

Dürrenmatts Stoffe : Autobiografie als Schreibprozess und spätes Hauptwerk

Autor(en): **Weber, Ulrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Berner Zeitschrift für Geschichte**

Band (Jahr): **83 (2021)**

Heft 3

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-977358>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dürrenmatts *Stoffe*

Autobiografie als Schreibprozess und spätes Hauptwerk

Ulrich Weber

1. Krise

Am 10. Oktober 1967 sass der 46-jährige Friedrich Dürrenmatt vor den Zeugnissen seiner steilen Karriere als Dramatiker, die sich bei ihm zu Hause abgelagert hatten: Fotos von Uraufführungen am Schauspielhaus Zürich, Theaterplakate von Aufführungen aus der ganzen Welt, Bühnenbildentwürfe, Porträts befreundeter Autoren, Zeitschriftenausschnitte, Weinetiketten und anderes. Daraus fertigte er, verbunden mit kleinen zeichnerischen Eingriffen, eine grosse Dürrenmatt-Theater-Collage (vgl. Abb. S. 78f.) auf der leeren Wand neben seinem Schreibtisch, wo sonst *Die Heilsarmee* hing, ein fünf Meter breites und mannshohes Bild seines Maler-Freundes Varlin, das er einige Jahre zuvor erworben und nun gerade für eine Ausstellung weggegeben hatte. Dürrenmatt hatte sich in den zehn, zwölf vorangehenden Jahren zum Weltautor emporgeschrieben, insbesondere *Der Besuch der alten Dame* (Uraufführung 1956) und *Die Physiker* (Uraufführung 1962) waren von Moskau bis New York, von Buenos Aires bis Tokio gespielt worden. Ein Gestus stolzer Selbstvergewisserung über das Geleistete war dieser Rückblick, gewiss, doch vielmehr noch ein nostalgischer Akt, entstanden aus dem untrüglichen Gespür, dass eine Ära zu Ende ging, jene zehn Jahre, in denen Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt mit ihren Stücken und mit dem hochkarätigen Ensemble des Schauspielhauses Zürich den Ton im deutschsprachigen Theater angegeben hatten, bevor Autoren wie Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth und Peter Handke mit neuen Formen des Theaters ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Das letzte auf der Collage dokumentierte Stück war *Der Meteor* von 1966 – die Grotteske um den fiktiven Schriftsteller-Nobelpreisträger Wolfgang Schwitter, der seinen eigenen Tod überlebt, die Trauerreden von Starkritiker und Verleger, den Streit um sein Erbe. Er kann nicht endgültig sterben, wird immer wieder lebendig, das Wunder seiner wiederholten Auferstehung wird ihm zum Fluch: «Wann krepriere ich den endlich?», sind die letzten Worte des Stücks, während der anwesende Heilsarmeechor Gott lobpreist.

Max Frisch, dem Dürrenmatt das Manuskript zu lesen gegeben hatte, hatte dazu in einem Brief vom 17. Dezember 1965 gemeint:

«Ich beglückwünsche Dich. Wie früher so oft. Etwas bestürzt oder sogar sehr. Du bist nie mit einer dünneren Haut auf die Bühne gegangen. [...] das Stück kommt mir trotz des Gelächters, das es mir abzwingt schon beim Lesen und auf der Bühne noch mehr, vorerst wie eine Flaschenpost vor, Standortmel-

dung von einem Freund, den man zuletzt auf einem robusten Kahn gesehen hat, und es tönt nach grimmiger Seenot. Ohne Lamento; aber das Stück ist nahe an dem Punkt, wo einer nur noch schweigt.»¹

Doch Dürrenmatt schwieg nicht. Auf den Tod, der ihn nicht nur als Dramatiker im *Meteor* umtrieb, sondern auch existenziell bedrohte, als er in der Nacht vom 8. auf den 9. April 1969, noch keine fünfzig Jahre alt, einen Herzinfarkt erlitt, reagierte er mit vielseitigen Projekten. Dem Ende der Epoche am Schauspielhaus Zürich antwortete Dürrenmatt 1968/69 mit einer stürmischen Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Theaterdirektor Werner Düggelin am Basler Theater – sie endete im Streit; als Mitbegründer der neuen Wochenzeitung *Sonntags-Journal* mischte er sich 1968 in die politische Diskussion ein – die Zeitung ging nach ein paar Jahren ein; mit dem Roman *Der Pensionierte* versuchte er 1970 an die frühen Kriminalromane anzuschliessen – er blieb Fragment. Vor allem jedoch nahm er jenes literarische Unternehmen in Angriff, das seinem Schreiben eine entscheidende und alles Weitere bestimmende Neuausrichtung geben sollte, die *Stoffe*, die er auch «Geschichte meiner Schriftstellerei» und später «Dramaturgie der Phantasie» nannte.²

