

Friedrich Dürrenmatt und die Mythen – Antike Figuren im Spiegel der Moderne

<https://doi.org/10.26247/lexis.2923>

Madeleine Betschart¹

Zusammenfassung

Friedrich Dürrenmatt nutzt antike Mythen nicht als historische Erzählungen, sondern als Denkmodelle, um die Bedingungen des modernen Menschen zu reflektieren. In seinen literarischen und bildnerischen Arbeiten lassen sich vier zentrale Tendenzen erkennen.

Erstens kehrt er Rollen und Perspektiven um, indem er marginalisierte oder als bedrohlich wahrgenommene Figuren wie den Minotaurus oder die Pythia ins Zentrum rückt und vertraute mythologische Strukturen aufbricht. Zweitens vermenschlicht er die Figuren: Prometheus, Atlas, Sisyphos oder Leonidas erscheinen nicht mehr als übermenschliche Helden, sondern als verletzte, scheiternde und beharrliche Existenzen. Drittens aktualisiert er die Mythen, indem er sie in moderne Kontexte überführt – etwa Midas als Industriellen oder das Labyrinth als Spiegellabyrinth. Viertens nutzt er mythische Figuren als theoretische Denkmodelle oder Identifikationsfiguren, etwa in der ‚schlimmstmöglichen Wendung‘, in welcher der Zufall das Schicksal ersetzt.

Dürrenmatt versteht die Moderne nicht als Gegenwelt zum Mythos, sondern als dessen Fortsetzung unter veränderten Bedingungen. Die Konflikte zwischen Freiheit und Zwang, Ordnung und Chaos oder Macht und Ohnmacht bleiben bestehen. Gerade deshalb behalten seine mythischen Modelle in einer globalisierten und technologisch beschleunigten Welt ihre Relevanz.

Schlüsselwörter: Mythen als Denkmodelle, Neuinterpretation mythischer Figuren, Vermenschlichung, Perspektivenwechsel, Mythos und Moderne

Abstract

Friedrich Dürrenmatt does not use ancient myths as historical narratives but as conceptual models to reflect on the conditions of modern human existence. Four central tendencies can be identified in his literary and artistic work.

First, he reverses roles and perspectives by placing marginalized or seemingly threatening figures such as the Minotaur or the Pythia at the center and by breaking familiar mythological structures. Second, he humanizes the figures: the Prometheus, Atlas, Sisyphus or Leonidas no longer appear as superhuman heroes but as vulnerable, failing and persistent beings. Third, he updates the myths by transferring them into modern contexts – for example, Midas as an industrialist or the labyrinth as a hall of mirrors. Fourth, he uses mythical figures as theoretical models or points of identification, as in the ‘most unexpected turn’, in which chance replaces fate.

Dürrenmatt does not see modernity as the opposite of myth but as its continuation under changed conditions. The conflicts between freedom and constraint, order and chaos, or power and powerlessness persist. For this reason, his mythic models retain their relevance in a globalised and technologically accelerated world.

Keywords: myths as conceptual models, reinterpretation of mythic figures, humanization, shift of perspective, myth and modernity

¹Kunsthistorikerin, Archäologin (Studium Universität Zürich), ehemalige Direktorin Centre Dürrenmatt Neuchâtel. E-Mail: Madeleine.Betschart@bluewin.ch

1. Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler

Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) zählt zu den bedeutendsten Schweizer Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. In der Deutschschweiz geboren, zog er 1952 mit seiner Familie ins französischsprachige Neuenburg (Neuchâtel), wo er bis zu seinem Tod lebte.

Als Kind wollte Dürrenmatt Maler werden; die Entscheidung, Schriftsteller zu werden, traf er erst mit 25 Jahren. Doch auch nachdem sich sein literarischer Erfolg rasch einstellte – insbesondere mit den bis heute meistgespielten Stücken *Der Besuch der alten Dame* (1956) und *Die Physiker* (1962) – blieben das Zeichnen und Malen für ihn eine beständige Notwendigkeit. International vor allem als Schriftsteller und Dramatiker bekannt, begleitete ihn das bildnerische Arbeiten ein Leben lang – als unverzichtbarer Teil seines Schaffens: „Meine Zeichnungen sind nicht Nebenarbeiten zu meinen literarischen Werken, sondern die gezeichneten und gemalten Schlachtfelder, auf denen sich meine schriftstellerischen Kämpfe, Abenteuer, Experimente und Niederlagen abspielen“ (Dürrenmatt, 1998i, S. 201). Schreiben und bildnerisches Arbeiten waren für ihn keine getrennten Tätigkeiten, sondern zwei sich ergänzende künstlerische Ausdrucksformen desselben Denkens: „Ich male aus dem gleichen Grund, wie ich schreibe: weil ich denke“ (Dürrenmatt, 1998i, S. 201). Auf seinem Schreibtisch lagen stets zwei Stapel Papier: einer zum Schreiben, einer zum Zeichnen – eine Symbiose, wie er es nannte.

Sein Bildwerk blieb jedoch zu seinen Lebzeiten weitgehend verborgen. Dürrenmatt stellte kaum aus, verkaufte keine Bilder und verschenkte nur gelegentlich einzelne Werke an Freunde. Das Malen war für ihn ein *Jardin secret*, ein privater Raum, in dem er künstlerische Ideen erprobte, die im Dialog zu seinen literarischen Stoffen entstanden. Erst mit der Eröffnung des Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN) im Jahr 2000 wurde dieses umfangreiche Œuvre einem breiten Publikum zugänglich.

Das CDN hat in den letzten zehn Jahren entscheidend dazu beigetragen, das Verhältnis von Text und Bild im Werk Friedrich Dürrenmatts zu erforschen und besser zu verstehen. Die in diesem Zusammenhang entstandene *Synoptische Tafel*² – ein umfassendes, unveröffentlichtes Arbeitsinstrument – visualisiert die komplementäre Entwicklung seiner literarischen und bildnerischen Produktion. Auf dieser Grundlage entstand das dreibändige Referenzwerk *Wege*

² Die *Synoptische Tafel* (*Tableau synoptique sur Friedrich Dürrenmatt. Le Suisse universel dans ses œuvres: vie privée / publique – activité artistique – activité littéraire – rayonnements suisse et mondial*) wurde konzipiert und als Forschungsprojekt geleitet von Madeleine Betschart (2016–2025). Wissenschaftliche Beratung durch Ulrich Weber. Revision 2025 durch Julia Röthinger u.a. Die *Synoptische Tafel* wird u.a. behandelt in Betschart (2016, Cahier 11) sowie in Betschart (2022, Bd. 3, S. 21–30).

und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. *Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, das zu seinem 100. Geburtstag im Jahre 2021/22 erschien.

Im Zuge dieser Forschungsarbeiten wurde zudem sichtbar, wie sehr die klassischen Stoffe Dürrenmatts Denken und Arbeiten prägten.

