer Vorstellung. Einer Vorstellung im Doppelsinn des Wortes, denn die Theatertexte werden einerseits immerzu neu inszeniert und kraft wechselnder Vorstellung jeweils anders wahrgenommen; andererseits findet die Vorstellung nicht mehr auf der Bühne, sondern zwischen Bauch und Kopf des Autors statt (siehe Abb. 2), der sich bloss noch mit der Schreibmaschine zu Füßen an einer Stelle zwischen Besenkammer und Weinkeller aufhält und sich zu weiteren Anschlägen im Spannungsfeld griechischer Mythen und christlicher Heilsgeschichte rüstet. Dass die Vorstellung in Rumpf und

Kopf abgeht, entspricht der ursprünglichen Idee des Theaters.

Theater als verinnerlichte Selbsterziehung

Die frühesten szenischen Aufführungen (gr. drama = Handlung) fanden im Kontext kultischer Prozessionen, feierlicher Aufzüge und offizieller Wettbewerbe statt zu Ehren von Dionysos als dem Repräsentanten der Vegetation und Verwandlungskraft. Es waren chorische Beschwörungsaktionen dergestalt, dass man sich im Reigen dithyrambischer Lieder auf dem Tanzplatz (griech. choros) bewegte. Die Vorstellung fand in den Köpfen der Teilnehmenden mittels Rezitation statt. Die kreisrunde Tanzfläche war der Standort, wo mittels Wechselgesang über Mythen verhandelt wurde. Die Mythen bildeten das kollektive Gedächtnis. Sie erzählten die Welt. Man wusste, wozu alles und man selber da war, es gab gemeinsame Vorstellungen davon. Deshalb konnte man auch mit Abweichungen umgehen. Es gab Helden und Antihelden, die man sich zum Vorbild nahm oder zum Schreckensbild machte. Alles blieb geregelt und diente einer verinnerlichten Selbsterziehung.

Erst im Verlauf des 6. Jahrhunderts vor Christus wurde die Theatervorstellung so, wie man sie heute noch versteht. Die ursprüngliche Chor bzw. Gedankenlyrik wurde ein Schauspiel (gr. theasthai = schauen). Indem man dem Chor einen Gegenspieler beigesellte, entstand das fiktive Rollenspiel als eine Abwechslung von Tanz Gesang, Kommentar, Dialog und Disput. Mit der Einführung einer zweiten und dritten Bühnenperson wurden die Voraussetzungen für das komplexe klassische Drama (Tragödie, Komödie) geschaffen. Diese Schauspieler nannte man entsprechend ihrer Wichtigkeit beim Auftritt den Hauptdarsteller (gr. protagonistes), den Gegenspieler (gr. deutera- bzw. antagonistes) und das Personal (gr. tritagonistes) in einer Mehrfachrolle. Die Einsätze des Chores wurden auf ein Minimum reduziert. Die einstige Tanzfläche des Chores wurde nun zum Spielfeld. Die ersten, nicht mehr erhalten gebliebenen Theater waren portable Holztribünen vor einem einfachen Bühnenzelt (griech. skene). Gespielt wurde zunächst auf öffentlichen Plätzen, bis mit der Institutionalisierung des Theaters die Bühnenbauten entstanden. Die griechischen Theater besaßen kein festes Dach und befanden sich unter freiem Himmel entweder an einem Hang auf offenem Land oder im verdichteten Umfeld der Stadthäuser. Die hellenistischen und insbesondere die römischen Theaterbauten, die aus dem Zuschauertrakt mit Treppen und Sitzbänken und einer trapezförmigen oder kreisrunden Spielfläche sowie dem zweigeschossigen Bühnengebäude mit einer vorgelagerten Säulenhalle bestehen, haben das Bühnenspiel vom mittelalterlichen Guckkasten über das barocke Hoftheater bis zur modernen Performance geprägt.

