

## Gelächter und Geständnis.

### Übungen des Grotesken in Dürrenmatts Erzählung *Die Panne*

Als im März 2023 mit der Übernahme der Credit Suisse durch die UBS ein Schweizer Mythos öffentlich beerdigt wurde, spukte ein Gemälde von Friedrich Dürrenmatt durch die Medien.<sup>1</sup> Es handelt sich um die *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt* von 1966.<sup>2</sup> Dort treffen apokalyptische Farben auf Reste einer Erlösungshoffnung, die an das Letzte Abendmahl erinnert. Das einen kollektiven Suizid darstellende Gemälde wird oft in den Kontext von Dürrenmatts *Frank der Fünfte. Oper einer Privatbank* von 1959 bzw. in der überarbeiteten Fassung mit neuem Untertitel *Komödie einer Privatbank* von 1964 gestellt. Auch dort gibt es eine Bank, die *too big to fail* ist und sich überdies noch hervortut durch Versicherungsbetrug und Unterschlagung. Das endet in diesem Fall damit, dass nach gescheiterten Beichtversuchen eine Figur reinen Tisch machen will und

1 Vgl. etwa das Interview von Urs Birchler auf cash.ch vom 2.4.23: Urs Birchler und Manuel Boeck: »Die UBS darf dank impliziter Staatsgarantie bergab fahren«, in: cash.ch, <https://www.cash.ch/news/top-news/die-ubs-darf-dank-impliziter-staatsgarantie-bergab-fahren-698137>, letzter Zugriff 27.6.2025 oder den Beitrag von Jakob Tanner im Blog *Geschichte der Gegenwart* vom 3.5.23: Jakob Tanner: Bankenkrisen, verspieltes Vertrauen und die Zukunft der UBS, in: *Geschichte der Gegenwart*, <https://geschichtedergegenwart.ch/bankenkrisen-verspieltes-vertrauen-und-die-zukunft-der-ubs/>, letzter Zugriff 27.6.2025.

2 Friedrich Dürrenmatt: *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt*, 1966, Öl auf Leinwand, 72 x 60 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Zum Bild vgl. Daniel Cuonz: *Weltbankrott und Welttheater: Dürrenmatt*, in: *Die Sprache des verschuldeten Menschen*, hg. von Daniel Cuonz, Paderborn 2018, S. 303–326, hier S. 303; vgl. weiter Martin Stingelin: *77 Recht und Gerechtigkeit*, in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 292–294, hier S. 293. Ulrich Weber: *Geldsegen und Goldsagen. Zur Darstellungsproblematik abstrakter Geldströme*. In: *Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, hg. von Madeleine Betschart, Pierre Bühler, Julia Röthinger, Göttingen, Zürich und Neuchâtel 2022, S. 163–191, bes. S. 167–170.

eine ganze Reihe von Verbrechen gesteht. Doch der Staatspräsident, der die Bank vor dem Bankrott rettet und an den sich dieses Geständnis richtet, setzt angesichts der Dimensionen der Verbrechen das Recht aus. Die Schulden sind schlicht zu hoch, der Morde zu viele: »Ich müsste ja die ganze Weltordnung umstürzen.«<sup>3</sup> Mit diesem Urteil einer verkehrten Ordnung, die den »Topos des *mundus inversus*« aktualisierend Betrug und Mord legitimiert,<sup>4</sup> wenn er nur groß genug ist, verschiebt sich der Fokus des Stücks auf eigentümliche Weise vom Geständnis der sich auf dem Bild kollektiv suizidierenden Betrügenden zu einem Vertreter der Ordnung, der den Betrug und Mord legitimiert. In diesem dergestalt verschobenen Geständnis überlagern sich damit auch juristische und religiöse Dimensionen. Es geht Dürrenmatt also nicht um das Eingeständnis einer Schuld oder gar um Absolution von dieser, sondern um die Entlarvung einer Ordnung. Mittel dieser Entlarvung sind für Dürrenmatt – das möchte ich im Folgenden ausführen – Übungen des Grotesken, die eine eigentümliche Verzerrung auf sprachlicher Ebene ins komische Extrem treiben.

Während *Frank der Fünfte* zumindest in der Erstfassung und bei der Ur-aufführung in Zürich von 1959 wohl einer der größten Flops von Dürrenmatt war,<sup>5</sup> möchte ich die Funktion des Geständnisses in einer seiner wohl erfolgreichsten Erzählungen untersuchen: *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*. Neben der 1956 erschienenen Erzählung existieren noch ein Hörspiel aus demselben Jahr,<sup>6</sup> ein Drehbuch zum Fernsehspiel (1957) und

3 Friedrich Dürrenmatt: *Frank der Fünfte*. Komödie einer Privatbank. Neufassung 1980, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 6), S. 122.

4 Moritz Wagner: 24 *Frank der Fünfte*, in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 98–100, hier S. 99. Darüber hinaus wird auch in diesem Drama permanent gegessen, vgl. Lucas Marco Gisi: *Masslosigkeit und Mangel. Friedrich Dürrenmatts Soziologie der letzten Mahlzeit*, in: *Le grand festin. Das grosse Festmahl*, hg. von Madeleine Betschart u. a., Neuchâtel 2019, S. 67–79, hier S. 70f.

5 Wagner (Anm. 4), S. 98.

6 Zur Frage, ob die Erzählung oder das Hörspiel zuerst entstanden ist, wobei heute mehrheitlich davon ausgegangen wird, dass die Arbeit an der Erzählung vor dem Hörspiel begonnen wurde, vgl. Max Roehl: *Der abwesende Souverän. Zum Politischen im Werk Friedrich Dürrenmatts*, Bielefeld 2021, S. 127; Peter Schnyder: *Pannenpoetik. Dürrenmatt als Nachfahr Schillers?*, in: *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, hg. von Ulrich Weber u. a., Göttingen und Zürich 2014, S. 61–76, hier S. 68; Peter Rüedi: *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie*, Zürich 2011, S. 557. Zur Relation von Hörspiel und Erzählung mit deutlicher Präferenz für die Erzählung vgl. bereits Hans Mayer: »Die Panne« [1967], in: *Über Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Daniel Keel, Zürich 1990, S. 292–308, hier S. 298–304.



Abb. 1 Friedrich Dürrenmatt, »Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt«, 1966, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel. © Centre Dürrenmatt/Schweizerische Eidgenossenschaft.

eine Komödie (1979).<sup>7</sup> Der gemeinsame Nenner dieser Fassungen besteht in einer Tendenz zum Exzess. Ich lese *Die Panne* entsprechend als Übung des Grotesken, in der die Grenzen des ›Noch-Möglichen‹ in einer Reihe von sich überbietenden Exzessen – inhaltlich wie formal – ausgereizt werden. Das Geständnis und wie es dazu kommt, spielen dabei die strukturell entscheidende Rolle, weil in den narrativen Übungen des Gestehens das Spiel »in die Wirklichkeit umzukippen« (P, S. 64) droht, wie es die Hauptfigur der Panne in einem luziden Moment und einer Schlüsselstelle des Textes formuliert.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang ist die narrative Form zentral für mein Argument, weil nur in der Erzählfassung der *Panne* – und auf die Erzählung von 1955/56 stützen sich meine Überlegungen in diesem Aufsatz hauptsächlich – die Überblendung verschiedener Praktiken sichtbar wird, von der die Reihe des Exzesses abhängt. Das exzessive juristische Gericht, das eine Privatjustiz mit Todesstrafe im Spiel konstituiert und die Grenzen der Prozessordnung genauso wenig beachtet wie die der historischen Rechtsordnung, trifft auf eine wiederum exzessive Reihe von kulinarischen Gerichten, ein Abendessen, ja eine ausgewachsene Fress- und Sauforgie, die jede Tischordnung ebenfalls überschreitet. Diese beiden Gerichte besitzen eine jeweils eigene Rhetorik, die in verschiedenen Redegattungen der Tischrede und Gerichtsrede kodifiziert ist. Das ethische Profil des Geständnisses in *Die Panne* – so meine These – zeigt sich in der Überblendung von einander widersprechenden Redegattungen, von verschiedenen rhetorischen Steigerungsfiguren und auf dem schmalen Grat zwischen Verlachen und Mitlachen. Dass bei Dürrenmatt das Geständnis eminent komisches Potenzial besitzt, das sich in seinen Formen aktualisiert, ist die Konsequenz dieser These. Gelächter und Geständnis hängen damit wechselseitig voneinander ab; das Lachen im »Erzählexperiment«,<sup>9</sup> das *Die Panne* durchführt, ist poeto-

7 Außerdem existiert noch eine freiere Verfilmung unter der Regie von Ettore Scola mit dem Titel *La più bella serata della mia vita* (1972). Vgl. Ulrich Boss und Elio Pellin: 114 Verfilmungen, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 399–403, hier S. 399f. Zur »Unentschiedenheit«, wenn es um die Definition von Gattungen geht vgl. Gerhard Neumann: Friedrich Dürrenmatt. Dramaturgie der Panne, in: Dürrenmatt. Frisch. Weiss. Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart, hg. von Gerhard Neumann, Jürgen Schröder und Manfred Karnick, München 1969, S. 27–59, hier S. 28.