Um den Impetus dieses Werkkomplexes zu verstehen, müssen wir auf Dürrenmatts Karriere zurückblicken. Dürrenmatt begann seine Laufbahn 1947 mit einem Theaterskandal am Schauspielhaus Zürich, und für ihn stand das Theater bis Ende der 1960er-Jahre stets im Zentrum seines Schaffens und seines Selbstverständnisses; andere Literaturformen wie (Kriminal-)Romane und Hörspiele entstanden eher als Gelegenheits- und Geldarbeiten. Auf der Strecke blieben dabei viele Fragmente, die auszuarbeiten ihm Zeit und Geduld fehlten und die doch in seiner Phantasie herumgeisterten. Nun geriet er als Dramatiker in eine fundamentale Krise, die sich immer schärfer abzeichnete und sich in der Folge mehrfach wiederholte und steigerte: 1969 mit dem erwähnten Scheitern des Basler Theaterexperiments mit Werner Düggelin, 1973 mit dem krachenden Misserfolg des Stücks *Der Mitmacher* bei der Uraufführung am Schauspielhaus Zürich und 1977 mit der weiteren Blamage mit dem Stück *Die Frist*, sodass der Dramatiker in der Einleitung zur Buchausgabe von *Die Frist* meinte, er schreibe wohl «immer mehr – und für immer – für eine imaginäre Bühne [...]: für das Theater meiner Einbildungskraft».³ Doch zu diesem Zeitpunkt – im Herbst 1977 – stand Dürrenmatt schon an einem ganz anderen Punkt seines literarischen Selbstverständnisses, es hatte sich eine grundlegende Wende in seinem Schaffen vollzogen.

2. Wende

Was ab Ende der 1960er-Jahre aus der anhaltenden und fundamentalen Theaterkrise in Dürrenmatts Schaffern heraus entstand, kann man als doppelte Wende bezeichnen: eine autobiografische und zugleich selbstreflexive Wende.

Dürrenmatt besinnt sich im *Stoffe*-Projekt, das er ab Ende der 1960er-Jahre ernsthaft zu schreiben beginnt, zum einen auf seine eigene Herkunft. Er beschreibt seine Kindheit in Konolfingen im Emmental und die Adoleszenz in Bern. Zum andern besinnt er sich auf sein geschriebenes und vor allem ungeschriebenes Werk: «Oft sind nur Bruchstücke ahnbar, kaum je das Ganze, umso mehr wuchern gerade sie oft weiter, klagen mich an als ungenutzte oder verspielte Gelegenheiten.»⁴

Am Ende eines langen Schreibprozesses stehen zwei Bände: *Labyrinth: Stoffe I–III* und *Turmbau: Stoffe IV–IX*.⁵ Das *Stoffe*-Projekt war 1990 zum einen insofern abgeschlossen, als der autobiografische Bogen, den Dürrenmatt bereits in einer Fassung von 1973 geschlagen hatte und der von der Kindheit bis zur Entscheidung des 25-Jährigen reicht, Schriftsteller zu werden, in *Turmbau* 1990 zu Ende geführt wurde. Zum andern waren sie insofern ein durch Dürrenmatts Tod am 14. Dezember 1990 abgebrochenes Fortsetzungsprojekt, als Dürrenmatt in der Arbeit an den *Stoffen* eine Vielzahl von – mehrheitlich essayistischen – Texten und Textteilen entwickelt hatte, die er ohne Zweifel fortgeführt hätte, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre.