Dramatik des Wahrscheinlichen

Die äussere Erscheinungsform des Theaters hat man bis heute übernommen. Die antike Tetralogie aus drei Tragödien und einem Satyrspiel oder einer Komödie jedoch wurde aufgegeben. Aus den Typen wurden Figuren, aus den Figuren Personen, und aus den Personen wurden Charaktere. Im Rahmen wachsender Individualisierung der Gesellschaft kam auch der Glaube an eine gemeinsame Sache abhanden. Der Wille zur Verbesserung der Welt wurde bestimmend. Man machte sich Vorstellungen über die Welt, aber gerade sie liessen die eigentliche Welt nicht mehr sehen. Denn sie waren Möglichkeiten, wie Welt und Wirklichkeit sein könnten. Aber diese Möglichkeiten sind beschränkt, weil man doch nur das für möglich hält, was man sich auch vorstellen kann. Solch kritische Sätze über das Theater hat Dürrenmatt in den Jahren 1964–1970 gesammelt und folgert daraus, dass die Darstellung des Möglichen eine solche des Wahrscheinlichen werden müsse. Denn die Kehrseite, die Unmöglichkeit, will kein Autor akzeptieren: Sie würde das Ende der Vorstellungskraft bedeuten. Das darf nicht sein. So entwirft Dürrenmatt eine Dramatik des Wahrscheinlichen, weil damit auch noch das Unwahrscheinliche aufgrund eines komischen Einfalls wirklich werden kann. In der Folge kommt man tatsächlich zu keinem Ende – die Vorstellung geht immer weiter. Und alle sind neugierig, was noch kommen mag. Der Autor sorgt für Überraschungen

und schlimmstmögliche Wendungen. Man nimmt teil an einem «Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muss, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf».

Was Dürrenmatt in seinem Essay über Theaterprobleme von 1954 schreibt, ist die Konfrontation mit dem Existentiellen geworden. Oder die «Rückkehr zum Unerträglichen», wie er 1964 in seinem Fragment über die Aspekte des dramaturgischen Denkens fortsetzt. «Alles bis zum Paroxysmus treiben, dahin, wo sich die Quellen des Tragischen öffnen. Ein Drama der ursprünglichen Mächtigkeit schaffen», welches nichts Geringeres als die Ohnmacht darstellt. Künftig werden weder Dämonen beschworen noch Mysterien gefeiert, es gibt nur das Fremde, Seltsame und Komische eben. Die Heldentat verwandelt sich zur Dramatik des Clowns, der mit den einfachsten Situationen nicht klarkommt. Aber gerade diesen Spass nimmt man ernst, eine solch hoffnungslose Verwirrung hat man wieder schätzen gelernt. Die Vorstellung treibt in letzter Konsequenz dorthin, woran wahrscheinlich niemand denkt, weil es so naheliegend ist, nämlich in das Denken des Autors am Schreibtisch sitzend. Hier beginnt jede Vorstellung, hieraus stammt so mancher Einfall. Aber hinter allen erdenklichen Einfällen gibt es nur einen Fall, den es wirklich zu bedenken gilt, und das bleibt der Autor am Schreibtisch. Es ist sehr unwahrscheinlich, ja unmöglich, über diese Szene hinaus eine andere Vorstellung zu haben. Der Autor am Schreibtisch ist die unabwendbare Grundlage. Diese Situation des Schreibenden ist der Anfang jeder Vorstellung und selbst schon Vorstellung genug. Ein solches Theater kommt einer komischen Rückkehr zum chorischen Monolog nahe. Denn die Vorstellung, dass einer um sich selber kreist, ist aller Narrheit zum Trotz wirklich gut. «Es geht nicht anders, das Spiel, sich für die Menschheit zu halten, ist unumgänglich, im Denken und auf der Bühne, ironischerweise, denn aus seiner Haut kommt keiner heraus: <Menschheit> ist nun einmal etwas Abstraktes, das ein jeder sich denken muss.»

Mit solchen Worten Kierkegaards wagt Dürrenmatt im «Nachwort zum Nachwort» zu Der Mitmacher – ein Komplex von 1980 den Sprung ins komödiantische Denken. Dieses Lustspiel, am Schreibtisch sitzen zu bleiben und mit der Feder in der Hand Spazier- und Gedankengänge zu unternehmen, war auch schon das entscheidende Motiv im Schreiben von Franz Kafka.