8 Friedrich Dürrenmatt: *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, in: *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21), S. 35–94, hier S. 35. Alle Zitate aus dem Primärtext sind dieser Ausgabe entnommen und werden im Fließtext mit der Sigle (P) nachgewiesen.

9 Daniel Cuonz: *Über den Rahmen des Möglichen. Übertragung, Inszenierung, Spiel –*

logisch ernst zu nehmen, obwohl es in der Forschung meist mit Hinweisen auf das Groteske der Figuren und der Situation eher weggeschoben als untersucht wird.<sup>10</sup> Anders als im Experiment, das mit vorgegebenen Mitteln in einer kontrollierten Umgebung eine These falsifiziert oder verifiziert, geht es in der Übung um eine Wiederholung gleicher Muster, deren spielhafter und eminent komischer Charakter in der Groteske unhintergebar ist. Dabei geht es mir um das Groteske als Verlaufs begriff, der eine kontinuierliche Steigerung narrativ einübt und die Grenzüberschreitung als Verzerrung stetig produziert, ohne dass die Grenze zum Grotesken immer genau festzumachen wäre. Die Verschiebung dieser Grenze ist der Effekt eines kontinuierlichen Übens, das *Die Panne* als Komik des Gestehens konkretisiert. Gerade indem das Gelächter die Dynamik des Gestehens antreibt, werden die Grenzen des zu Gestehenden permanent und graduell verschoben. Am Ende dieses Spiels von Gelächter und Geständnis steht der unhintergebare Verdacht, dass die dargestellte Welt immer schon grotesk gewesen ist.<sup>11</sup>

Meine Argumentation folgt der Zweiteilung des Textes. Anhand des ersten kurzen Teils möchte ich zunächst die Möglichkeit des Geständnisses herausarbeiten, die zentral für Dürrenmatts Pannenpoetik ist. Anschließend erläutere ich die Struktur des zweiten Teils und gehe dabei insbesondere auf die Charakterisierung der Figuren ein. Drittens fokussiere ich die den Text sowohl in quantitativer als auch in poetologischer Hinsicht dominierende Anklagerede, die auf das Geständnis hinführt, indem sie den Angeklagten zum Gestehen verführt. Abschließend und viertens fasse ich die ethische Dimension der *Panne* kurz zusammen.

Zu Friedrich Dürrenmatts »Panne«, in: Rhetorik der Übertragung, hg. von Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier, Würzburg 2013, S. 181–192, hier S. 181.

10 Vgl. zur Groteske allgemein vgl. Philippe Wellnitz: 96 Parodie/Satire/Groteske, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 353–356, hier S. 355f. und jüngst Alexander Honold: Hochgebirge und Unterwelt. Dürrenmatts Helvetisierung der Groteske, in: Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 272–283. Dabei bemerkt bereits Neumann bezogen auf die *Panne*: »Viel bedeutsamer als das theatralische Mittel der Groteske in der Dürrenmattschen Dramaturgie aber scheinen die in diesem Mittel wirksamen Tendenzen zu sein« (Neumann [Anm. 7], S. 48).

11 Damit wäre die Tendenz in der Forschung zu relativieren, die Dürrenmatt erst ab den 1960ern eine »Autonomie des grotesken Stils« attestiert, weil bereits in der *Panne* kein wie auch immer geartetes satirisches Gegenbild erkennbar ist. Vgl. Wellnitz (Anm. 10), S. 355.

## 1. Statt eines Geständnisses: Möglichkeiten ausloten und einüben

*Die Panne* gliedert sich in zwei Teile: einen ersten kurzen poetologischen Teil und einen zweiten eigentlich narrativen Teil, wobei diese Teile – hier folge ich Daniel Cuonz – auf unterschiedlichen Erzählebenen angesiedelt sind und der erste Teil die Struktur der Ermöglichung exponiert.<sup>12</sup> Das Handlungsschema des die Möglichkeiten durchspielenden zweiten Teils ist relativ simpel: Erzählt wird von Alfredo Traps, einem Textilvertreter, der nach einer Autopanne bei einem alten Herrn übernachtet und dort mit drei weiteren alten Herren an einem Spiel teilnimmt. Dieses Spiel findet im Rahmen eines opulenten Abendessens nebst veritablem Besäufnis statt und besteht darin, dass die vier alten Herren ihre ehemaligen Berufe ausüben: Staatsanwalt, Anwalt, Richter und Henker. Traps übernimmt die Rolle des Angeklagten. Ein Mord an Traps' ehemaligem Chef Gygas wird konstruiert, Traps wird anschließend zum Tode verurteilt. Er nimmt das Spiel ernst und hängt sich im Morgengrauen auf. Oder er fährt – wie in der Hörspielfassung – am nächsten Tag unbeirrt weiter, nachdem er seinen Rausch ausgeschlafen hat.

Es erscheint keinesfalls zufällig, dass Dürrenmatt eine Erzählung mit diesem Plot 1955 parallel zu seinen Arbeiten an *Der Besuch der alten Dame* (UA 1956) geschrieben hat, wobei die Hauptfiguren Alfred Ill und Alfredo Traps auch abseits des Figurennamens konzeptuelle Ähnlichkeiten aufweisen, insbesondere was ihr Verhältnis zu Geständnis und Gericht betrifft. Darüber hinaus ist Dürrenmatts Position in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur eine spezifische, weil sie – nicht zuletzt in der Verbindung von Essen und Politik – den Wirtschaftswunderdiskurs nicht grundsätzlich von den Nachholeffekten der so genannten Fresswelle und von der Zäsur des zweiten Weltkriegs wie der deutschen Teilung her perspektiviert, was Dürrenmatt selbst anlässlich der Preisverleihung für die Hörspielfassung der *Panne* in seiner Dankesrede 1957 reflektiert. Dort spricht er davon, dass »zwischen den Schweizern und den Deutschen ein gewisses Problem noch nicht ganz gelöst zu sein scheint«, weil die Schweiz den Frieden »durchmachen« muss.<sup>13</sup> Vom Frieden schließt Dürrenmatt auf den Alltag, der »ein recht mäßiges und spannungsloses Drama« ergäbe, wenn er nicht spezifisch

<sup>12</sup> Vgl. Cuonz (Anm. 9), bes. S. 183. Vgl. anders Roehl (Anm. 6), S. 127–129.

<sup>13</sup> Friedrich Dürrenmatt: Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises, in: ders.: *Die Panne. Hörspiel und Komödie*, Zürich 1998 (Werkausgabe in sieben- und dreißig Bänden, Bd. 16), S. 177–180, hier S. 177. Zu seinem »Hörspiel-Sonderweg« gegenüber den zeitgenössischen Konventionen der BRD vgl. Dieter Lohr: 13 Hör-

poetisch erschlossen wird. »Dorthin vorzustoßen, durch die Schichten der Politik, tiefer noch, durch die Schichten des Alltags hindurch« – darin erkennt Dürrenmatt seine Aufgabe, die er hier nicht auf den Begriff bringt, die aber zu einer bestimmten Definition des Grotesken führt, wie er in der *Anmerkung zur Komödie* bereits 1952 auf die attische Komödie rekurrierend expliziert, wenn er »eine schauerliche Groteske des Zweiten Weltkriegs« im Gegensatz zu einer Tragödie für denkbar erklärt.<sup>14</sup> In der Wahl des Grotesken als Darstellungsoption unterscheidet er sich von deutschen Autor\*innen der Nachkriegszeit, weil er keine »Vorstellung der richtigen Welt« mehr positiv formuliert,<sup>15</sup> die transgressive Komik des Grotesken aber zugleich nicht ins Absurde und ihrer alles andere als notwendig komischen Darstellung von unvereinbaren Gegensätzen kippt.<sup>16</sup> Stattdessen suggeriert *Die Panne* in grotesker Übersteigerung, der damit unhintergehbaren komischen Dimension und besonders in der Doppelung von kulinarischem und juristischen Gericht eine Kontinuität der Gegenwart zum 19. Jahrhundert, die in der *Panne* einen besonderen Ausdruck findet.

Vor diesem Hintergrund ist auch der erste poetologische Teil der Erzählung zu lesen, der den Untertitel – »Eine noch mögliche Geschichte« – ausführt. Er beginnt mit der rhetorischen Frage, ob es überhaupt noch mögliche Geschichten gibt. Anschließend verwirft der Text die Möglichkeit

spiele, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 49–61, hier S. 52 und S. 58f.