Worum geht es in diesem Werk und Schreibprozess, an dem Dürrenmatt während seiner letzten zwanzig Lebensjahre immer wieder weiterarbeitete? Vordergründig ist wenig originell, was Dürrenmatt mit diesem autobiografischen Projekt Ende der 1960er-Jahre in Angriff nahm. Ein (früh) alternder Autor erzählt, wie er zum Schreiben kam; er besinnt sich auf seine Kindheit, die Beziehung zu den Eltern, seine Entwicklung, seine Jugend und Selbstwerdung. Wer hat das nicht getan seit Rousseaus revolutionären und obsessiven *Confessions* und Goethes raffiniertem Spiel mit *Dichtung und Wahrheit*? Carl Zuckmayer, der eine Generation ältere, mit Dürrenmatt persönlich bekannte Komödienautor etwa, hatte gerade seine Autobiografie *Als wär's ein Stück von mir* publiziert und damit 1966 wochenlang die deutschen Bestenlisten angeführt. Eine Fülle von Zeitgeschichte hatte Zuckmayer miterlebt, von der Front-erfahrung des jungen Soldaten im Ersten Weltkrieg über die Auseinandersetzung mit den Nazis im Deutschland der 1930er-Jahre bis zum Exil in den USA. Dürrenmatts Leben verlief dagegen – als typisch schweizerisches, könnte man sagen – äusserlich geradezu banal. Er hat keinen Krieg und keinen politischen

Umbruch, keine Revolution miterlebt und musste nicht ums Überleben kämpfen. Dementsprechend beginnt er sein Projekt mit Skepsis:

«Was nun mein Leben betrifft, so halte ich, es näher zu beschreiben, [...] für überflüssig. Gemessen am Schicksal von Millionen und Abermillionen, die lebten, leben, während ich lebe, und noch leben werden, wenn ich nicht mehr lebe, kommt mir mein Leben so privilegiert vor, daß ich mich schäme, es auch noch schriftstellerisch zu verklären.»⁶

Doch Dürrenmatt schreibt keine intimen Bekenntnisse und keine Memoiren, auch keinen Zeitzeugenbericht über historische Ereignisse. Ihn interessiert in den *Stoffen* das Leben primär im Hinblick auf seine Bedeutung für sein eigenes literarisches Werk. Nun war Dürrenmatt bis dahin in seinem Schreiben nie bezogen auf das eigene Leben und Erleben – im Gegenteil, er mokierte sich etwa in seinem Hörspiel *Abendstunde im Spätherbst* (1958) über die Vorstellung, Literatur entstehe aus Selbsterlebtem, alles was man beschreibe, müsse man auch irgendwie erlebt haben. Der an Ernest Hemingway erinnernde Grossschriftsteller Maximilian Korbes begeht in dieser Satire auf den Literaturbetrieb selbst alle Morde, die in seinen Kriminalromanen vorkommen; er braucht diese Morde als Stoff, und so bringt er auch jenen Fan und Hobbydetektiv um, der ihm auf die Schliche gekommen ist, und schafft damit die Voraussetzung für eben jenes Kriminalspiel *Abendstunde im Spätherbst*. Auch ein Schreiben wie jenes von Max Frisch, das die eigene Biografie, insbesondere die Frauenbeziehungen, umkreiste, war für Dürrenmatt voller Irritation. Was ist es also, was Dürrenmatt zum Projekt *Stoffe* motivierte und diese zu einem einmaligen Werk macht?

Wenn Dürrenmatt seine Kindheit im Emmentaler Dorf und seine pubertären Nöte in Bern plastisch und mit zeitgeschichtlich aufschlussreicher Intensität schildert, geht es ihm um die Bedeutung der biografischen Entwicklung für die Generierung seiner Phantasie, um die existenziellen Gründe des Literarischen. Was sind die entscheidenden Momente, die einen zum Schreiben bringen, die bestimmte Stoff-Ideen auslösen? Wie kommen Fiktionen zustande, was ist die phantasierende Maschinerie, die auf der Grundlage einer Jugend, wie sie Tausende in der Schweiz ähnlich erlebten, ein vielgestaltiges, ereignisreiches dramatisches und erzählerisches Werk erzeugt? Dürrenmatts Erzählungen aus seinem Leben sind voller Humor, Zeichen der Selbstdistanz in dieser Schweizer «Groteske des Verschontseins»⁷ während des Weltkriegs: Seine Beschreibung der Rekrutenschule 1942 in Bern etwa, die nach zehn Ta-

gen wegen seiner Kurzsichtigkeit endete – ein Handicap, das er unterstrich, indem er auf dem Kasernenareal den Postboten statt der Vorgesetzten mit Hand an der Mütze grüsste –, diese Beschreibung ist ein possenhafter Gegenentwurf; Gegenentwurf mehr gegen den heroischen Mythos der Schweiz im Zweiten Weltkrieg als gegen die literarischen Berichte von Kriegserlebnissen von Carl Zuckmayer und Ernst Jünger bis Günter Grass.