Die Wirklichkeit am Schreibtisch

Kafka ist bekanntlich kein Autor des Theaters. Nur wenige wissen noch um seinen Versuch im Winter 1916/17, mit dem Gruftwächter ein Drama zu verfassen. Das Stück ist liegengeblieben. Kafka hat erkannt, dass mit der Niederschrift von Novellen und Romanen ein wirksameres Schauspiel vonstattengeht. Im Grunde genommen ist alles, wovon er schreibt, die Wirklichkeit davon, dass er schreibt. Kafkas Schreibakt ist ein poetologisches Theater, das Dürrenmatt aufgreift. «Bei Kafka ist K. von innen und aussen dargestellt, K.s Gespräche etwa sind Resultate komplizierter gedanklicher Überlegungen. Theoretisch liesse sich Kafka am besten verfilmen, will man ihn dramatisieren, und zwar ohne je K. zu zeigen, die Kamera wäre gleichsam K.s Auge, das Publikum sähe alles von K. aus ...»(3) Kafka ist die Wirklichkeit des Schreibenden, und K. oder alle anderen Ich-Protagonisten gestalten das konkrete und momentane Denken des Schreibenden, das verschiedenen Situationen, Szenen, Zwischenspielen und Akten gegenübertritt. Am Schreibtisch sitzend ist der Autor ein «Theaterdirektor, der alles von Grund auf selbst schaffen muss, sogar die Schauspieler muss er erst erzeugen». Franz Kafka hat mit diesem Eintrag in seinem Tagebuch vom 18. Februar 1922 die besagte Situation ausgesprochen. Das Blatt Papier oder die Seite im Quartheft wird zur Bühne erklärt, zum Tanz- und Tummelplatz der Gedanken und «Schauspieler». Es gibt Tuschzeichnungen Kafkas, die das vorzüglich darstellen (siehe Abb. 3–6, hier 3).(4) Flüchtige Federstriche zeigen einen Mann am Tisch sitzend, die Ellbogen weit auseinanderhaltend, wahrscheinlich um den Kopf zu stützen und eine Schreibbewegung auszuführen.

Zwar erkennt man weder ein Blatt Papier, worauf er schreiben könnte, noch sieht man eine Feder,

womit geschrieben würde – trotzdem spricht das Bild davon. Das Bild nämlich hält eigens das (be-)zeichnende Moment fest, die Ausführung selbst bringt den (be-)schreibenden Menschen zum Ausdruck. Die Zeichnung widerspiegelt Kafkas Schreiben und erzählt seine Tätigkeit zwischen Stuhl und Arbeitstisch. Die Federführung hat sich selbst porträtiert: Sie ist es, die, den gestreckten Beinen gleich, die Füße zugespitzt, aus gebückter Haltung zwischen Kopf und Händen eine weisse Fläche mit dem Fluss der Tinte verdunkelt. Der Mann am Schreibtisch ist Sekretär und hält fest, was ihn bewegt. Unermüdlich wird Kafka in allen seinen Schriften nuancenreich die Grundsituation des sitzenden Menschen am Arbeitstisch aufs Neue anstimmen, denn «... das ist mein Platz, den Kopf in meinen Händen, das ist meine Haltung».(5)

Das Bild vom Kopf in den Händen ist die Hauptsache und das eigentliche Theater, das niemals zu einem Ende gelangen kann. Alle anderen Vorstellungen lassen sich mehr oder weniger überzeugend abschliessen. Aber über den Schreibtisch gebückt im Quartheft schreibend, wo sich mit jeder neuen Seite eine weitere Eintragung denken lässt und ein anderer Fortgang der Geschichte, da fällt faktisch nie der Vorhang. Er fällt nur mit der Resignation oder mit dem Tod des Autors. Das ist die einzige Tragödie. Ansonsten folgen immer neue Arbeitsschritte und Einfälle, oder wie Kafka es umschreibt: Es folgen den Gedankengängen neue Korridore. «Findest Du nichts hier auf den Gängen, öffne die Türen, findest Du nichts hinter diesen Türen, gibt es neue Stockwerke, findest Du oben nichts, es ist keine Not, schwinde Dich neue Treppen hinauf, solange Du nicht zu steigen aufhörst, hören die Stufen nicht auf, unter Deinen steigenden Füßen wachsen sie aufwärts.»(6) Das stufenweise Vorgehen entspricht mit anderen Worten auch dem Hinziehen der Doppelspitze einer Schreibfeder über die Wölbungen der Papierseiten im Quartheft. Ein solches Manuskript wiederum ist ein Gerichtsgebäude, worin man Fürsprecher (unter-)sucht, Buchstaben nämlich, die einen weitertragen und trotzdem nicht wirklich zu helfen vermögen. Man fühlt sich ausgeliefert und Blatt für Blatt von Fall zu Fall geschleppt. Ja, man wähnt sich verhaftet wie K. im Prozess und will den Fall lösen. Aber je weiter man vordringt, desto mehr ist man verstrickt, umstellt, umklammert. Der Text ist ein Gehege, das uns nur in Ruhe liesse, würden wir ihn beiseitelassen und uns davon abwenden (siehe Abb. 4). Die Textseiten sind Zellen. In ihnen fühlt man sich befreit oder gefangen. Eine Vorstellung verrückt die nächste (siehe Abb. 5): «Du musst den Kopf durch die Wand stossen. Sie zu durchstossen ist nicht schwer, denn sie ist aus dünnem Papier. Schwer aber ist es, sich nicht dadurch täuschen zu lassen, dass es auf dem Schreiben und erzählt seine Tätigkeit zwischen Stuhl und Arbeitstisch. Die Federführung hat sich selbst porträtiert: Sie ist es, die, den gestreckten Beinen gleich, die Füße zugespitzt, aus gebückter Haltung zwischen Kopf und Händen eine weisse Fläche mit dem Fluss der Tinte verdunkelt. Der Mann am Schreibtisch ist Sekretär und hält fest, was ihn bewegt. Unermüdlich wird Kafka in allen seinen Schriften nuancenreich die Grundsituation des sitzenden Menschen am Arbeitstisch aufs Neue anstimmen, denn «... das ist mein Platz, den Kopf in meinen Händen, das ist meine Haltung».(5)