- 14 Friedrich Dürrenmatt: *Anmerkung zur Komödie*, in: ders.: Theater. Essays, Gedichte, Reden. Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 30), S. 20–25, hier S. 25. Zur Einordnung von Dürrenmatts Begriff der Groteske vgl. Reinhold Grimm: Parodie und Groteske im Werk Friedrich Dürrenmatts, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift XI, 1961, S. 431–450, bes. S. 437f. Allgemein zum Grotesken vgl. Günter Oesterle: Das Groteskkomische, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 35–42.
- 15 Ursula Amrein: Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne, in: *Colloquium Helveticum* 35, 2004, S. 243–266, hier S. 258. Dass die »Kategorien unserer Weltorientierung« beim Grotesken versagen, bemerkt mit Rekurs auf Dürrenmatt bereits: Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957, hier S. 11 und S. 199.
- 16 Die Abgrenzung zwischen Groteskem und Absurdem hat freilich eigene Fallstricke und ist hier in der holzschnittartigen Gegenüberstellung von gradierter Steigerung der Groteske und dem Zusammenstoß von Unvereinbarem im Absurden nur angedeutet. Vgl. zur Differenzierung allgemein: Arnold Heidsieck: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart u. a. 1969, bes. S. 37–46 und S. 87–94; weiter im Hinblick auf Dürrenmatts Sprachgroteske und mit Rekurs auf Kaysers breiten Groteskebegriff vgl. Grimm (Anm. 14), S. 436.

eines autobiographischen Bekenntnisses: »Will einer nicht von sich erzählen«, und das heißt »von seinen Hoffnungen und Niederlagen [...] und von seiner Weise, bei Frauen zu liegen« (P, S. 37) nicht erzählen; will der hier im Konditional eingeführte Autor also gerade keine Rechenschaft und damit kein Bekenntnis ablegen, dann bleibt nur die Trennung von Autorschaft und Stoff. Doch selbst dann »wird Seele gefordert, Geständnisse, Wahrhaftigkeit eben, höhere Werte sollen geliefert werden« (P, S. 37). Die Weigerung ist in der Wiederholung und Reihung eine hartnäckige Setzung. Kein Bekenntnis, keine Geständnisse, keine sentenziösen Wahrheiten und schon gar keine Wahrhaftigkeit – all das hat poetologisch abgewirtschaftet. Doch was dann? Alltag, »westeuropäisch [...], schweizerisch«, »schlechtes Wetter und Konjunktur« (P, S. 38) – Banalität und Ereignislosigkeit scheinen die Konsequenz dieses Abbaus von Möglichkeiten. ›Echte‹ Geschichten wären so tatsächlich nicht mehr möglich und so fasst der erste Teil die Diagnose zusammen: »Das Schicksal hat die Bühne verlassen, auf der gespielt wird, um hinter den Kulissen zu lauern, außerhalb der gültigen Dramaturgie, im Vordergrund wird alles zum Unfall, die Krankheiten, die Krisen« (P, S. 39). Die Ereignisse auf der Bühne werden zu Unfällen, die ohne Notwendigkeit passieren – Unfälle, die nicht dem Schicksal anzurechnen sind, sondern der »Möglichkeit, daß eine Schraube sich lockert, eine Spule in Unordnung gerät, ein Taster falsch reagiert, Weltuntergang aus technischem Kurzschluß, Fehlschaltung« (P, S. 39).

Genau in diesen Pannen verbergen sich noch Möglichkeiten für Geschichten. Kein Gott, keine Gerechtigkeit, kein Fatum gibt es mehr in dieser kleinen Welt, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche, Atomunfälle – alle sind unabsichtlich passiert und nicht notwendigerweise verursacht, sie ignorieren das lauernde Schicksal massiv und beerben es doch im Zufall. Auffallend in diesen Gegenüberstellungen der abgewirtschafteten Schicksalsinstanzen und den möglichen Unfällen in einer Welt der Pannen, ist ein Begriff, der sich auf beiden Seiten findet. Denn in der Welt der Pannen werden – so der letzte Satz des ersten Teils – »Gericht und Gerechtigkeit sichtbar [...], vielleicht auch Gnade, zufällig aufgefangen, widergespiegelt vom Monokel eines Betrunkenen« (P, S. 39). Gerechtigkeit ist nun also zwar nicht mehr zwischen Gott und Fatum auf der großen Bühne zu finden, sondern zwischen Pech und zufälliger Gnade, aber mit dieser Verschiebung ist zumindest die Möglichkeit von Gerechtigkeit in die kleine Welt der Pannen hinübergerettet. Dann aber ist Gerechtigkeit die bloß zufällige Konsequenz von Pannen und längst nicht mehr die planvolle Realisierung eines Ideals.

Mit der Bühne und dem Schicksal stehen ausgerechnet Bilder aus einer dramatischen Poetologie vor einem Text, der dezidiert narrativ funktioniert.

Was Peter Schnyder als »auffällig ungeschmeidige[ ] Reihungsstruktur« des Textes bezeichnet,<sup>17</sup> lässt sich mit Blick auf die Motivierung der Ereignisse konkretisieren. Die einzelnen Ereignisse sind als Pannen auch möglich, genauer gesagt: sie sind auch *noch* möglich. Und in diesem Sinne lese ich den Untertitel, indem das ›noch‹ nicht so sehr als ein Adverb eines bald ›nicht mehr‹ Möglichen zu verstehen wäre. Stattdessen ist es ein ›noch mehr‹ im Sinne eines ›auch noch‹, ein ›noch‹, das wie in ›noch und nöcher‹ die Überbietung qua Steigerung bezeichnet und den Exzess stilistisch markiert.<sup>18</sup>

Wie passt das zu einer Praktik des Geständnisses? Die Begriffe des ersten Teils deuten ein juristisches Paradigma an: Gericht, Gerechtigkeit und Gnade. In der antiken Gerichtsrede ist das Geständnis ein starkes, wenn auch nicht über alle Zweifel erhabenes Beweismittel;<sup>19</sup> es ist also Teil einer juristischen Praktik, die über Spielräume verfügt, die die Rhetorik auslotet und in Vorübungen erkundet. Auch im Spiel ist das Geständnis aber Teil einer disziplinären Praktik, die letztlich auf eine Technik der Macht hinführt. Das Geständnis meint in diesem Sinne ein ›Sagen-machen‹, das auf ein Urteil, ja ein Verurteilen abzielt. Daher ist jede Gerichtsrede auch eine Stilübung, weil sie auf das Geständnis bzw. auf das Urteil hinzielt, noch bevor normative Begriffe wie Gerechtigkeit im Raum stehen. Wenn Quintilian – wie Rüdiger Campe ausgeführt hat – im zehnten Buch seiner *Ausbildung des Redners* die »copia cum iudicio« – die »mit Urteil gepaarte Fülle« thematisiert, dann geht es auch um die »Fülle von Möglichkeiten« – mögliche Dinge, Redewendungen, aber auch Effekte.<sup>20</sup> Und um diese Möglichkeiten auszuloten oder zu erwerben, braucht es die dezidiert stilistische Übung. Als eine solche Übung zur Groteske möchte ich die *Panne* lesen, eine Übung zum Geständnis, die die Möglichkeiten nicht mehr nur auslotet, sondern die Grenzen des Möglichen im Auffinden von immer noch mehr Möglichem verschiebt und überschreitet. Die Negation des Geständnisses im ersten Teil partizipiert so gesehen an dieser Exploration des Möglichen und ist vor allem rhetorisch zu verstehen. In diesem Sinn folgt *Die Panne* einer narrativen Stilistik der Groteske, weil es um die »äußerste Stilisierung« einer rätselhaften Gegen-

17 Schnyder (Anm. 6), S. 69.

18 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: »NOCH«, in: Deutsches Wörterbuch (Online-Version), <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=N05833>, letzter Zugriff 27.6.2025.