Doch sollten solch humoristische Pointen in Dürrenmatts Lebensbeschreibung nicht zu einem oberflächlichen Lesen verleiten. Wenn Dürrenmatt in den *Stoffen* Anekdoten aus seiner Jugend erzählt, gestaltet er sie immer als Schlüsselszenen für das Verständnis seiner literarischen Phantasie und Energie und seiner zeitgeschichtlichen Position. Am 5. Januar 1945 feierte er kurz vor Kriegsende im Hilfsdiensteeinsatz bei Genf, nahe der Grenze zu Frankreich, seinen 24. Geburtstag. Die Fete artete, wie Dürrenmatt im ersten *Stoffe*-Teil *Der Winterkrieg in Tibet* schildert, in eine gewaltige Fresserei und Sauferei aus, und als sich der Student schliesslich spät in der Nacht in seiner Unterkunft zur Ruhe legte, übergab er sich:

«[...] es schleuderte sich hinaus mit Riesengewalt, bekleisterte die Decke, das ganze Zimmer gleichsam tapezierend, das die alte Witwe nachher neu tapezieren lassen mußte. Gleichzeitig aber brach noch etwas anderes aus mir heraus: eine ungewöhnliche Heiterkeit; zwar war mir übel wie noch nie, doch die Lächerlichkeit meiner Kotzerei angesichts des ungeheuren Sich-Übergebens, das die Menschheit außerhalb dieses Landes befallen hatte, diese Groteske des Verschontseins – das unserem Lande in der Folge mehr Schaden zufügen sollte, als damals noch zu ahnen war – stellte mich endlich vor eine Aufgabe: Die Welt, die ich nicht zu erleben vermochte, wenigstens zu erdenken, der Welt Welten entgegensetzen, die Stoffe, die mich nicht fanden, zu erfinden. Und so erfand ich denn zwischen den Schreibereien auf den langen Streifzügen der Grenze entlang meinen ersten Stoff, der nicht mich, sondern die ‹Welt› zum Inhalt hatte, will doch jeder Stoff zum ‹Weltstoff› werden.»⁸

Das Kotzen als groteskes Gleichnis des Schreibens: Dürrenmatts expressionistische Wurzeln finden hier ein einprägsames Bild. Nie versuchte er, die Welt realistisch abzubilden, stets war die Weltdarstellung ins Groteske verzerrt und verwandelt durch die inneren Schrecken. Und dass es ihm in seinem Schreiben um alles andere als um «schöne Literatur» geht, könnte nicht besser veranschaulicht werden.

Zugleich kommt hier jener vieldeutige Begriff des «Stoffs» ins Spiel, mit dem sich Dürrenmatt – die alte philosophische Unterscheidung von Stoff und Form implizit voraussetzend – auch von avantgardistischen und modernistischen Tendenzen abgrenzt, die aus seiner Sicht zu sehr zur Betonung der Form neigen. «Stoff» ist für ihn ein spezifischer Aggregatzustand des Erdachten, der literarischen Fiktion, vor ihrer Vollendung und Erstarrung zum Werk. «Stoffe» sind Visionen, die zu Konstellationen und Handlungsideen kristallisieren, die mal zum Werk verfestigt werden, oft aber in diesem vorläufigen Stadium bleiben, in dem sie Dürrenmatt gerne in mündlich variierender Erzählung ausprobierte, und die in ihrer Häufung zunehmend das kreative Zentrum des Autors belagern. Wenn Dürrenmatt die «Geschichte [s]einer Stoffe» schreibt, so auch, um sich von all den ungeschriebenen, nie formulierten oder Fragment gebliebenen literarischen Ansätzen zu befreien, indem er sie als Skizzen und Erzählungen in die Biografie einfügt. Indem er sie an sein Leben zurückbindet, an die Umstände ihrer Entstehung, kann er eine Art Topografie und Chronik seiner Imagination konstruieren, die Ordnung und zugleich neue Freiheit schaffen soll (vgl. Abb. S. 62).