2. Friedrich Dürrenmatt und Griechenland

Ein zentrales Motiv, das sich durch Dürrenmatts gesamtes Schaffen zieht, ist seine intensive Auseinandersetzung mit mythologischen Stoffen. Sowohl in seinen Texten als auch in seinen Bildern transformiert er antike Mythen, aktualisiert sie und nutzt sie als Denkfiguren der Moderne. Diese anhaltende Faszination prägt seine besondere Beziehung zu Griechenland. Sie reicht weit über einzelne Reisen hinaus und ist tief in seiner Biografie, seiner Lektüre und seinem künstlerischen Werk verankert. Bereits in seiner Kindheit wird er durch die griechische Mythologie inspiriert. Sein Vater erzählt ihm die Geschichten der Griechen nicht als gelehrte Vorträge, sondern als lebendige Welt, die sich wie selbstverständlich in seine Vorstellungskraft einfügt: „Wenn wir in tiefer Dunkelheit wieder hinabstiegen, kam er auf die griechischen Sagen zu sprechen, und die Helden und Ungeheuer, von denen er berichtete, kamen mit gleich vertraut vor“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 23). Der Mythos ist für ihn von Anfang an kein fernes Kulturgut, sondern Teil der Wirklichkeit. Diese frühe Vertrautheit wird durch die Lektüre verstärkt: Als Zehnjähriger liest er Gustav Schwabs *Sagen des Altertums*, die er nicht als Literatur, sondern als etwas „Wirkliches“ wahrnimmt.

Diese Prägung in der Kindheit entwickelt sich zu einer lebenslangen intellektuellen Auseinandersetzung. In seiner *Dramaturgie des Labyrinths* (1977/1981) verweist Dürrenmatt auf grundlegende mythologische Referenzwerke wie Herbert Hungers *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* oder Robert von Ranke-Graves' *Griechische Mythologie*. Seine im Centre Dürrenmatt Neuchâtel erhaltene Bibliothek dokumentiert eine kontinuierliche Beschäftigung mit antiken Texten: Homer, Euripides, Sophokles, Herodot, Xenophon oder Kallimachos. Die Antike war für ihn kein abgeschlossenes Kapitel, sondern ein intellektueller Resonanzraum, der sein Denken über Jahrzehnte begleitete.

Dürrenmatt versteht den Mythos nicht als historischen Bericht, sondern als Grundsituation menschlicher Existenz: „Ein Mythos ist für mich ein Archetypus, eine Uerscheinung, eine Urkonstellation, in die der Mensch immer wieder gerät. Er ist das immer Wiederholbare innerhalb des Menschlichen.“³ Zugleich betont er die funktionale Dimension: „Die Stoffe, die

³ Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold (1982), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 11–80, hier: S. 31.

Mythen, schuf der Mensch aus sich, um sein Leben auszuhalten.“⁴ Der Mythos ist für ihn sowohl Ausdruck menschlicher Grenzerfahrung als auch ein Mittel, eine unüberschaubare Wirklichkeit zu deuten. Daraus erklärt sich seine Affinität zu bestimmten Figuren oder Modellen, die er selbst benennt: Atlas, Sisyphos, der Minotaurus, das Labyrinth. Sie sind keine antiken Relikte, sondern Beispiele menschlicher Verstrickungen, Bilder für Orientierungslosigkeit, Überforderung, Rebellion, Einsamkeit und Beharrlichkeit.

Die innere Vertrautheit mit der griechischen Welt findet erst spät eine reale Entsprechung. Obwohl er sich seit seiner Jugend für die griechische Kultur interessiert, reist Dürrenmatt erst 1983 zum ersten Mal nach Griechenland. Die Reise erscheint ihm zwar ambivalent: „Griechenland stört mir die Phantasie... die Realität stört nur die Phantasie“ (Kerr, 1992, S. 18), bemerkt er im Vorfeld. Doch gemeinsam mit Maximilian Schell und Charlotte Kerr, die später seine zweite Ehefrau wird, besucht er während zwei Wochen Orte wie Athen, Mykene, Epidaurus, Olympia, Mystras und Delphi. Diese Schauplätze der antiken Kultur werden für ihn zu topografischen Bezugspunkten jener inneren Bildwelt, die ihn seit seiner Kindheit begleitet.

Zahlreiche Reiseskizzen belegen, dass Dürrenmatt diese Orte nicht nur besichtigt, sondern zeichnerisch und gedanklich verarbeitet hat. In ihnen überlagern sich Landschaftseindrücke, archäologische Strukturen und Figuren aus seinen eigenen Mythenbearbeitungen. Besonders *Das Sterben der Pythia* und die Figur des Minotaurus bilden einen Resonanzraum, in dem reale Topografie und imaginierte Figuren ineinandergreifen. Auffallend ist, dass der Minotaurus – der in der Pythia-Geschichte nicht vorkommt – überraschend in diese Bildwelt eintritt und sich mit der Pythia, der Sphinx oder Tiresias verbindet.

Viele seiner Zeichnungen sind Charlotte Kerr gewidmet. In mehreren Blättern verleiht er den Figuren ihre Züge oder seine eigenen (Abb. 1). Dadurch entsteht eine Nähe zwischen den mythologischen Gestalten und den realen Personen der Reise. Tatsächlich verliebt sich Dürrenmatt auf dieser Reise in Charlotte Kerr, wie er Maximilian Schell anvertraut.

Neben den mythologischen Motiven fertigt Dürrenmatt zahlreiche Landschafts- und Reiseskizzen an, die etwa die antiken Ruinen von Delphi, Vögel über dem Labyrinth von Epidaurus oder Orte wie Mystras festhalten (Abb. 2; Abb. 3).

Die Landschaften erscheinen häufig belebt: Bäume, Felswände und Mauern erhalten menschenähnliche Züge, ein Anthropomorphismus, der



Abb. 1 *Pythia. An Charlotte.*
FD, 1983, Tusche auf
Zeichenpapier,
28.5cmx21cm, Sammlung
Centre Dürrenmatt
Neuchâtel©
CDN/Schweizerische
Eidgenossenschaft

⁴ Gespräch mit Franz Kreuzer (1982), in Arnold, 1996, S. 121–167, hier: S. 129.

in seinem Bildwerk vereinzelt vorkommt, bei den Reiseskizzen jedoch besonders ausgeprägt ist.

Nach der Rückkehr vertieft Dürrenmatt seine Eindrücke weiter aus dem Gedächtnis heraus. Besonders eindrücklich ist seine Zeichnung des Apollon-Tempels in Delphi, in der die Pythia zwischen den Säulen steht und ihr Orakel verkündet. Charlotte Kerr beschreibt diesen Moment als eine Art Begegnung zwischen Dürrenmatt und seiner eigenen Imagination. Diese Griechenlandreise bildet einen biografischen Höhepunkt seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der antiken Kultur.