19 Walter Magaß und Franz-Hubert Robling: Confessio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 348–350.

20 Rüdiger Campe: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: *Interjektive* 14, 2022, S. 17–31, hier S. 19.

wart geht.<sup>21</sup> Dabei bezeichnet der für Dürrenmatt in Anschlag gebrachte Begriff der Groteske dieses Verfahren in spezifischer Weise, weil hier nicht nur ein Äußerstes in eigentümlicher Verzerrung beschrieben wird, sondern das Verfahren des Überzeichnens selbst auf die Spitze getrieben wird. Das Groteske ist ein Verlaufs begriff. Das geht so weit, dass am Ende ein Geständnis ohne Schuld steht und dass die sich im »Monokel eines Betrunkenen« spiegelnde Gnade mit gleicher Wahrscheinlichkeit gewährt oder versagt werden kann. Dieses Monokel verweist bereits im ersten Teil als Metonymie auf den Staatsanwalt, womit die Anklagerede im zweiten Teil der Erzählung als noch mögliche Geschichte von »Gericht und Gerechtigkeit« hervorgehoben ist.<sup>22</sup>

## 2. Die narrative Struktur als Diffamierung der Figur

Der gesamte zweite Teil kann also als eine derartige Geschichte gelesen werden mit besonderem Fokus auf die im Monokel bereits vorweggenommene Perspektive des Staatsanwalts und seiner Anklagerede. Dabei legt es meine These von den Übungen der Groteske schon nahe, dass ich *Die Panne* als eine Serie von Pannen und Fallen lese, die einer Logik der Überbietung folgen, aber dabei in den zahlreichen strukturellen Wiederholungen immer auch eine Art Paradigma des noch mehr Möglichen bilden. Es ist also weniger ein Erzählexperiment, das im ersten Teil angelegt und im zweiten Teil durchgeführt wird, sondern die Einübung ins Gestehen, die zum Exzess tendiert und sich in der Komik des sich sukzessive übersteigernden Grotesken selbst überbietet. Diese Überbietung folgt mehreren Stationen, die sich lose an den Phasen einer Gerichtsverhandlung orientieren, was die Forschung öfter mit der Strafprozessordnung in Zusammenhang bringt.<sup>23</sup> Auf eine kurze Exposition der harmlosen Autopanne folgt der gespielte Prozess, wobei die Prozessordnung von Anklage, Beweisaufnahme, Schlussvorträgen und Urteil frei interpretiert wird. Vor allem aber wird ihr gut komödiantisch eine zweite Gerichtsordnung beigelegt, die den Prozess überlagert: die Ordnung der Speisenfolge, mehr aber noch der Getränkefolge, welche das

21 Dürrenmatt (Anm. 14), S. 24.

22 Vgl. Peter Schnyder: 17 Die Panne, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 73–75, hier S. 74; Ernest W.B. Hess-Lüttich: Pannen vor Gericht. Sprache, Literatur und Recht in einem frühen Hörspiel von Friedrich Dürrenmatt, in: Literatur im Jahrhundert des Totalitarismus, hg. von Elke Gilson, Barbara Hahn und Holly Liu, Hildesheim 2008, S. 149–169.

23 Vgl. exemplarisch Hess-Lüttich (Anm. 22), bes. S. 163.

Spiel wesentlich strukturiert. Ein doppeltes Gericht tagt also in der *Panne*: Zum Apéro werden die Spielregeln erklärt, zum Fisch wird die Beweisaufnahme eröffnet, zum Kalbsnierenbraten ein Toter »aufgestöbert« (P, S. 57), zum Hähnchen wird ein ursächlicher Zusammenhang des Todes mit dem Angeklagten hergestellt, zum Käse wird daraus Mord und zum Kaffee der Strafantrag formuliert. Zur Torte gibt es die Verteidigung und pünktlich vor dem Champagner wird das Urteil serviert.<sup>24</sup> Diese Überblendung möchte ich genauer untersuchen anhand der durch die Speisenfolge und vor allem durch die in der Folge der Alkoholika vorgegebenen Ordnung.

Bereits vor dem Prozessbeginn und vor den nur vage explizierten Spielregeln des Gerichts werden die Spielregeln des Erzählens deutlich. Das beginnt schon im ersten Satz des zweiten Teils:

Unfall, harmlos zwar, Panne auch hier: Alfredo Traps, um den Namen zu nennen, in der Textilbranche beschäftigt, fünfundvierzig, noch lange nicht korpulent, angenehme Erscheinung, mit genügenden Manieren, wenn auch eine gewisse Dressur verratend, indem Primitives, Hausiererhaftes durchschimmert – dieser Zeitgenosse hatte sich eben noch mit seinem Studebaker über eine der großen Straßen des Landes bewegt, konnte schon hoffen, in einer Stunde seinen Wohnort, eine größere Stadt, zu erreichen, als der Wagen streikte. Er ging einfach nicht mehr. (P, S. 40)

Diese elliptische Vorstellung der Hauptfigur und ihrer Situation einer scheinbar harmlosen Autopanne,<sup>25</sup> verdichtet topisch die Charakteristika einer Figur mit ihrer Situation, wobei die beiden »nochs« in dieser »noch möglichen Geschichte« auch hier auffallen: »noch lange nicht korpulent« beschreibt als Adverb die Erscheinung der Figur in einer wenig schmeichelhaften, sondern

24 Zum Verhältnis von Gericht und Gerichten in der *Panne* vgl. Cuonz (Anm. 9), S. 187; Andrea Bartl: Kulinarische Dramaturgien. Essen in Friedrich Dürrenmatts multimedialem Projekt »Die Panne«, in: *Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 198–215, bes. S. 204–207. Eine Verbindung der sieben Gänge zu den sieben Todsünden konstatiert darüber hinaus Alois Wierlacher: *Das letzte Gericht. Zum Gerichtsspiel in Dürrenmatts »Die Panne«*, in: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*, hg. von Alois Wierlacher, Stuttgart u. a. 1987, S. 222–225, hier S. 224.

25 Zum Motiv des Unfalls bei Dürrenmatt vgl. Claudia Lieb: *Der Unfall bei Dürrenmatt*, in: *Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 295–306, bes. S. 302.

eher parodistischen Schärfe.<sup>26</sup> Die Korpulenz ist noch nicht ausgeschöpft, der Leibesumfang im Hinblick auf das anstehende Gelage noch steigerbar. Es ist kein Sympathieträger, der hier vorgestellt wird, sondern ein »Zeitgenosse«, ein Durchschnittsmensch, der den gesellschaftlichen Aufstieg in seinem Auftreten nicht immer verbergen kann. Das zweite ›noch‹ ist klar ein temporales Adverb, das die Zufälligkeit der Panne betont: gerade noch und nun nicht mehr. Damit ist eigentlich alles gesagt. Der Rest der Erzählung ist gnadenlose Konsequenz dieser Exposition. Und als solche wird auch die erzählte Welt ebenfalls parodistisch zugespitzt eingeführt:

[D]as Dorf, an dessen Rand sich die Garage befand, freundlich, verzettelt gegen bewaldete Hügel hin, mit einem kleinen Bühl samt Kirche, Pfarrhaus und einer uralten, mit mächtigen Eisenringen und Stützen versehenen Eiche, alles solide, proper, sogar die Misthaufen vor den Bauernhäusern sorgfältig geschichtet und herausgeputzt. Auch stand irgendwo ein Fabriklein herum und mehrere Pinten und Landgasthöfe[.] (P, S. 41)

In den elliptischen Reihen der Raumbeschreibung in der *Panne* scheint auf den ersten Blick eine nüchterne Aufzählung idyllischer Gemeinplätze zu dominieren. Knapp und deutlich werden die prägnantesten Aspekte einer ländlichen Bilderbuchlandschaft koordiniert akkumuliert. Spätestens bei den sorgfältig geschichteten und herausgeputzten Misthaufen wird aber klar, dass es sich hier um eine parodistische Überzeichnung handelt. Dass ein »Fabriklein« auch noch irgendwo herumsteht, als wäre es ein schlecht abgestelltes Möbelstück, zeigt darüber hinaus, dass es nicht um eine Raumbeschreibung geht, sondern – wie bereits bei der Figurencharakterisierung von Traps – um eine Milieu-Diagnose, die mit kulissenhafter Topographie und allen ihr zur Verfügung stehenden Holzhämmern arbeitet. Entsprechend ist es natürlich der in diesem Abziehbild einer Idylle ansässige Kleintierzüchterverein, der durch seine Jahrestagung die Gasthäuser besetzt hält, sodass Traps in einer Privatvilla um Unterkunft bitten muss. Aus der Autopanne des Zeitgenossen ist eine kleinbürgerlich-ländliche und pseudoidyllische Falle geworden.

26 Zur grotesken Körperlichkeit bei Dürrenmatt vgl. Christine Weder: 70 Körper, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 268–270; Barbara Lide: Dürrenmatt's Gastronomic Grotesqueries. Eating in a Dis-ordered World, in: Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment, hg. von Lilian R. Furst und Peter W. Graham, University Park, Pennsylvania 1992, S. 215–230.