Das Bild vom Kopf in den Händen ist die Hauptsache und das eigentliche Theater, das niemals zu einem Ende gelangen kann. Alle anderen Vorstellungen lassen sich mehr oder weniger überzeugend abschliessen. Aber über den Schreibtisch gebückt im Quartheft schreibend, wo sich mit jeder neuen Seite eine weitere Eintragung denken lässt und ein anderer Fortgang der Geschichte, da fällt faktisch nie der Vorhang. Er fällt nur mit der Resignation oder mit dem Tod des Autors. Das ist die einzige Tragödie. Ansonsten folgen immer neue Arbeitsschritte und Einfälle, oder wie Kafka es umschreibt: Es folgen den Gedankengängen neue Korridore. «Findest Du nichts hier auf den Gängen, öffne die Türen, findest Du nichts hinter diesen Türen, gibt es neue Stockwerke, findest Du oben nichts, es ist keine Not, schwinde Dich neue Treppen hinauf, solange Du nicht zu steigen aufhörst, hören die Stufen nicht auf, unter Deinen steigenden Füßen wachsen sie aufwärts.»(6) Das stufenweise Vorgehen entspricht mit anderen Worten auch dem Hinziehen der Doppelspitze einer Schreibfeder über die Wölbungen der Papierseiten im Quartheft. Ein solches Manuskript wiederum ist ein Gerichtsgebäude, worin man Fürsprecher (unter-)sucht, Buchstaben nämlich, die einen

weitertragen und trotzdem nicht wirklich zu helfen vermögen. Man fühlt sich ausgeliefert und Blatt für Blatt von Fall zu Fall geschleppt. Ja, man wähnt sich verhaftet wie K. im Prozess und will den Fall lösen. Aber je weiter man vordringt, desto mehr ist man verstrickt, umstellt, umklammert. Der Text ist ein Gehege, das uns nur in Ruhe liesse, würden wir ihn beiseitelassen und uns davon abwenden (siehe Abb. 4). Die Textseiten sind Zellen. In ihnen fühlt man sich befreit oder gefangen.

Eine Vorstellung verrückt die nächste (siehe Abb. 5): «Du musst den Kopf durch die Wand stossen. Sie zu durchstossen ist nicht schwer, denn sie ist aus dünnem Papier. Schwer aber ist es, sich nicht dadurch täuschen zu lassen, dass es auf dem Mitmacher / Ein Komplex ist für «imaginäre Schauspieler» geschrieben, die wir alle werden, sobald wir die Bühne des Buches aufschlagen und uns dem Lesestoff zuwenden. Jedes bedruckte Blatt Papier verwandelt sich zu einer Szene unwahrscheinlicher Zusammenhänge. Das Kopftheater Dürrenmatts und die Denkspiele Kafkas nähern sich wieder dem frühantiken Auftritt, wonach sich alle (griech. choreutes) unter der Regie des vorsingenden Autors (griech. exachoreutes) beteiligen dürfen. Uns ist der Tanzplatz von einst das aufgeschlagene Buch und das offene Kunstwerk geworden. Das ist überaus f(r)u(r)chtbar.