Auch literarisch ist Griechenland in Dürrenmatts Werk präsent. 1955 erscheint *Griechen sucht Griechin*. Die Geschichte erzählt von Archilochos, einem Unterbuchhalter mit asketischem Lebensstil, der unverhofft berühmt wird, als er Chloé heiratet. Als ihm bewusst wird, dass sie eine stadtbekante, aber herzensgute Prostituierte ist, trennt er sich von

ihr. Erst später, in Griechenland, finden die beiden wieder zusammen. Diese Prosakomödie und andere Stücke werden in den 1970er-Jahren auf Griechisch übersetzt und zum Teil in Griechenland aufgeführt. Dank des Verdienstes von Evangelia Nanou (siehe Beitrag S. 41-55) liegen auch die Komödien *Frank der Fünfte* (1959) und *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1961) in griechischer Sprache vor und verstärken die Rezeption seines literarischen Werkes.

Insgesamt zeigt sich, dass Griechenland für Dürrenmatt nicht nur ein geografischer Ort, sondern ein geistiger Raum ist – ein kulturelles Gedächtnis, das seine Kindheit prägt, seine Lektüren begleitet, seine Reflexionen formt und seine künstlerische Arbeit inspiriert. Die antiken Mythen dienen ihm als Spiegel der modernen Existenz.

3. Antike Figuren im Spiegel der Moderne

Dürrenmatts literarisches und bildnerisches Werk greift eine Vielzahl mythologischer Motive auf, die in unterschiedlichen Formen und Kontexten wiederkehren. Um dieses umfangreiche Material zu ordnen und in seiner inneren Logik zu erfassen, bietet sich eine thematische



Abb. 2 Delphi, 1983, Filzstift auf Zeichenpapier, 23 cm x 32 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel© CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft



Abb. 3 Mystra, 1983, Filzstift auf Zeichenpapier, 16.5 cm x 23 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel© CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

Gliederung an, die nicht Dürrenmatts eigener Systematik entspricht, sondern ein heuristisches Raster bildet. Vier Kategorien machen zentrale Konstellationen sichtbar:

A. Mythen der Last und des Widerstands behandeln Figuren, die unter einer übermächtigen äusseren oder inneren Belastung stehen und darauf mit Beharrlichkeit oder Widerstand reagieren.

B. Mythen der gescheiterten Helden zeigen Figuren, deren Scheitern grundlegende Grenzen menschlichen Handelns sichtbar macht.

C. Mythen der Erkenntnis und des Zufalls thematisieren Konstellationen, in denen Wissen, Vorhersehbarkeit und Unvorhersehbarkeit eng miteinander verflochten sind.

D. Mythen der Identität des Künstlers betreffen Situationen, in denen Fragen nach Selbstbild, Rolle und künstlerischer Positionierung verhandelt werden.

In ihrer Zusammenschau ermöglichen diese Kategorien, die vielfältigen mythologischen Bezüge in Text und Bild als zusammenhängende Motivfelder zu erfassen.

3.1. Mythen der Last und des Widerstands

Dürrenmatt greift immer wieder mythische Figuren auf, die grundlegende Erfahrungen von Orientierungslosigkeit, Überforderung, Ausgeliefertsein und Beharrlichkeit verkörpern. Sie stehen exemplarisch für existenzielle Konstellationen, in denen sich das Spannungsfeld von Last und Widerstand besonders deutlich zeigt.

3.1.1. Labyrinth und Minotaurus – Vereinzelung, Spiegelung und die Struktur der Welt

Für Friedrich Dürrenmatt wird das Motiv des Labyrinths zu einer prägenden Erfahrung seiner Kindheit in Konolfingen (Schweiz). Er beschreibt die Welt, in die er hineingeboren wurde, als ein Labyrinth – eine rätselhafte, mythisch aufgeladene Umgebung, deren Regeln er nicht durchschaute und die „die Unschuldigen schuldig spricht“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 81). Die Wege in den Kornfeldern und die undurchschaubare Welt der Erwachsenen bilden für ihn die erste Erfahrung des Unübersichtlichen.

Mit dem Umzug nach Bern (Schweiz) 1935 verstärkt sich dieser Eindruck, „weil ich in eine ganz andere Welt hineinkam, die aber auch das Labyrinthische hatte, und zwar noch verstärkt:

das Unübersichtliche.“⁵ Die weitläufigen Laubengänge der Stadt erscheinen ihm als eine neue, noch komplexere Form des Labyrinthischen. Aus dieser frühen Wahrnehmung entwickelt sich seine lebenslange Identifikation und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Labyrinth und dem Minotaurus.

Für Dürrenmatt gehören beide Elemente untrennbar zusammen. Das Labyrinth ist für ihn ein „Gleichnis der Welt“, in der er selbst lebe; er sieht sich „groteskerweise sozusagen selber als Minotaurus.“⁶ Der Minotaurus ist für ihn „eine Ungestalt“⁷ und zugleich das Sinnbild „des Einzelnen, des Vereinzelten“, der einer Welt gegenübersteht, die „an sich labyrinthisch ist, nicht durchschaubar.“⁸

Dürrenmatts *Minotaurus. Eine Ballade* (1984/85) verbindet einen erzählerischen Text mit neun Lavis-Zeichnungen. Im Zentrum steht nicht der Sieg des Theseus, sondern die Tragödie eines Wesens, das in einer unüberschaubaren Welt nach Begegnung sucht und daran scheitert. Der Minotaurus lebt in einem Labyrinth aus Spiegeln, in dem er zunächst seine Spiegelbilder für andere Wesen hält. Die anfängliche Freude über diese vermeintliche Gemeinschaft schlägt in Verzweiflung um, als er erkennt, dass er immer nur sich selbst sieht: „Ein Geschöpf wie ihn gibt es sonst nicht mehr.“⁹ Die Grundidee dazu dürfte Dürrenmatt anlässlich seines Besuchs im Spiegellabyrinth in Luzern (Schweiz) gekommen sein.

Die Zeichnungen zeigen das Labyrinth als gläserne, reflektierende Struktur. Im ersten Bild tanzt der Minotaurus durch die Welt seiner Spiegelbilder (Abb. 4). „Das Wesen tanzte durch sein Labyrinth, durch die Welt seiner Spiegelbilder“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 13). Als er innehält, verharren die Spiegelbilder mit ihm. Dann erscheint ein Mädchen, das – anders als die Spiegelbilder – unbeweglich bleibt. Der Minotaurus erkennt, „dass es noch etwas anderes als Minotauren gab“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 15) (Abb. 5). Doch im Freudentanz tötet er das Mädchen unabsichtlich, „wusste er doch nicht, was Leben war und was Tod“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 16).



Abb. 4 Aus: Friedrich Dürrenmatt *Minotaurus - Eine Ballade*© 1985 by Diogenes Verlag AG Zürich

⁵ Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold (1975), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 114–176, hier: S. 115.

⁶ Friedrich Dürrenmatt zitiert nach Kerr, 2006, DVD 1, ab 00:28:23 – 00:28:50.

⁷ Gespräch mit Jürg Altwegg (1978), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 248 – 256, hier: S. 256.

⁸ Gespräch mit Jürg Altwegg (1978), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 248 – 256, hier: S. 256.

⁹ Gespräch mit Michael Haller (1990), in Arnold, 1996, Bd. 4, S. 140 – 188, hier: S. 176.