Besonders auffällig in dieser Exposition ist neben den asyndetischen Raumbeschreibungen die hohe Mittelbarkeit des Erzählens und die damit einhergehende Schematik der Figurenzeichnung. Alfredo Traps – ganz sprechender Name – trapst in jede sich ihm bietende Falle. Dieses Klischee von einer Figur kommt am Anfang gar nicht zu Wort, wenn zu Beginn der Erzählung neben dem Erzählerbericht die indirekte Rede dominiert. Und selbst das erste Zitat wörtlicher Rede ist eine Wiederholung des Erzählerberichts. Als der Gastgeber und Hausherr der Villa nämlich nach Traps' Beruf fragt, antwortet dieser: »In der Textilbranche beschäftigt« (P, S. 41). Diese Wiederholung hat es in sich, weil sie einerseits ein Hinweis ist auf die Beschränkung der Perspektive, in der das erzählte Innenleben wie alle Wahrnehmungen stets an Traps gebunden sind. Andererseits tritt eine so betont überlegene, fast diabolische Erzählstimme auf den Plan, die den Durchschnittsmenschen, seine Bildung und Artikulationsmöglichkeiten wie auch seine allenfalls mittleren geistigen Fähigkeiten deutlich zu überschreiten behauptet. Es ist eine Stimme, die Traps' Situation mühelos mit Raubrittern, Ortsgöttern und Dämonen bebildert, eine Stimme, die sich in Anspielungen ergeht, welche *Die Panne* zu einer Allegorie verdichten, eine Stimme, die zwar öfter die Perspektive von Traps einnimmt, ihn aber zugleich umstandslos diffamiert, wenn sie ihn etwa als »ohne allzugroße Denkkraft und Neigung zu dieser Tätigkeit« (P, S. 47) charakterisiert. Diese narrative Spannung von souveräner, mitunter überheblicher Übersicht einerseits und der perspektivischen Beschränkung auf den Durchschnittsmenschen Traps andererseits spiegelt den Konflikt der Handlung: zwischen den überlegenen Spielern, die den Staatsanwalt, Verteidiger, Richter und Henker abgeben, und ihrem »lebenden Material« (P, S. 46), dem in jeder Hinsicht unterlegenen Angeklagten und Fall Traps. Selbstbewusste Ignoranz zeigt dieser auch, wenn es um die Bedeutung seiner Arbeit geht. Zwar ist er Generalvertreter eines Kunststoffes, aber was dessen Namen – Hephaiston – bedeutet, weiß er nicht. Die Erzählstimme tritt auch hier gegenüber den Figuren auffällig zurück; der Richter erklärt an ihrer Stelle den Mythos von Hephaistos, lateinisch Vulkan, der seine Frau Aphrodite mit ihrem Liebhaber Ares beim Fremdgehen mit einem unsichtbaren Netz gefangen hat und in dieser Falle den anderen Göttern zum Gespött freigibt.<sup>27</sup> Und dieses Gespött bezieht sich überdeut-

27 Vgl. Hom., Od., 8, 266–366. Der Verweis wurde in der Forschung verschiedentlich interpretiert. Spycher betont die ökonomische Dimension des universell einsetzbaren Kunststoffes als Ausdruck einer »Amoral des Geschäftlichen« (Peter Spycher: »Die Panne«, in: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk, Frauenfeld 1972, S. 231–271, hier S. 236); vgl. weiter besonders Schnyder (Anm. 6), S. 73 f.

lich auch auf Traps. Die *Panne* hat also ihre narrative Schlagseite – zunächst entschieden zu Ungunsten ihrer Hauptfigur.

Der so narrativ diffamierte Traps sieht sich dabei im Laufe des Abends mehrfachen Aufforderungen zum Geständnis ausgesetzt. Bereits in der Vorbesprechung beim Portwein mit seinem Verteidiger ermuntert dieser ihn: »Gestehen Sie es mir« (P, S. 48). Und das erste Geständnis folgt auf dem Fuß: »Ich führe ein alltägliches Leben, meine Herren, ein kommunes Leben, wie ich gleich gestehen will« (P, S. 52), führt Traps die Rede ein, die ihn Kopf und Kragen kosten wird. »Gestehen muß man, ob man will oder nicht, und zu gestehen hat man immer was, das dürfte Ihnen doch langsam dämmern!« (P, S. 64), wiederholt der Verteidiger. Dass es zum Geständnis kommt oder zumindest zu einer Aussage, die die alten Herren kreischend als »[e]in Geständnis, ein Geständnis!« (P, S. 66) interpretieren, hängt in erheblichem Maß von der Speisen- und Weinfolge des Abends ab. Insbesondere haben die Weine ausgewiesene Jahrgänge, die unter anderem auf politische Zäsuren verweisen. 1933, 1921, 1914 und 1893 wären auch politisch zu deuten, wenn 1933 auf den Beginn der nationalsozialistischen Diktatur, 1914 auf den ersten Weltkrieg und 1893 vielleicht auf die erste Schweizer Volksinitiative, die antisemitische Volksabstimmung zum ›Schächtverbot‹ verweist. Damit wird das 20. Jahrhundert »konsumier- und trinkbar, parallel zu seinen historischen Katastrophen und Ereignissen«, wie Andrea Bartl die Funktion der Weine mit ihren Jahrgängen auf den Punkt bringt.<sup>28</sup> Einzig das Jahr 1921 sticht aus dieser Reihe heraus. Peter Rüedi bringt als Dürrenmatts Biograph gegen eine politische Deutung die profunden Weinkenntnisse des Autors ins Spiel und die Information, dass der Château Pavie 1921 keine Offenbarung gewesen sein kann, weil er als schlechter Weinjahrgang gilt. 1921 ist aber auch das Geburtsjahr Dürrenmatts und vielleicht übertrifft der Jahrgang in der *Panne* auch deshalb die Erwartungen der Figuren.<sup>29</sup> Zugleich ist die allegorische Fährte der Jahrgänge eine, die nirgends expliziert wird und durch die schiere Menge des Alkohols und seiner Effekte auf die Figuren überboten wird. Der Abend eskaliert zusehends und bei dem Geständnis von Traps, dass er eine Affäre mit der Frau seines an einem Herzinfarkt verstorbenen Chefs und Vorgängers hatte, bleibt es nicht. Und auch bleibt es nicht dabei, dass ihm infolgedessen ein bösartiger Vorsatz mit den für ihn unverständ-

28 Bartl (Anm. 24), S. 212; vgl. zur Gedächtnisfunktion der Weinjahrgänge Caspar Battegay: Fressen. Gericht und Gedächtnis bei Friedrich Dürrenmatt, in: *Gegessen? Essen und Erinnerung in den Literaturen der Welt*, hg. von Caspar Battegay, Lena Henningsen und Kai Wiegandt, Berlin 2019, S. 235–252, hier S. 248f.

29 Vgl. Rüedi (Anm. 6), S. 676; vgl. weiter Bartl (Anm. 24), S. 209.

lichen Worten »dolo malo« (P, S. 67) unterstellt wird und der Henker ausruft »es kommt zum Todesurteil« (P, S. 68). Damit komme ich zum dritten Punkt: den Plädoyers.

### 3. Die Rhetorik des Geständnisses: Anklagen, verteidigen, verurteilen

Denn erst die Plädoyers von Staatsanwalt und Verteidiger führen dazu, dass Traps nicht nur gesteht, sondern dass er ein überschießendes und deshalb falsches Geständnis ablegt, also dass er eine Tat gesteht, die er gar nicht begangen hat. Diese Reden nehmen einen erheblichen Teil der Erzählung ein. Bisher ist nur etwa die Hälfte des Textes vergangen, der Fokus liegt damit klar weniger bei der Ermittlung eines vermeintlichen Mordes, sondern bei etwas anderem. Dieses Andere ist narrativ, denn die Anklagerede des Staatsanwalts erzählt eine Geschichte, genauer: eine Geschichte mit eindeutigen Motiven und einer lückenlosen Kausalkette. Diese Stringenz ist in der Forschung verschiedentlich betont und verbunden worden mit der Rolle der lebhaften Fantasie bzw. einer »Liebe zum Detail«, die die Lücken des Verhörs füllt.<sup>30</sup> Dabei wird allerdings ein Aspekt übersehen, der mit der Poetik der Möglichkeit aus dem ersten Teil zusammenhängt. Der Staatsanwalt erzählt keine Geschichte, wie sie notwendigerweise gewesen ist, sondern eine mögliche Geschichte, die Plausibilität erst herstellt. Das ist ein großer Unterschied: notwendige Stringenz als ein Nachweis, dass es so und nicht anders gewesen ist, oder die wahrscheinlichste Möglichkeit, aus der nur Übereinstimmung mit der Wirklichkeit erwächst, weil der Angeklagte in Zwischenrufen die Möglichkeiten jeweils vereindeutigt oder korrigiert und damit die Kraft der anschaulichen Rede bekräftigt – und noch mehr: den Ankläger zu immer weiteren Möglichkeiten provoziert. Es handelt sich also nicht um eine noch mögliche Geschichte in dem Sinne, dass sie gerade noch möglich ist und bald nicht mehr möglich sein wird. Sondern die Anklage ist eine noch mögliche Geschichte, die die Spielräume des ›noch mehr‹-Möglichen in Überbietung weitertreibt und dabei das Spielerische des Gerichtssetting bis zur Sabotage ausstellt.