Literatur

Friedrich Dürrenmatt. Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden, hrsg. von Thomas Bodmer u.a. Zürich 1998.

Christian Strich (Hg.). Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen. Zürich 1978.

Schweizerisches Literaturarchiv Bern und Kunsthaus Zürich (Hgg.). Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler (Ausst.-Kat.). Zürich 1994.

Franz Kafka. Schriften Tagebücher Kritische Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit (Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft). Darmstadt 1992.

Niels Bokhove und Marijke van Dorst (Hgg.). «Einmal ein grosser Zeichner» Franz Kafka als bebildend Kunstenaar. Utrecht 2003.

Ulrich Weber. Kafka – Dürrenmatt. Angst vor dem Einfluss?, in: Kafka verschrieben, hrsg. von Irmgard M. Wirtz aus der Reihe Beide Seiten vom Schweizerischen Literaturarchiv, Band 1. Göttingen/ Zürich 2010, S. 133-151.

Susanne Moraw, Eckehart Nölle (Hgg.). Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike, aus der Reihe Zaberns Bildbände zur Archäologie. Mainz 2002.

Bernd Seidensticker. Das antike Theater. München 2010.

Anmerkungen

1 Dürrenmatt. Abschied vom Theater (1988/90), in Bd. 18 der Werkausgabe, S.539–586.

2 Dürrenmatt. Anmerkung zur Komödie (1954), in Bd. 30 der Werkausgabe, S. 23.

3 Dürrenmatt. Aspekte des dramaturgischen Denkens (Fragment 1964), in Bd. 30 der Werkausgabe, S. 106.

4 Die Tuschzeichnung Kafkas gehört zu jenen sieben Skizzen stilisierter Männchen, die der Autor

frühestens 1911 und spätestens 1922 entworfen hat. Max Brod hat sie alle im Anhang seines Buches über «Franz Kafka. Eine Biographie» aus dem Jahre 1954 erstmals veröffentlicht.

Die Originale sind verschollen oder befinden sich im Archiv Max Brod in Tel Aviv, in das die Erbin und ehemalige Wirtschaftlerin Ilse Esther Hoffe jedoch noch keinen Einblick gewährt.

5 Kafka. Notiz aus dem blauen Schulheft (1916–1923), in Nachgelassene Schriften und Fragmente II der Kritischen Ausgabe, S. 16.

6 Kafka. Entwurf zu Es war unsicher, ob ich Fürsprecher hatte... im Hungerkünstlerheft (1915–1921/22), in Nachgelassene Schriften und Fragmente II der Kritischen Ausgabe, S. 377–380.

7 Kafka. Notiz im Konvolut (August bis Spätjahr 1920), in Nachgelassene Schriften und Fragmente II der Kritischen Ausgabe, S. 339.

8 Kafka. Zitiert nach Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main 1951. Über die Zuverlässigkeit dieser Aufzeichnungen und Erinnerungen wird in der Forschung bis heute gestritten.

9 Dürrenmatt. Persönliche Anmerkungen zu meinen Bildern und Zeichnungen, in Ausst.-Kat. (1994), S. 127.

10 Dürrenmatt. Der Winterkrieg in Tibet, im Band Labyrinth – Stoffe I–III der Werkausgabe, S. 36.

Zum Autor

Andreas Jahn ist Germanist und Kunstvermittler im Berner Zentrum Paul Klee, im Burgdorfer Museum Franz Gertsch sowie im Kunsthaus Langenthal. Ausserdem führt er Kulturreisen mit thematischen Schwerpunkten durch.

Kontakt: www.anjan.ch, januss@gmx.ch

Résumé

Adieu au théâtre

A l'origine, le théâtre consistait en une ronde dansée en chœur sur une place créée à cet effet. On chantait en l'honneur de Dionysos, dieu de la fertilité ; les représentations se jouaient dans la tête des participants.