Weitere Begegnungen enden ebenfalls tragisch. Zunächst nähert er sich freundlich einem ebenfalls plötzlich auftauchenden Jüngling, bis dieser ihn mit einem Schwert verletzt. Kurz darauf geraten sechs weitere Jünglinge und Mädchen in das Labyrinth, was jedoch in eine Katastrophe mündet. Was als Annäherung gedacht ist, endet tödlich, nicht aus Bosheit, sondern aus der Unfähigkeit zur Begegnung: „Alle



Abb. 5 Aus: Friedrich Dürrenmatt Minotaurus - Eine Ballade© 1985 by Diogenes Verlag AG Zürich

Minotaurus-Bilder zeigen den Einzelnen ohne die Erfahrung des Du, des Anderen.“¹⁰



Abb. 6 Aus: Friedrich Dürrenmatt Minotaurus - Eine Ballade© 1985 by Diogenes Verlag AG Zürich

Dürrenmatt erweitert den Mythos um neue Elemente. Entgegen der antiken Überlieferung betritt Ariadne das Labyrinth und wickelt den roten Faden um die Hörner des schlafenden Minotaurus – kein Akt der Begegnung, sondern ein heimliches Markieren (Abb. 6). Der rote Faden, im Mythos Symbol der Rettung für Theseus, wird hier zum Zeichen der Irreführung. Theseus wiederum tritt mit einer Minotaurus-Maske auf, um ihn zu täuschen

(Abb. 7). In dem Moment, in dem der Minotaurus glaubt, ein Wesen wie er selbst gefunden zu haben, stößt Theseus zu: „So sicher senkte der andere den Dolch in den Rücken, dass der Minotaurus schon tot war“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 31).

Die letzten Bilder zeigen keinen Triumph, sondern ein Zusammenbrechen der Welt. Theseus kniet über dem toten Minotaurus, die Linien des Labyrinths wirken ausgelöscht: „Dann, bevor die Sonne kam, kamen die Vögel“ (Dürrenmatt, 1998f, S. 31).



Abb. 7 Aus: Friedrich Dürrenmatt Minotaurus - Eine Ballade© 1985 by Diogenes Verlag AG Zürich

¹⁰ Gespräch mit Jürg Altwegg (1978), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 248 – 256, hier: S. 256.

Dürrenmatt versteht das Labyrinth als äußere und innere Struktur, die die Beziehung des Menschen zu seiner Welt spiegelt. Der Mensch ist nicht außerhalb des Labyrinths, sondern in es eingebunden – zugleich Gefangener, Gestalter und Opfer seiner Bedingungen. Der Minotaurus wird so zum Sinnbild des modernen Menschen, der in den Verflechtungen seiner Zeit gefangen bleibt.

Die *Ballade* bildet den Höhepunkt einer langen Auseinandersetzung mit dem Mythos. Frühere Bilder wie *Der entwürdigte Minotaurus* (1962) (Abb. 8) oder *Der verängstigte Minotaurus* (1974) zeigen ihn als verletzlich, isoliertes Wesen.

Das Labyrinth ist noch aus Stein, nicht aus Spiegeln, doch die Grundidee ist bereits angelegt: Der Minotaurus ist auch Opfer, nicht nur Unwesen. Ein langer künstlerischer Denkprozess, der in der *Ballade* seine konsequenteste Ausformulierung findet.

3.1.2. Atlas – Die Last der Welt

Auch mit der Figur des Atlas setzt sich Dürrenmatt auseinander und widmet ihr zahlreiche Darstellungen. Der Impuls für die großformatige Gouache *Die Welt der Atlasse* (1975–1977) (Abb. 9) geht auf eine nächtliche Landung in New York 1969 zurück, bei der er „zum ersten

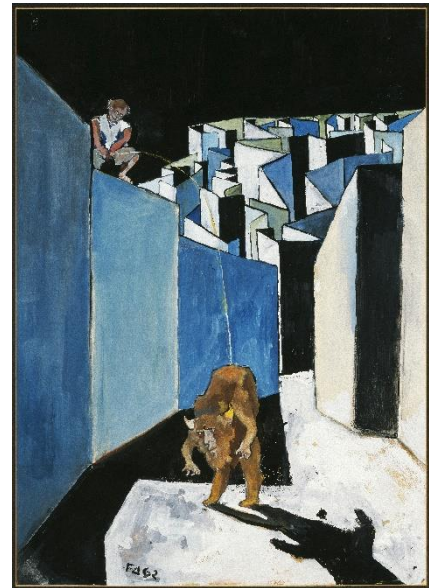


Abb. 8 *Labyrinth I: Der entwürdigte Minotaurus*, 1962, Gouache auf Karton, 72x51 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

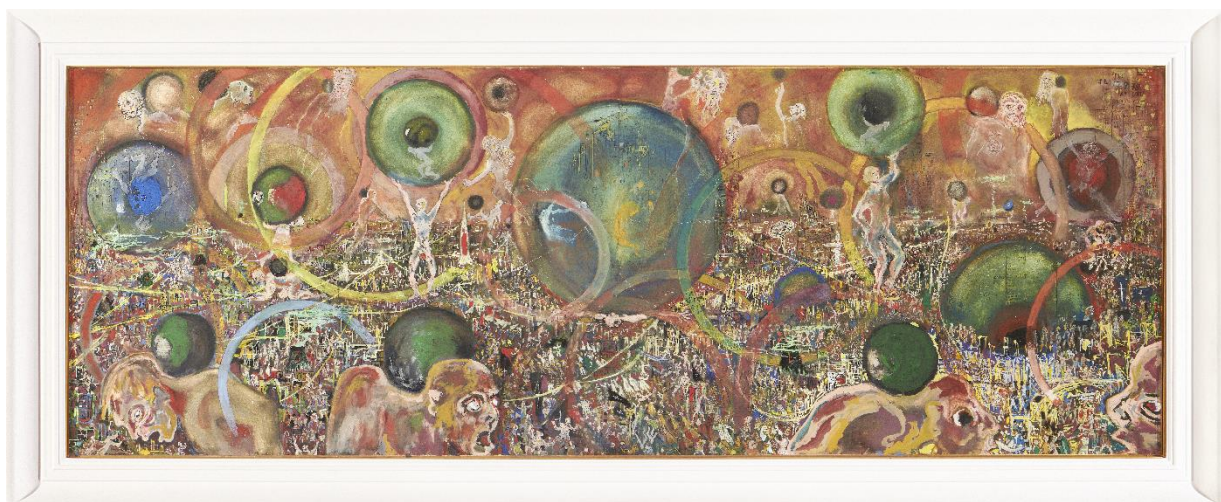


Abb. 9 *Die Welt der Atlasse*, 1965 - 1978, Gouache auf Karton, 71x200 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel© CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

Mal“ begreift, „wie höllisch es sein muss, auf einer von Menschen überfüllten Erde zu leben“ (Dürrenmatt, 1998i, S. 210).