Zunächst und ganz schlicht aber ist ein Bruch in der zeitlichen Struktur festzustellen, insofern sich das Spiel hier entschieden dehnt. Keine schnelle Speisenabfolge mehr, in der ein Gang den nächsten überbietet, stattdessen ist

<sup>30</sup> Hess-Lüttich (Anm. 22), S. 106. Die durch den Staatsanwalt in seinem Plädoyer produzierte Notwendigkeit (vgl. Schnyder [Anm. 6], bes. S. 68–72) hängt damit auch von den ausschmückenden Details ab, die mit dem Kausalzusammenhang der Ereignisse nichts zu tun haben.

man mit dem 1914er Château Margaux am über zwei Stunden andauernden Höhepunkt des Abends angekommen: einer breiten Erzählung auf mehr als 14 Seiten, was in etwa einem Viertel des gesamten Textes entspricht. Erzähltheoretisch ist diese Zeitdehnung auf der ersten Ebene – wenig überraschend – kontrastiv verbunden mit einer Raffung auf einer zweiten Ebene, wenn der Staatsanwalt mit Monokel eine geraffte Geschichte vom Mord an Gygax erzählt. Dieses repetitive Erzählen ist vor allem durch seinen Adressaten bestimmt. Es richtet sich vorwiegend an Traps selbst, weil der Staatsanwalt den Mord herleitet im Gestus einer parodierten Taufrede, die von einem »freudige[n] Ereignis« (P, S. 70) spricht, zu dem man dem »voraussichtlichen Täter gratulieren« (P, S. 70) muss, und vom »wohlmeinende[n] Geschick« (P, S. 70) redet, das Traps in die Runde geführt habe. Rhetorisch ist dabei zu beobachten, dass sich die Redegattungen vertauschen. Statt um eine Anklagerede im *genus indicale* handelt es sich bei der Rede des Staatsanwalts um eine Lobrede im *genus demonstrativum*. In der Lobrede geht es weniger um die Frage der Schuld, hier also um die Frage, ob Traps den Mord begangen hat oder nicht, sondern mehr um die Frage seiner Ehre. Mord wird zur Ehrensache erklärt und führt im Gegensatz zur Gerichtsrede gerade nicht dazu, dass der Mörder seine Ehre verliert. Der Zweck der Rede verändert sich damit ebenfalls, weil nun kein Urteil zu fällen ist, sondern der Genuss als traditionelle Funktion der Lobrede im Vordergrund steht. Und dieser Genuss ist hier metonymisch durch das exzessive Abendessen überdeutlich vorbereitet. Die Anklagerede des Staatsanwalts ist demnach als Fortsetzung des Verhörs und seiner stark am Abendessen orientierten Struktur zu lesen. Die Rede ist kein Beiwerk, sondern eine Fortsetzung mit anderen Mitteln und – wiederum rhetorisch: eine Steigerung der auch kulinarischen Möglichkeiten, die bisher durchexerziert wurden.

Es geht dem Staatsanwalt wie gesagt dezidiert um eine Würdigung von Traps, die vor allem auf unvollständigen Argumenten beruht und die Lücken der Beweiskette mit stereotypen Details füllt, die Traps sogleich bestätigt: »Wie du das alles weißt, Kurtchen! Das ist ja wie verhext!« (P, S. 80). Die Entgegnung des Staatsanwalts ist dabei vielsagend: »Übung«, erklärte der Staatsanwalt. »Die Schicksale spielen sich alle gleich ab. [...]« (P, S. 80). Die Übung des Anklagenden wird in der *Panne* als Teil von umfassenderen Übungen des Grotesken lesbar, die von einer unhintergehbaren Komik abhängen und auf eine Reihe von ähnlichen Fällen verweisen, die durch den Fall Traps nun gesteigert werden. Den Höhepunkt dieser auf Übung basierenden und als Einübung lesbaren Rede bildet das homerische Gelächter, in das die alten Herren ausbrechen, wenn Traps einmal mehr ihren Verdacht nährt, Details bestätigt, Rückfragen im Sinne der Anklage beantwortet – und

vor allem wenn er von einem zweiten Geständnis erzählt.<sup>31</sup> Als solches wird das Gespräch nämlich bezeichnet, das Gygax von der Affäre seiner Ehefrau und Traps in Kenntnis gesetzt und dessen tödlichen Herzinfarkt herbeigeführt haben soll. In der Logik des Textes überlagern sich also hier die Geständnisse so weit, dass die Letalität des Geshens nicht mehr in Frage steht.

Das damit verbundene homerische Gelächter ist meiner Ansicht nach der Schlüssel zu Dürrenmatts Erzählweise, weil er einen expliziten Intertext und einen impliziten Intertext miteinander verbindet. Den expliziten Intertext hat der Richter bereits erklärt: Das homerische Gelächter bezieht sich – mit Hephaistos überdeutlich markiert – auf die Szene in der *Odyssee*, in der Hephaistos seine Frau Aphrodite mit ihrem Liebhaber Ares in flagranti erwischt.<sup>32</sup> So gefangen wird das Paar dem Spott der Götter preisgegeben, die im sprichwörtlichen homerischen Gelächter das Paar und nicht zuletzt den betrogenen Hephaistos verlachen. Aber in dieser Szene verbirgt sich nur die Hälfte der Anspielung. Denn in der *Ilias* findet sich eine Parallelstelle des homerischen Gelächters, in der ebenfalls Hephaistos die tragende Rolle spielt. Dort drohen die menschlichen Konflikte des Trojanischen Krieges auf die Götterwelt überzugreifen. Hephaistos löst diesen Konflikt zwar nicht mit Alkohol, aber mit dem olympischen Äquivalent, indem er großzügig Nektar ausschenkt. Im Gelage überwinden die Götter ihren Streit und brechen – dionysisch entgrenzt – in heiteres homerisches Gelächter aus.<sup>33</sup>

Diese zwei Pole des spottenden Verlachens und des heiteren, einvernehmlichen Gelächters sind nach Bernhard Greiner typologisch für die Ambivalenz des Lachens: Einerseits verweist es auf ein Lachen der Herabsetzung, das desintegrierend Distanz schafft und seine Objekte spottend preisgibt.<sup>34</sup>

31 Als Phraseologismus in Form eines Autorkommentars, aber ohne jeden intertextuellen Verweis analysiert das homerische Gelächter bei Dürrenmatt Liliana Mittrache: Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der *Panne* von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Grotteske und Ironie, Uppsala 1999, S. 98.

32 Vgl. Hom., *Od.*, 8, 306–327; Schuster verweist auf die Inversion der *Panne*, weil bei Homer Hephaistos seine Frau beim Ehebruch ertappt, während Traps als Generalvertreter für Hephaistos selbst fremdgeht (vgl. Ingrid Schuster: Dreimal »Die Panne«: Zufall, Schicksal oder »moralisches Resultat«?, in: Zu Friedrich Dürrenmatt, hg. von Armin Arnold, Stuttgart 1982, S. 160–172, hier S. 166). Eine Verbindung zwischen dem Netz von Hephaistos und der Falle, in die Traps tappt, konstatiert Mayer (Anm. 6), S. 294.

33 Vgl. Hom., *Il.*, 1, 595–600.

34 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen, Tübingen 2006, S. 16–21; zur Ambivalenz der Komik vgl. Greiner (Anm. 34), S. 88–104.