Avec l'institutionnalisation du théâtre dans l'Antiquité, les représentations devinrent des spectacles d'une grande force expressive sur ce qu'est le monde et ce qu'il pourrait être. D'Aristophane à Bertolt Brecht, en passant par William Shakespeare, le propos portait sur une idée « achevée ». Friedrich Dürrenmatt thématise en revanche l'adieu au théâtre: la pièce elle-même est reléguée à l'arrièreplan au profit de commentaires, de digressions, d'épilogues et d'épilogues sur l'épilogue. La représentation n'a plus de fin, aucun rideau ne tombe. La scène ultime est celle de l'auteur assis devant sa feuille, la plume à la main. Ici, le théâtre devient poétologique, un nouveau jeu intellectuel à l'antique. On retrouve ce leitmotiv dans les écrits et les dessins de Franz Kafka. L'auteur est comme un directeur de théâtre qui doit inventer ses acteurs – lettres et mots, en l'occurrence. Toute écriture raconte une histoire, mais derrière celle-ci transparaît l'image de l'auteur en train d'écrire. Sur la scène du papier, chaque page du manuscrit, puis du livre lu, se transforme en une séquence invraisemblable, à laquelle chacun peut prendre part en jouant, chantant ou dansant. C'est à la fois

terrible et fécond.

Riassunto

L'addio al teatro

Alle sue origini il teatro era un coro danzante che si esibiva in cerchio nel choros («luogo per la danza»). Si cantava in onore di Dioniso, dio della fertilità, e le rappresentazioni avvenivano nell'immaginazione. Con l'antica istituzionalizzazione del teatro, la rappresentazione si trasformò in una recitazione scenica su ciò che era il mondo e su ciò che avrebbe potuto essere. Da Aristofane a Shakespeare fino a Brecht, l'azione scenica era basata su un'idea in sé compiuta. Con Friedrich Dürrenmatt, invece, il tema centrale diventa l'addio al teatro: l'azione drammaturgica resta in secondo piano a favore di osservazioni, interruzioni, epiloghi ed epiloghi all'epilogo. Il teatro non trova più una conclusione e il sipario non si abbassa più. L'ultima scena vede l'autore al tavolo di lavoro, con la penna in mano, davanti alla pagina bianca. Il teatro si fa poetologico e si trasforma in un nuovo gioco intellettuale, che ritrova il modello antico. Questo tema di fondo è riscontrabile nelle opere letterarie e nei disegni di Franz Kafka, che considera l'autore un «direttore di teatro» chiamato a inventare i propri «attori»: i caratteri e le parole. Ogni scrittura racconta una storia, ma le storie rivelano sempre l'idea stessa dello scrivere quale azione propria dell'autore. Sul palcoscenico cartaceo – dapprima nel manoscritto, poi nel libro che viene letto – ogni pagina si trasforma in una scena che si anima di relazioni inverosimili, aperta a chiunque voglia unirsi a un «gioco» tanto spaventoso quanto fantasioso.



Abb. 1 Friedrich Dürrenmatt malt in seinem Atelier das Bühnenbild «Ein Engel kommt nach Babylon» (1948). Foto Lothar Jeck (Fotoarchiv Jeck, Reinach BL)



Abb. 2 Friedrich Dürrenmatt. *Das Arsenal des Dramatikers (Selbstporträt)*, 1960. Feder, 25,5 x 18 cm (Aus: Dürrenmatt. *Bilder und Zeichnungen*, 1978 by Diogenes Verlag AG Zürich © Privatsammlung Schweiz)



Die Zeichnungen 3-6 stammen von Franz Kafka, ohne Titel und ohne Datum. Tinte (?), zwischen 1911 und 1922 entstanden. Format unbekannt (Standort vermutlich Archiv Max Brod, Tel Aviv)



Die Zeichnungen 3-6 stammen von Franz Kafka, ohne Titel und ohne Datum. Tinte (?), zwischen 1911 und 1922 entstanden. Format unbekannt (Standort vermutlich Archiv Max Brod, Tel Aviv)



Die Zeichnungen 3-6 stammen von Franz Kafka, ohne Titel und ohne Datum. Tinte (?), zwischen 1911 und 1922 entstanden. Format unbekannt (Standort vermutlich Archiv Max Brod, Tel Aviv)



Abb. 6. Die Zeichnungen 3-6 stammen von Franz Kafka, ohne Titel und ohne Datum. Tinte (?), zwischen 1911 und 1922 entstanden. Format unbekannt (Standort vermutlich Archiv Max Brod, Tel Aviv)



Abb. 7 Friedrich Dürrenmatt. *Der singende Kopf des Orpheus treibt den Styx hinunter*, 1987. Gouache, 99 x 70 cm. Centre Dürrenmatt Neuchâtel