In der antiken Mythologie trägt Atlas das Himmelsgewölbe. Dürrenmatt überträgt dieses Bild auf die Lasten der modernen Welt. Atlas ist für ihn das „Endbild des Menschen, der die – seine – Welt trägt, tragen muss“ (Dürrenmatt, 1998i, S. 208). Das Atlas-Motiv wird für ihn zum Bild einer Welt, „die zu schwer geworden ist“.¹¹ In einem Gespräch mit Jürg Altwegg bezeichnet er Atlas als „Ursituation“.¹² Jeder Mensch trage seine Welt.

Die Welt der Atlasse, eines der „Lieblingsbilder“ von Dürrenmatt, zeigt Figuren, die mit Weltkugeln spielen, kämpfen oder unter ihnen zusammenbrechen. Die Bildfläche ist dicht bevölkert von Menschenmengen, technischen Konstruktionen, Kathedralen, Atomkraftwerken und Stromleitungen – ein Panorama der modernen Zivilisation.



Abb. 10 *Atlas III*, 1978, Tusche (Feder) auf Karton, 51x36 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

Frühere Darstellungen wie *Der versagende Atlas* (1958) oder *Zorniger Atlas* (1976/78) zeigen den Titanen erschöpft, oder zerstörerisch. In einer überraschenden Wendung verbindet Dürrenmatt das Motiv sogar mit Mutter- und Schwangerschaft: „Ihr Bauch birgt nun die Weltkugel, die Atlas einst trug“ (Dürrenmatt, 1998k, S. 146).

Das Motiv prägt auch sein Drama *Die Frist* (1977), das sich mit dem Thema Macht, Sterben und den Einfluss verschiedener Interessensfraktionen auf den Tod eines Tyrannen auseinandersetzt. Zentral sind zwei Figuren, die sich beide in einer Atlas-Situation befinden: „Der erste versucht, die Welt zu tragen, der zweite möchte sie nicht tragen, muss sie aber am Schluss weitertragen“ (Dürrenmatt, 1998i, S. 208).

Für Dürrenmatt steht Atlas für eine künstlerische Grundhaltung: Die Welt ist Last und Spiel zugleich: „Meine Freiheit als Künstler besteht darin, dass ich mit dieser Welt spielen kann.“¹³

3.1.3. Prometheus – Rebell und Mensch

Während Atlas die Last der Welt verkörpert, steht Prometheus für den schöpferischen und rebellischen Impuls des Menschen. Im Mythos formt Prometheus die Menschen aus Lehm

¹¹ Gespräch mit Jürg Altwegg (1978), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 248 – 256, hier: S. 255.

¹² Gespräch mit Peter André Bloch (1980), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 308 – 326, hier: S. 310.

¹³ Gespräch mit Michael Haller (1990), in Arnold, Bd. 2, S. 140 – 188, hier: S. 163.

und bringt ihnen das Feuer, das er Zeus entwendet hat. Dürrenmatt revidiert die traditionelle Deutung: Prometheus sei nicht das Urbild des Rebellen, sondern „der Mensch selber“.

In *Prometheus. Dramaturgie eines Rebellen* (ab 1981) beschreibt er, wie aus der geplanten „Dramaturgie eines Rebellen“ eine „Dramaturgie des Menschen“¹⁴ wurde, die sich um die Frage dreht: „wie kommt der Mensch aus der Labyrinthsituation heraus“,¹⁵ womit eine Brücke zum Minotaurus geschlagen wird.

Dieser Ansatz bildet den theoretischen Rahmen für seine späteren Reflexionen zu Prometheus, die sich auch im bildnerischen Werk, etwa in der Gouache *Prometheus, Menschen formend* (1988) (Abb. 11) finden. Der Titan ist dargestellt als konzentrierter Schöpfer, der „seltsame Geschöpfe“ formt, „die er Menschen nannte“ (Dürrenmatt, 1998k, S. 144). Die Götter im Hintergrund ignorieren ihn. „Wer nahm den Spinner Prometheus und seine Lehm puppen auch ernst?“ (Dürrenmatt, 1998k, S. 144). Athene haucht den Figuren Leben ein, „nur so aus Spaß“ (Dürrenmatt, 1998k, S. 144), weil Prometheus immer wieder darum bat. Der Mensch entsteht aus Laune und Beharrlichkeit, nicht aus göttlicher Absicht.

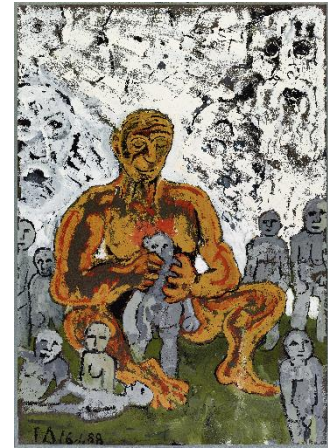


Abb. 11 *Prometheus, Menschen formend*, 1988, Gouache auf Karton, 99x69 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

Dürrenmatt charakterisiert Prometheus als Intellektuellen, der „vernünftige Götter“ (Dürrenmatt, 1998j, S. 15) schaffen will. Doch dieser Versuch scheitert



Abb. 12 *Prometheus*, 1988, Gouache auf Karton, 99x69 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

an einer metaphysischen Grenze: „Was unsterblich ist, ist ewig und damit außerhalb des Sinns“ (Dürrenmatt, 1998j, S. 15). Sinn sei nur im Vergänglichen möglich.

Als Prometheus den Menschen das Feuer bringt und sie «denken lernten», erkennt Zeus die Tragweite: „Prometheus hatte mit dem Menschen den Feind der Götter geschaffen“ (Dürrenmatt, 1998k, S. 144). Eine zweite Gouache *Prometheus* (1988) (Abb. 12) zeigt die Konsequenzen der Strafe: den gefesselten Titanen, dem die Adler die Leber aushacken, eine Qual, die sich endlos erneuert.

In dieser ausweglosen Situation wird Prometheus für Dürrenmatt erst wirklich zur menschlichen Figur. Nur indem er seine Tat

¹⁴ Gespräch mit Franz Kreuzer (1982), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 121–167, hier: S. 160.

¹⁵ Gespräch mit Franz Kreuzer (1982), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 121–167, hier: S. 160.

bejaht, kann er bestehen: „Indem Prometheus trotzt, bleibt er Prometheus, bleibt er Rebell“ (Dürrenmatt, 1998j, S. 39). Die Strafe verliert ihren Sinn und „verwandelt sich in den Triumph des Bestraften“ (Dürrenmatt, 1998j, S. 39).

Die beiden Bildtypen – der formende und der leidende Prometheus – markieren die Pole von Dürrenmatts anthropologischer Deutung. Der eine steht für den schöpferischen, hoffenden Impuls; der andere für die existenzielle Erfahrung von Leid, Sinnverlust und Behauptungswillen.