Auf der anderen Seite steht ein Lachen der Heraufsetzung, das Einverständnis schafft und ihr Objekt in die Gemeinschaft der Lachenden integriert. Verbunden mit der narrativen Asymmetrie, dass Traps nicht weiß, wie ihm geschieht, liegt in dieser nur halb offengelegten intertextuellen Anspielung der Kern des Groteskkomischen bei Dürrenmatt. Die Kombination ist grotesk und die Erzählung des Staatsanwalts bringt beides auf den Punkt: spottendes Verlachen und einvernehmliches Gelächter, alkoholgeschwängerte Gemeinschaftsstiftung und grausames Verlachen eines nicht-ebenbürtigen Gegners. Dass der Staatsanwalt nicht nur sein Wissen, sondern auch das von Traps überschreitet – etwa in der Schilderung wie Gygax stirbt – ist dabei weniger wichtig als die persuasive Kraft, die er damit auf Traps ausübt. Er präsentiert nicht nur eine stringente Kausalkette, sondern überredet Traps zu einem Selbstbild als Mörder, der nun gar »glücklich [ist], die Wahrheit zu erfahren, seine stolze, kühne, einsame Wahrheit« (P, S. 81). Während des Plädoyers des Staatsanwalts verschiebt sich aber auch die Konstellation zwischen den Figuren, weil die alten Herren ebenfalls zum Gegenstand des Gelächters werden. Mittel dieser Inversion eines nicht mehr nur unterlegenen Angeklagten ist ausgerechnet Traps' Hang zur detaillierten Affirmation: Wenn Traps die Vermutungen des Staatsanwalts bestätigt, subtil korrigiert und vor allem mit weiteren Details anreichert, dann spielt er eben nicht mehr die Rolle des sich zu verteidigenden Angeklagten, sondern subvertiert und karikiert auch die pseudo-juridische Konstellation der alten Herren und mit seinem »unmäßig[en]« (P, S. 69) Lachen ihre Lust am »gestrenge[n] Gericht« (P, S. 46).<sup>35</sup>

Zum Cognac von 1893 im Salon stellt der Staatsanwalt schließlich den Strafantrag. Die Todesstrafe wird zur »Belohnung für ein Verbrechen, das Bewunderung, Staunen, Respekt verdiene und ein Anrecht darauf habe, als eines der außerordentlichsten des Jahrhunderts zu gelten« (P, S. 84). Der Salon als Ort dieses Antrags, der nun folgenden Verteidigungsrede und des Urteils ist zu allem Überfluss auch noch räumlich eine Steigerung des Speisemanns – ein überladender Raum:

Enorme Stiche an den Wänden, Stadtansichten, Historisches, Rütlichswur, Schlacht bei Laupen, Untergang der Schweizergarde, das Fähnlein der sieben Aufrechten, Gipsdecke, Stukkatur, in der Ecke ein Flügel, bequeme Sessel, niedrig, riesig, Stickereien darauf, fromme Sprüche, ›Wohl dem, der den Weg des Gerechten wandelt‹, ›Ein gutes Gewissen ist das beste Ruhekitzen‹. (P, S. 82 f.)

35 Nicht umsonst steigern sich die Verbrüderungsszenen zwischen den Figuren während der Anklagerede bis hin zum angebotenen ›Du‹ des Staatsanwalts (vgl. P, S. 71).

Schweizerisches Interieur verbunden mit spießigem Nippes und seichten Aphorismen – eine Kleinbürgerfantasie wie für Traps gemacht. Der Angeklagte nimmt gemeinsam mit Pilet, dem Henker, auf dem Sofa Platz mit dem gestickten »Spruch: ›Hab oft im Kreise der Lieben‹« (P, S. 85), Chamisso anzitierend. Und wie in Chamissos Lied wird auch hier für Traps zumindest gefühlt »alles [...] wieder gut«. <sup>36</sup> Die figurale Geborgenheit, die in diesem Interieur ihren Ausdruck findet, wird durch den Erzähler freilich deutlich limitiert und gnadenlos persifliert. Denn dieser findet hier an ausgesuchten Stellen klare Worte: Traps mit seinem »beschränkten Horizont« (P, S. 86) ist »an der Grenze seiner Denkkraft« (P, S. 85) entsprechend erbost über die nun folgende Verteidigungsrede.

Die Verteidigungsrede, die wie auch alle Äußerungen von Traps zu diesem Zeitpunkt mit Ausnahme von kleinen Interjektionen (vgl. P, S. 89) in indirekter Rede wiedergegeben wird und sich allein schon dadurch von der prononcierteren Anklagerede absetzt, ist trotz der Proteste des Angeklagten darum bemüht, Traps' vermeintlichen Mord »in etwas Gewöhnliches, Bürgerliches, Alltägliches zurückzuverwandeln« (P, S. 86). <sup>37</sup> Dabei greift der Verteidiger insbesondere die Motivierungsstruktur der Anklagerede an:

[U]nzusammenhängende Tatsachen seien zusammengeknüpft, ein logischer Plan ins Ganze geschmuggelt, Vorfälle als Ursachen von Handlungen dargestellt worden, die auch gut hätten anders geschehen können, Zufall hätte man in Absicht, Gedankenlosigkeit in Vorsatz verdreht, so daß schließlich zwangsläufig dem Verhör ein Mörder entsprungen sei wie dem Zylinder des Zauberers ein Kaninchen. (P, S. 87f.)

Die Verteidigungsrede lässt also gehörig Luft aus der Anklage des Staatsanwalts, indem sie die dort aufgezählten Notwendigkeiten als unwahrscheinliche Möglichkeiten entlarvt. Sie baut so zwar einerseits die Möglichkeiten ab, die vom Staatsanwalt als Notwendigkeiten präsentiert werden, doch andererseits bringt sie noch eine weitere Möglichkeit ins Spiel, die abermals auf Traps' Charakter zielt. In dessen Bestätigung der durch die Anklage vor-

36 Adalbert von Chamisso: Frisch gesungen!, in: Sämtliche Werke in zwei Bänden, Bd. 1: Gedichte, Dramatisches, Leipzig 1980, S. 63–64, hier S. 64.

37 Zu den unterschiedlichen Argumentationen von Staatsanwalt und Verteidiger vgl. Urs Büttner: Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte »Die Panne« (1955/56), in: Monatshefte 101, 4, 2009, S. 499–513, bes. S. 504–506.

gebrachten Punkte erkennt der Verteidiger eine »geistige Panne« (P, S. 88), die ihn so weit führt, den Angeklagten als »nicht zur Schuld fähig« (P, S. 86) zu inszenieren. Obwohl der Gestus der Rede also den Horizont des noch-Möglichen einschränkt, bringt sie selbst eine weitere Möglichkeit ins Spiel. Dass Traps das mit »[l]ächerlich!« (P, S. 88) in seinem Zwischenruf kommentiert, kann als Indiz für die Gratwanderung zwischen Mitlachen und Verlachen gedeutet werden, die auch in dieser Rede dominiert. Analog dazu widerspricht Traps in seinem letzten Wort vor der Urteilsverkündung heftig, das Urteil selbst beschwört den »reinen Strahl der Gerechtigkeit, die [...] sich im Monokel eines greisen Staatsanwaltes spiegle« (P, S. 91) und es kommt zum Todesurteil, »obgleich juristisch nur darauf gestützt, daß der Verurteilte sich selbst als schuldig bekenne« (P, S. 91). Die Urteilsbegründung voller »Dichterei« (P, S. 91) preist das Todesurteil,<sup>38</sup> in dem »sich das Leben folgerichtig im Sinne eines Kunstwerkes« (P, S. 91) vollende.<sup>39</sup> Anschließend gibt es Champagner und Traps wird »in ihr Kollegium als ein Meisterspieler aufgenommen« (P, S. 92).

#### 4. Fazit: Die Ethik der Übung

Die Anklagerede des Staatsanwalts ist der unbestrittene Höhepunkt der Erzählung, weil sie Traps in der Umdeutung der Redegattungen zu seinem Geständnis überredet. Der Verteidiger überzeugt ihn dagegen nicht. Traps ist in seinem – nur in indirekter Rede wiedergegebenen – letzten Wort vor dem Urteil nun davon überzeugt, »es sei ein Mord gewesen, ein bewußter Mord« (P, S. 89). Wenn Traps hier »die höheren Ideen der Gerechtigkeit, der Schuld und der Sühne« (P, S. 89) für sich reklamiert, fehlt ihm freilich sowohl das Ausdrucksvermögen wie auch das Gespür für den doppelten Boden in der Anklagerede, die den Tod von Gyax zu einem »schöne[n] Verbrechen« (P, S. 88) stilisiert. Und deshalb ist der abschließende Suizid nur eine weitere Panne, weil dieser stilistische Balanceakt nicht weitergeführt wird. Worin besteht also das ethische Profil dieses überschießenden Geständnisses eines

38 Die ungeduldige Reaktion der anderen Figuren auf die »Dichterei« (P, S. 91) des Richters widerspricht dabei einer Privilegierung des Urteils über die Anklage- oder Verteidigungsrede. Der Exzess des Erzählens widerspricht jeder eindeutigen Entscheidung. Vgl. anders Büttner (Anm. 37), S. 506–508.

39 Dieses Urteil unterscheidet sich grundlegend vom doppelten Urteil in der Hörspielfassung, das Traps zugleich verurteilt und freispricht. Vgl. Martin W.J. Tegelkamp: Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa, Baden-Baden 2013, S. 62–66.