Der Stoff, der in der Folge der zitierten Passage «rekonstruiert» wird, ist *Der Winterkrieg in Tibet*, damals im Januar 1945 nur ansatzweise ausgedacht, nicht ausformuliert und nun, über dreissig Jahre später, im Rahmen der «Geschichte [s]einer Schriftstellerei» als apokalyptisches und phantastisches Panorama entfaltet. Er handelt zum Teil in einem asiatischen Höhlensystem, zum Teil in einer Schweiz nach dem dritten, atomaren Weltkrieg, in einem zerbombten und verseuchten Bern, in dem der Ich-Erzähler als Söldner den Spuren seines einstigen Philosophiestudiums wieder begegnet. Die Berührungspunkte von Autobiografie und Fiktion wie hier im Studienort Bern dienen als Angelpunkte, die eine Verbindung und ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen autobiografisch dargestelltem Leben und geschriebenem und «ungeschriebenem» Werk erzeugen. Die zum Teil schwer geniessbaren Abgründe dieser Schreckensvision sind eine Gegenstimme zur Posse der Rekrutenschule und verhindern, dass trotz aller Komik des autobiografischen Berichts irgendeine verharmlosende Militärdienstnostalgie aufkommen könnte. Eine ähnliche Doppelspurigkeit und Spiegelung von autobiografischem Diskurs und fiktiver Darstellung lässt sich auch bei den anderen Binnenerzählungen des *Stoffe*-Projekts nachweisen.

Komik des Verschontseins, imaginäre Gegenwelt einer möglichen apokalyptischen Entwicklung und reflektierter Blick auf die zeitgeschichtlichen Spuren der Gewalt – in dieser grossen Spanne entfaltet Dürrenmatt sein Spätwerk.

Dieser Blick bestimmt den Prozess der Niederschrift bis ans Ende. Der zweite Band der *Stoffe, Turmbau*, endet mit der Schilderung eines Besuchs in der Gedenkstätte von Auschwitz. Am 14. Mai 1990, 25 Jahre nach den Anfängen des *Stoffe*-Projektes und ein halbes Jahr vor seinem Tod, kehrt Dürrenmatt von einer Polenreise zurück, erschüttert von den Eindrücken beim Besuch des musealen Auschwitz-Geländes. Eben noch hatte er eine Fiktion formuliert, in der sich ein Hirn aus einem geistigen Urknall heraus unsere Welt erdenkt – bis hin zum Punkt, an dem es auf den Autor stösst, der dieses Hirn erdenkt. Die unleugbaren und doch unfassbaren Tatsachen, für welche die Erinnerungsstätte Auschwitz steht, holen Dürrenmatt von diesen phantastischen kosmischen Dimensionen zurück. Und noch einmal setzt er sich an den Schreibtisch, schildert mit zittriger Hand, inzwischen von mehreren Herzinfarkten gezeichnet, Buchstabe für Buchstabe mit gespitztem Bleistift auf das Papier setzend, diesen Besuch im einstigen Vernichtungslager, der ihn zurückführt an den Ausgangspunkt seiner Autorexistenz. Wie schreibt man angesichts und nach solchen Ungeheuerlichkeiten als einer, der in jeder Hinsicht biografisch von den Gewaltexzessen des 20. Jahrhunderts verschont blieb? Das schreibende Ich, das soeben noch mit dem imaginären Welthirn wetteiferte, führt abrupt seine Ohnmacht angesichts der faktischen Geschichte vor Augen, die dem Gedankenspiel eine klare Grenze setzt: «Es gibt Gelände, da hat Kunst nichts zu suchen.» Und: «[Der Ort, Auschwitz] ist undenkbar, und was undenkbar ist, kann auch nicht möglich sein, weil es keinen Sinn hat. Es ist, als ob der Ort sich selber erdacht hätte. Er ist nur. Sinnlos wie die Wirklichkeit und unbegreiflich wie sie und ohne Grund.»⁹