3.1.4. Sisyphos – Beharrlichkeit als Widerstand

Friedrich Dürrenmatt setzt sich mehrfach mit der Figur des Sisyphos auseinander, jenem listigen König, der die Götter täuschte und dafür verurteilt wurde, einen Felsen immer wieder den Berg hinaufzurollen. Ihn beschäftigt vor allem die Frage, „was Sisyphos zwingt, den Felsen immer wieder hochzustemmen“ (Dürrenmatt, 1998i, S. 208). Vielleicht, so spekuliert er, handle es sich um eine Form der Rache: Sisyphos stelle die Ungerechtigkeit der Götter dar.

Diese Sichtweise spiegelt sich ganz besonders in der Gouache *Sisyphos I* (1946) (Abb. 13). Hier stemmt eine kleine Figur einen übermächtigen Felsblock empor; eine endlose Treppe verstärkt die Ausweglosigkeit. Sisyphos wird zur Figur, die nicht nur für endlose Mühe steht, sondern auch dafür, wie sie durch beharrliches Handeln die Bedingungen ihrer Existenz sichtbar macht.

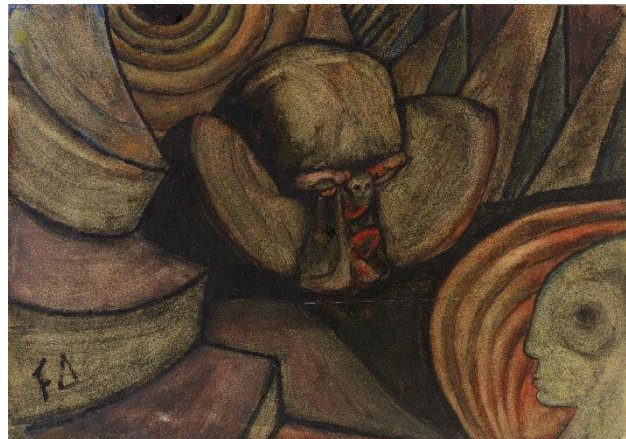


Abb. 13 *Sisyphos I*, 1946, Kohle, Tempera, 57x81cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

In der Erzählung *Das Bild des Sisyphos* (1945) besitzt ein Bankier ein Gemälde, das Sisyphos zeigt. Der frühere Besitzer versucht, das Bild um jeden Preis zurückzuerlangen und ruiniert den Bankier mit Tricks und Intrigen. Später findet der Erzähler das Bild jedoch achtlos auf dem Boden. Wie Sisyphos sind beide Figuren in eine Aufgabe verstrickt, doch tragen sie ihre Last nicht als göttliche Strafe, sondern als selbst geschaffene Fixierung.

Eine späte, ironische Variation zeigt Dürrenmatt 1981 im Filmporträt von Ludy Kessler, als er vor dem Teufelsstein in Göschenen (Schweiz) selbst die Pose des Sisyphos einnimmt.

3.2. Mythen der gescheiterten Helden

Ein weiterer Schwerpunkt von Dürrenmatts Umgang mit mythologischen Figuren liegt in der kritischen Auseinandersetzung mit heroischen Gestalten. Er dekonstruiert traditionelle Heldentypen, indem er sie in andere Kontexte überführt. Dieses Scheitern macht die Grenzen menschlichen Handelns exemplarisch sichtbar.

3.2.1. Herkules – Der Held im modernen Zeitalter

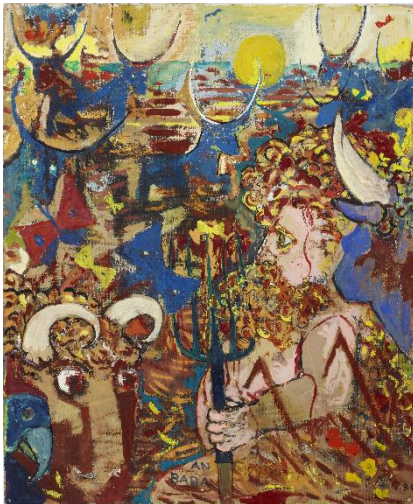


Abb. 14 *Herkules und der Stall des Augias*, 1963, Tusche (Feder) auf Karton, 51x36 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel© CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

Während Herkules im Mythos als strahlender Held erscheint, zeigt Dürrenmatt ihn im Radiohörspiel *Herkules oder der Stall des Augias* (1954) (Abb. 14) als Figur, die an Vorschriften und Verwaltungslogik scheitert. Er wird zum Sinnbild der Ohnmacht des Einzelnen gegenüber einem übermächtigen System. Dürrenmatt beschreibt ihn als „alt und müde gewordenen Held[en]“. ¹⁶

Als die spätere Theaterfassung (1963) kritisiert wird, reagiert Dürrenmatt mit der Karikaturensérie *Herkules und die Kritiker* (1963). Herkules erscheint im Löwenfell, bedrängt von Kritikern mit spitzen Schreibfedern, eine ironische Überhöhung des klassischen Bildes. Dürrenmatts

Herkules entfernt sich deutlich vom Mythos: kein triumphierender Held, sondern eine Figur, die an den Regeln der Gegenwart scheitert.

3.2.2. Leonidas – Dekonstruktion des Heroischen

In der Tuschezeichnung *Schlacht bei den Thermopylen* (1938/39) (Abb. 15) zeigt Dürrenmatt den sterbenden Leonidas auf einer Schar toter Hopliten. Die geschichteten Körper und schroffen Felsen im Hintergrund betonen die Ausweglosigkeit der Situation. Im Gegensatz zu heroischen Darstellungen in vielen antiken und späteren Bildern, in denen Leonidas als aufrechter, glorifizierter Held erscheint, rückt Dürrenmatt Brutalität und Absurdität des Krieges in den Vordergrund.

¹⁶ Gespräch mit Robert Naef (1980), in Arnold, 1996, Bd. 2, S. 349 – 363, hier: S. 353.



Abb. 15 *Schlacht bei den Thermopylen*, 1938/39, Tusche auf Papier, 20x38 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

3.3. Mythen der Erkenntnis und des Zufalls

In diesen Motiven thematisiert Dürrenmatt die Grenzen menschlicher Erkenntnis, die Rolle des Zufalls und die Unberechenbarkeit des Geschehens. An die Stelle der antiken Schicksalsvorstellung tritt eine Sichtweise, die von Zufall und Unvorhersehbarkeit geprägt ist.

3.3.1. Pythia, Ödipus und die Sphinx – Vom Schicksal zum Zufall

Dürrenmatt denkt den Ödipus-Mythos „aufs Neue durch“¹⁷ und ersetzt den „Faktor Schicksal durch den Faktor Zufall.“¹⁸ In *Das Sterben der Pythia* (1976) steht die Pythia – die weissagende Priesterin im Orakel von Delphi – im Zentrum, die an ihrem eigenen, aus einer Laune heraus gesprochenen Orakel zerbricht, das zufällig eintrifft. Dass Dürrenmatt mehrere Pythia-Bilder, aber nur eine Ödipus-Darstellung geschaffen hat, unterstreicht diese Verschiebung.

In diesem Zusammenhang interessiert sich Dürrenmatt auch für das Motiv des Rätsels, verkörpert durch die Sphinx. Während die Pythia den Zufall verkörpert, steht die Sphinx für die Grenze menschlicher Erkenntnis und Ödipus für die Konsequenz des Zufalls.