Verbrechens? Sicher erschöpft es sich nicht in – bis heute zu lesenden – moralisierenden Interpretationen von Dürrenmatts Erzählung, dass hier ein nicht justiziables Verbrechen durch Einsicht aufgedeckt und der Generalvertreter Traps zu einem moralischen Menschen erzogen würde.<sup>40</sup> Auch eine sozialkritische Interpretation – der zweite Rezeptionsstrang des Textes – verfehlt den Text, weil die *Panne* nicht in einer schweizerisch perspektivierten Gesellschaftskritik des Wirtschaftswunders aufgeht, die die Abgründe der Rechtsordnung zeigt und die ein ethisches Fundament des Gerechtigkeitsdenkens zu Zeiten der Hochkonjunktur desavouiert.<sup>41</sup> Ich hoffe dagegen gezeigt zu haben, dass das ethische Profil des Geständnisses in der rhetorischen Überblendung verschiedener Redegattungen, von Steigerungsfiguren und auf dem schmalen Grat zwischen Verlachen und Mitlachen umstellt und in der Dynamik des mehrfach codierten Exzesses ausgestellt wird. Dass Traps das grotesk-komische, auf ein Pergament gekritzelte und vor rühmenden Wendungen nur so strotzende Urteil, das ihm die alten Herren aufs Bett legen wollen, eben nicht mehr lesen kann, ist Teil dieser Pannepoetik. Kein Gott, keine Gerechtigkeit, kein Fatum, aber ein komischer Exzess zeichnen das Geständnis und seinen Genuss aus, zu dem Traps rhetorisch verführt wird, der das pseudo-juridische Setting infrage stellt und der stets auf der Schwelle zum Fatalen balanciert. Nicht die Möglichkeit der Gerechtigkeit ist die Frage des Textes, sondern die Möglichkeit des Erzählens als die lustvoll einzuübende wie auszuübende Möglichkeit des Geständnisses: »Gestehen muß man, ob man will oder nicht, und zu gestehen hat man immer was« (P, S. 64).

40 Vgl. exemplarisch die Kontroverse zwischen Mayer und Spycher; Mayer (Anm. 6), S. 295 und Spycher (Anm. 27), S. 256–258.

41 Vgl. exemplarisch Spycher (Anm. 27), S. 236. Zur Rezeption insgesamt vgl. Schnyder (Anm. 22), S. 74f.

## Literatur

- Amrein, Ursula: Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne, in: *Colloquium Helveticum* 35, 2004, S. 243–266.
- Bartl, Andrea: Kulinarische Dramaturgien. Essen in Friedrich Dürrenmatts multimedialem Projekt »Die Panne«, in: *Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 198–215.
- Battegay, Caspar: Fressen. Gericht und Gedächtnis bei Friedrich Dürrenmatt, in: *Geessen? Essen und Erinnerung in den Literaturen der Welt*, hg. von Caspar Battegay, Lena Henningsen und Kai Wiegandt, Berlin 2019, S. 235–252.
- Birchler, Urs und Boeck, Manuel: »Die UBS darf dank impliziter Staatsgarantie bergab fahren«, in *cash.ch*, <https://www.cash.ch/news/top-news/die-ubs-darf-dank-impliziter-staatsgarantie-bergab-fahren-698137>, letzter Zugriff 27.6.2025.
- Boss, Ulrich und Pellin, Elio: 114 Verfilmungen, in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 399–403.
- Büttner, Urs: Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte »Die Panne« (1955/56), in: *Monatshefte* 101, 4, 2009, S. 499–513.
- Campe, Rüdiger: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: *Interjekte* 14, 2022, S. 17–31.
- Chamisso, Adalbert von: *Frisch gesungen!*, in: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte, Dramatisches*, Leipzig 1980, S. 63–64.
- Cuonz, Daniel: *Weltbankrott und Welttheater: Dürrenmatt*, in: *Die Sprache des verschuldeten Menschen*, hg. von Daniel Cuonz, Paderborn 2018, S. 303–326.
- *Über den Rahmen des Möglichen. Übertragung, Inszenierung, Spiel – Zu Friedrich Dürrenmatts »Panne«*, in: *Rhetorik der Übertragung*, hg. von Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier, Würzburg 2013, S. 181–192.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Anmerkung zur Komödie*, in: *ders.: Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 30), S. 20–25.
- *Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises*, in: *ders.: Die Panne. Hörspiel und Komödie*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 16), S. 177–180.
- *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, in: *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21), S. 35–94.
- *Frank der Fünfte. Komödie einer Privatbank. Neufassung 1980*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 6).
- Gisi, Lucas Marco: *Masslosigkeit und Mangel. Friedrich Dürrenmatts Soziologie der letzten Mahlzeit*, in: *Le grand festin. Das grosse Festmahl*, hg. von Madeleine Betschart u. a., Neuchâtel 2019, S. 67–79.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 2006.
- Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: »NOCH«, in: *Deutsches Wörterbuch (Online-Version)*, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=N05833>, letzter Zugriff 27.6.2025.

- Grimm, Reinhold: Parodie und Grotteske im Werk Friedrich Dürrenmatts, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift XI, 1961, S. 431–450.
- Heidsieck, Arnold: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart u. a. 1969.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Pannen vor Gericht. Sprache, Literatur und Recht in einem frühen Hörspiel von Friedrich Dürrenmatt, in: Literatur im Jahrhundert des Totalitarismus, hg. von Elke Gilson, Barbara Hahn und Holly Liu, Hildesheim 2008, S. 149–169.
- Honold, Alexander: Hochgebirge und Unterwelt. Dürrenmatts Helvetisierung der Grotteske, in: Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 272–283.
- Kayser, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957.
- Lide, Barbara: Dürrenmatt's Gastronomic Grotesqueries. Eating in a Dis-ordered World, in: Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment, hg. von Lilian R. Furst und Peter W. Graham, University Park, Pennsylvania 1992, S. 215–230.
- Lieb, Claudia: Der Unfall bei Dürrenmatt, in: Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 295–306.
- Lohr, Dieter: 13 Hörspiele, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 49–61.
- Neumann, Gerhard: Friedrich Dürrenmatt. Dramaturgie der Panne, in: Dürrenmatt. Frisch. Weiss. Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart, hg. von Gerhard Neumann, Jürgen Schröder und Manfred Karnick, München 1969, S. 27–59.
- Magaß, Walter und Robling, Franz-Hubert: »Confessio«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 348–350.
- Mayer, Hans: »Die Panne« [1967], in: Über Friedrich Dürrenmatt, hg. von Daniel Keel, Zürich 1990, S. 292–308.
- Mitrache, Liliana: Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der *Panne* von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Grotteske und Ironie, Uppsala 1999.
- Oesterle, Günter: Das Grotteskkomische, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 35–42.
- Roehl, Max: Der abwesende Souverän. Zum Politischen im Werk Friedrich Dürrenmatts, Bielefeld 2021.
- Rüedi, Peter: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie, Zürich 2011.
- Schnyder, Peter: 17 Die Panne, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 73–75.
- Pannenpoetik. Dürrenmatt als Nachfahr Schillers?, in: Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial, hg. von Ulrich Weber u. a., Göttingen und Zürich 2014, S. 61–76.
- Schuster, Ingrid: Dreimal »Die Panne«: Zufall, Schicksal oder »moralisches Resultat«?, in: Zu Friedrich Dürrenmatt, hg. von Armin Arnold, Stuttgart 1982, S. 160–172.
- Spycher, Peter: »Die Panne«, in: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk, Frauenfeld 1972, S. 231–271.
- Stingelin, Martin: 77 Recht und Gerechtigkeit, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben –

- Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 292–294.
- Tanner, Jakob: Bankenkrisen, verspieltes Vertrauen und die Zukunft der UBS, in: Geschichte der Gegenwart, <https://geschichtedergegenwart.ch/bankenkrisen-verspieltes-vertrauen-und-die-zukunft-der-ubs/>, letzter Zugriff 27.6.2025.
- Tegelkamp, Martin W.J.: Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa, Baden-Baden 2013.
- Wagner, Moritz: 24 Frank der Fünfte, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 98–100.
- Weber, Ulrich: Geldsegen und Goldsagen. Zur Darstellungsproblematik abstrakter Geldströme. In: Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog, hg. von Madeleine Betschart, Pierre Bühler, Julia Röthinger, Göttingen, Zürich und Neuchâtel 2022, S. 163–191.
- Weder, Christine: 70 Körper, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 268–270.
- Wellnitz, Philippe: 96 Parodie/Satire/Groteske, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 353–356.
- Wierlacher, Alois: Das letzte Gericht. Zum Gerichtsspiel in Dürrenmatts »Die Panne«, in: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass, hg. von Alois Wierlacher, Stuttgart u. a. 1987, S. 222–225.

## Abbildung

- Abb. 1: Friedrich Dürrenmatt, *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt*, 1966, Öl auf Leinwand, 72x60 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel  
© Centre Dürrenmatt/Schweizerische Eidgenossenschaft.