3. Schreibprozess

Arbeitete Dürrenmatt als Dramatiker auf die schlimmstmögliche Wendung und die bestmögliche Form hin, auf das «Schachmatt, während andere nur das Patt suchen»,¹⁰ wie er es auch ausdrückte, so entwickelte nun in der späten autobiografischen Reflexionsprosa der Schreibprozess gegenüber dem Endresultat einen Eigenwert; das Schreiben selbst wurde zur literarischen Manifestation. Dieses Verständnis entwickelte Dürrenmatt um die Jahre 1973 bis 1975 in der Auseinandersetzung mit Søren Kierkegaards Konzept des sokratischen, subjektiv existierenden Denkers in der *Unwissenschaftlichen Nachschrift* zu den *Philosophischen Brosamen*, die Dürrenmatt für «Kierkegaards wichtigstes Werk»¹¹ hielt. Bei seiner Lektüre 1973 strich er unter anderem folgende Stelle an:

«Wer existiert, ist beständig im Werden; der wirklich existierende subjektive Denker bildet beständig diese seine Existenz denkend nach und versetzt all sein Denken ins Werden. [...] [N]ur der hat eigentlich Stil, der niemals etwas fertig hat, sondern sooft er beginnt, «die Wasser der Sprache bewegt».»¹²

Die Unabschliessbarkeit des Projekts ergab sich aber auch aus der Dürrenmatt umtreibenden Reflexion der autobiografischen Leitfrage, wie man über sich selbst schreiben und erinnernd sich selbst zum Stoff werden könne.¹³ Allzu sehr mit seinen «Stoffen verwoben und in sie eingesponnen», sich selbst nur als Stoff, nicht als wahres Selbst begegnend, verirrt sich Dürrenmatt im Labyrinth der Textur des Selbst: «Ungestraft gerät keiner ins Labyrinth seiner selbst: ich stand und stehe immer wieder mir und doch nicht mir gegenüber, mich von einem Gespinst in ein anderes verirrend.»¹⁴

Immer wieder kehrt Dürrenmatt zur Frage nach den Wurzeln seiner Phantasie und seiner Einfälle zurück, nach den Wegen, die von seinem Leben zu seinem Werk führen. Die Suche nach der Basis und den Knotenpunkten der künstlerischen Kreativität musste für ihn über die Erinnerung und über die Rekonstruktion der ungeschriebenen *Stoffe* führen. Ausgehend vom vollendeten Werk geht der Autor erinnernd noch einmal den Weg seiner Entstehung durch, wie er in einem Seitentrieb der *Stoffe*, dem *Mitmacher-Komplex* (1976), ausführt. Dort sinnt er über sein vollendetes, aber 1973 auf der Bühne gescheitertes Stück *Der Mitmacher* nach, erinnert sich an das Auftauchen der Idee zu diesem Stoff in New York 1959 und rekonstruiert und vollendet die damals angefangene Erzählung unter dem Titel *Smithy*.¹⁵

Diesen Reflexions- und Wiederholungsakt des kreativen Prozesses stilisiert Dürrenmatt im Motiv der Reise, die vorwärtsgehend zum Ausgangspunkt führt:

«Und so komme ich mir denn vor wie einer, der sein Haus gegen Osten zu verliess und, seine Richtung stur einhaltend, alle nur denkbaren Verkehrsmittel benutzend, sein Haus plötzlich von Westen her kommend wiederfindet. Trat er aus der Vordertür hinaus, steht er nun vor der Hintertür und trifft die alten Fragmente, all das Halbbegonnene, Liegengelassene, ja nur Gedachte wieder an, das er einmal zur Hintertür hinauswarf, in der Meinung, es sei dann aus dem Wege geschafft: Nun muss sich der Reisende, will er seine Reise vollenden, durch all dieses Gerümpel den Weg ins Haus bahnen, darum habe ich die wenigen Seiten ergänzen müssen, die von der Novellenfassung [des *Mitmachers*] geschrieben waren: um die Reise zu vollenden, die mir dieser Stoff auferlegte.»¹⁶

Doch die Reise zurück zu den Ursprüngen, die Wiederholung und Reflexion des Werks, war zugleich eine literarische Reise mit ungewissem Ausgang – eines jener geistigen Abenteuer, ein Aufbruch ins Unbekannte, wie Dürrenmatt sie liebte. Die Entwicklung der *Stoffe* wurde für Dürrenmatt mit ihrer Niederschrift immer unabsehbarer. Je weiter er sich voranschrieb, desto mehr Fragen über die Möglichkeit des autobiografischen Schreibens stellten sich ihm. Wie verhalten sich Erinnerung und Phantasie? Ist es nicht so, dass man beim Beschreiben des eigenen Lebens dieses re-konstruiert und dabei stilisiert und deutet – wird nicht auch die Lebensbeschreibung damit zu einer Erzählung, aus der Auto-Biografie eine Auto-Fiktion?