In den *21 Punkten zu den Physikern* (1962) beschreibt Dürrenmatt die „schlimmstmögliche Wendung“, die „durch Zufall“ (Dürrenmatt, 1998a, S. 91) eintritt und den Menschen genau

¹⁷ Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold (1982), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 11-80, hier: S. 31.

¹⁸ Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold (1982), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 11-80, hier: S. 31.

das treffen lässt, was er zu vermeiden sucht, so wie Ödipus oder wie Möbius, die zentrale Figur des Theaterstückes.

3.3.2. Mythen der Identität und des Künstlers

Mehrere Motive verbinden autobiografische Elemente mit einer grundsätzlichen Reflexion über Kunst, Macht und Formen der Selbstverwandlung. Diese Figuren veranschaulichen Prozesse des Rollenwechsels, der Selbstbefragung und der ironischen Distanzierung, in denen sich Fragen nach Identität bündeln.

3.3.3. Midas – Macht und Selbstbestrafung

Im Zusammenhang mit *Midas oder Die schwarze Leinwand* (1991) spricht Dürrenmatt vom „modernen Midas“,¹⁹ der nicht einen Gott, sondern die Gesellschaft umarmt – eine „grausame“²⁰ Umarmung. Diese moderne Ausprägung erscheint in der Figur des Milliardärs Richard Green, dessen Handeln ganze Konzerne zerstört. In einer anderen Szene verwandelt sich eine Frau nach einer Berührung durch Midas in Gold – eine wörtliche Aufnahme des Mythos. Die schwarze Leinwand, von der aus Green seine Geschichte erzählt, bildet das Gegenbild und markiert Leere und die Grenze dessen, was gezeigt werden kann. Dürrenmatt tritt als „F.D.“ selbst auf und diskutiert mit Green über dessen Rolle. Green versucht, die Handlung zu beeinflussen, doch „F.D.“ entscheidet über jede Wendung. Wie Midas seine Verwandlung nicht rückgängig machen kann, so kann Green seine Geschichte nicht ändern.

Auch in Selbstporträts greift Dürrenmatt das Motiv auf, wenn er sich mit den Eselsohren des Midas zeichnet, als Künstler, der Stoffe in „Gold“ verwandelt, und zugleich sein eigenes Leben zum Objekt macht.



Abb. 16 F.D. verwandelt sich in Midas-Green V, 1987, Filzstift auf Papier, 29x21 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel© CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

¹⁹ Gespräch mit Guido Baumann (1984), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 201 - 210, hier: S. 207.

²⁰ Gespräch mit Guido Baumann (1984), in Arnold, 1996, Bd. 3, S. 201 - 210, hier: S. 207.

3.3.4. Orpheus – Zwischen Leben und Tod

Dürrenmatt identifiziert sich ebenfalls mit dem Dichter und Musiker Orpheus, nicht als Figur der griechischen Mythologie, sondern der griechischen Dramatik. In einem Selbstporträt (Abb. 17) hält er seine lebensbedrohliche Schwimmerfahrung, die er machte, als mythische Grenzerfahrung fest und stellt sich als singenden Orpheus dar, der den Styx hinuntreibt, in Anspielung auf Ovids *Metamorphosen*.²¹

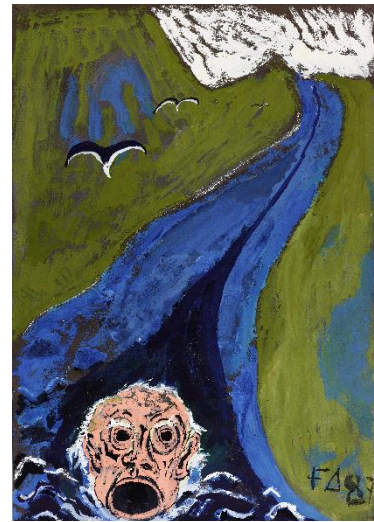


Abb. 17 *Der singende Kopf des Orpheus treibt den Styx hinunter*, 1987, Gouache auf Karton, 99x70 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel© CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

3.3.5. Aristophanes – komödiantische Logik

Aristophanes ist für Dürrenmatt eine Leitfigur: „Ich nannte meine Stücke Komödien. Zum Andenken des Aristophanes“ (Dürrenmatt, 1998h, S. 541). In der Kohlezeichnung *Sokrates* (um 1984) (Abb. 18) stellt er sich selbst als Aristophanes dar. Auch die anderen Figuren sind verfremdet: Platon als moderner Intellektueller, Sokrates als trinkfester Kumpan, Dionys als elegant gekleideter Herr. Die Szene folgt einer komödiantischen Logik, die den Mythos bricht, wie man es bei Aristophanes findet.

3.3.6. Odysseus – Identität und Wahl

In der Gouache *Im Hades* (1987) (Abb. 19) zeigt Dürrenmatt Odysseus am Eingang zur Unterwelt, sein Gesicht so starr wie das der Toten. In *Die Schweiz – ein Gefängnis* (1990) bemerkt er ironisch – in Anspielung auf Platons Lehre von der Seelenwahl - Odysseus hätte wohl „das Los gewählt, ein Schweizer zu sein.“ (Dürrenmatt, 1998d, S. 188). Odysseus wird zur Figur moderner Identität: nicht als Held, sondern als jemand, der seine Rolle wählt – oder in sie hineingerät.

²¹ Centre Dürrenmatt Neuchâtel. (2018). *Kokoschka-Dürrenmatt. Der Mythos als Gleichnis* (Cahier 20).



Abb. 18 *Sokrates*, um 1984, Kohle auf Papier, 51x65 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

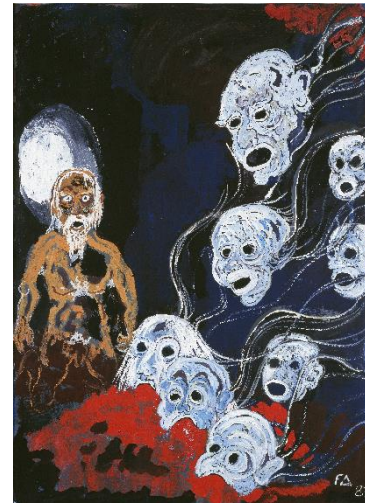


Abb. 19 *Im Hades*, 1987, Gouache auf Karton, 99x69 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel©CDN/Schweizerische Eidgenossenschaft

4. Fazit

Friedrich Dürrenmatt nutzt antike Mythen nicht als historische Erzählungen, sondern als Denkmodelle, mit denen er die Bedingungen des modernen Menschen reflektiert. In seinen literarischen und bildnerischen Arbeiten lassen sich mehrere charakteristische Tendenzen erkennen.

Er kehrt Rollen um, indem er marginalisierte oder als bedrohlich wahrgenommene Figuren wie die Pythia oder den Minotaurus ins Zentrum rückt und damit vertraute mythologische Strukturen aufbricht. Zugleich verschiebt er Perspektiven, etwa wenn Ariadnes Faden zum Symbol der Täuschung wird oder Theseus als Maskenträger erscheint.

Eine zweite Tendenz ist die Vermenschlichung der Figuren: Minotaurus, Prometheus, Atlas oder Sisyphos verlieren ihre Übermenschlichkeit und werden zu Modellen menschlicher Existenz, geprägt von Verletzlichkeit, Beharrlichkeit und innerem Konflikt. Damit verbunden ist eine Ent-Heroisierung, die Tragik, Scheitern und Tod betont. Dies zeigt sich auch in der Darstellung des Leonidas, der nicht als heroischen Sieger, sondern als sterbender Mensch gezeigt wird.

Dürrenmatt aktualisiert die Mythen, indem er sie mit modernen Kontexten verknüpft: Midas erscheint als Industrieller, Aristophanes als Zeitgenosse, das Labyrinth als Spiegellabyrinth, die Welt der Atlasse als technisierte Stadtlandschaft.

Schließlich identifiziert Dürrenmatt sich selbst mit mythischen Figuren – etwa als Midas, Orpheus, Aristophanes oder Minotaurus. Auch nutzt er die Mythen als theoretische

Denkfiguren, etwa in der Struktur der ‚schlimmstmöglichen Wendung‘, in welcher der Zufall das Schicksal ersetzt.

Diese Auslegeordnung zeigt, dass Dürrenmatt die Mythen als Instrumente begreift, die seine Wahrnehmung der Gegenwart strukturieren. Er tut dies in einer Welt, die von politischen, gesellschaftlichen und technologischen Herausforderungen geprägt ist – vom Kalten Krieg über Atombombentests, den Prager Frühling und die Mondlandung bis hin zum Vietnamkrieg, Rassentrennung, Apartheid und seiner Kritik an der Schweiz – Themen, zu denen Dürrenmatt in Bild und Text dezidiert Stellung bezieht.

Sein bildnerisches und literarisches Werk zeigt ihn als engagierten Künstler, der die Moderne nicht als Gegenwelt zum Mythos versteht, sondern als dessen Fortsetzung unter veränderten Bedingungen. Die mythischen Konflikte, die ihn beschäftigen – zwischen Freiheit und Zwang, Ordnung und Chaos, Macht und Ohnmacht – haben sich nicht aufgelöst, sondern transformiert.

Gerade deshalb besitzt Dürrenmatts Werk bis heute Relevanz. Übertrüge man seine Denkweise auf die Gegenwart, so würden globale Machtverschiebungen, ökologische Krisen, soziale Ungleichheiten und technologischen Transformationen – etwa durch künstliche Intelligenz – wohl im Zentrum seiner Reflexionen stehen, stets geleitet von seinen zentralen Werten: Freiheit und Gerechtigkeit. Die Fragen, die er mithilfe der Mythen stellt, sind in einer globalisierten, technologisch beschleunigten Welt nicht weniger dringlich geworden.

Vor diesem Hintergrund erhält sein Verständnis des Mythos besondere Bedeutung. Für Dürrenmatt ist der Mythos nicht an seine historische Form gebunden, sondern an seine Fähigkeit, uns etwas über uns selbst zu sagen. Sein eigener Satz bringt dies auf den Punkt: „Die Mythen sind zeitlos [...]. Ob sie etwas bedeuten, liegt ausserhalb ihrer Glaubwürdigkeit oder gar ihrer Existenz, es liegt daran, ob wir uns noch in ihnen wiederfinden oder nicht“ (Dürrenmatt, 1998j, S. 39).

Primärliteratur

Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, Zürich: Diogenes 1998 [zit. WA].

Dürrenmatt, F. (1998a). 21 Punkte zu den Physikern. In WA (Bd. 7, S. 91–93).

Dürrenmatt, F. (1998b). Das Bild des Sisyphos. In WA (Bd. 19, S. 43–56).

Dürrenmatt, F. (1998c). Das Sterben der Pythia. In WA (Bd. 24, S. 117–158).

Dürrenmatt, F. (1998d). Die Schweiz – Ein Gefängnis. In WA (Bd. 36, S. 176–188).

Dürrenmatt, F. (1998e). Dramaturgie des Labyrinths. In WA (Bd. 28, S. 69–84).

Dürrenmatt, F. (1998f). *Labyrinth. Stoffe I–III*. (WA Bd. 28).

Dürrenmatt, F. (1998g). Minotaurus. Eine Ballade. In WA (Bd. 26, S. 11–32).

Dürrenmatt, F. (1998h). Nachwort zu Achterloo IV. In WA (Bd. 18, S. 541–657).

Dürrenmatt, F. (1998i). Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen. In WA (Bd. 32, S. 201–216).

Dürrenmatt, F. (1998j). Prometheus. Dramaturgie eines Rebellen. In WA (Bd. 37, S. 11–46).
Dürrenmatt, F. (1998k). Wie „Die Frist“ entstand. In WA (Bd. 15, S. 135–147).

Weitere Primärliteratur

Arnold, H. L. (Hrsg.). (1996). *Friedrich Dürrenmatt, Gespräche 1961–1990 in vier Bänden*. Diogenes.

Sekundärliteratur

Betschart, M. (2016). *Friedrich Dürrenmatt. Ein Schweizer mit Weltgeltung. Sein Werk und seine Ausstrahlung. Ein synoptischer Blick* (Cahier 11). Centre Dürrenmatt Neuchâtel.

Betschart, M. (2016–2025). *Die Synoptische Tafel (Tableau synoptique sur Friedrich Dürrenmatt. Le Suisse universel dans ses œuvres: vie privée / publique – activité artistique – activité littéraire – rayonnements suisse et mondial)* [Unveröffentlichtes Manuskript]. Wissenschaftliche Beratung: U. Weber; Revision: J. Röthinger u.a.

Betschart, M., Bühler, P., & Röthinger, J. (Hrsg.). (2021–2022). *Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog* (Bd. 1–3). Steidl/Diogenes/Centre Dürrenmatt Neuchâtel.

Betschart, M. (2022). Text und Bild, oder die Komplementarität bei Friedrich Dürrenmatt. In M. Betschart, P. Bühler & J. Röthinger (Hrsg.), *Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog* (Bd. 3, pp. 21–30). Steidl/Diogenes/Centre Dürrenmatt Neuchâtel.

Centre Dürrenmatt Neuchâtel. (2018). *Kokoschka-Dürrenmatt. Der Mythos als Gleichnis* (Cahier 20).

Centre Dürrenmatt Neuchâtel. (2023). *Friedrich Dürrenmatt – Die Welt der Atlasse* (Cahier 31).

Fondation Bodmer/Sikra. (2005). *Zeichnungen und Originalmanuskripte. Collection Charlotte Kerr Dürrenmatt*. Cologne–Genève–Milano.

Kerr, C. (1992). *Die Frau im roten Mantel*. Piper.

Kerr, C. (2007). *Portrait eines Planeten* [DVD, 194 Minuten, Neufassung 2006]. Diogenes.