Dürrenmatt wurde sich damit selbst zur Hauptfigur eines Dramas, das gerade in der Selbstreflexion und Selbstbeobachtung seine Spannung entwickelte.

Glaubte Dürrenmatt zunächst noch, für die Problematik, wie man sich selbst zum Stoff werden könne, einen Lösungsweg gefunden zu haben und sich den Stoff seiner Autobiografie vom Leib schreiben zu können, so spitzte sich die Problematik nach der Publikation des ersten Bandes 1981 bei der Weiterarbeit zu – den zehn Jahre später publizierten zweiten Band eröffnet Dürrenmatt mit einer Darstellung des Scheiterns. Er könne nur noch die Trümmer seines ursprünglichen Unternehmens präsentieren, dieses selbst sei ihm zu einer Art Turmbau zu Babel geworden, der einstürzen musste.

«Allzu leichtfertig ließ ich mich auf ein Unternehmen ein, dessen Ende nicht abzusehen war. Es ging mir wie mit dem Turmbau zu Babel, den ich einmal plante und begann, ich musste ihn abbrechen, um mich von ihm zu befreien. Was blieb, sind seine Trümmer.»¹⁷

In den unzähligen Manuskriptfassungen zu dieser Passage hatte er noch viel drastischere Bilder für diese Selbstreflexion und dieses Sich-selbst-zum-Stoff-Werden erprobt. Da war die Rede vom «Höllentor seiner selbst», zu dem man gelange, wenn man nach seinen Ursprüngen grabe, und – in Erweiterung der textilen Stoff-Metapher – vom «Nessushemd», das er sich vom Leib reißen müsse, so den Tod des Herkules als mythisches Modell für seine eigene Verstrickung in die Stoffe nehmend.¹⁸

4. Hauptwerk?

Es wäre verkürzt und verkennend, wollte man die *Stoffe* einfach als gescheitertes und ausgefranstes autobiografisches Projekt abtun, zugleich ist es nicht

unproblematisch, sie in ihrer für das Verständnis Dürrenmatts zentralen Bedeutung als «Hauptwerk» zu charakterisieren. In ihrem Scheitern und ihrer Grenze, ihrer Aporie, könnte man sagen, liegt gerade auch ihr literarisches Raffinement und ihre Qualität. Scheitern und Gelingen sind – wie so oft in der modernen Literatur – unauflösbar miteinander verquickt.

Dass es Dürrenmatt nicht bei einer einfachen autobiografischen Darstellung bleiben liess, macht die *Stoffe* erst zu einem grossartigen, hochmodernen Werk, sie bilden eine offene Form, die jedoch sehr sorgfältig konstruiert und komponiert ist; die *Stoffe* bilden keine sinnstiftende Autobiografie, sondern sie demonstrieren den Prozess der existenziellen und literarischen Sinnstiftung und hinterfragen ihn zugleich. Stehen die *Stoffe* in der Tradition von Autobiografie und Bildungsroman, so führen sie nicht durchs Labyrinth der Adoleszenz zu einer gefestigten Identität, wie es dieser Tradition entsprechen würde, sondern vielmehr in ein Lebens- und Weltlabyrinth hinein. «Ein Hinausrennen ist ein Hineinrennen»,¹⁹ wie es in der Szene der Entscheidung für ein Leben als Schriftsteller heisst.

Noch einmal zur Krise zurück, aus der heraus die *Stoffe* entstanden: Es war vor allem *ein* Stück, *Der Besuch der alten Dame*, das ihn, zusammen mit den sechs Jahre später geschriebenen *Physikern* zum Klassiker zu und auf Lebzeiten machte. Ein Riesenerfolg, gewiss, aber auch ein Urteil, erwartete man doch nichts wirklich Neues vom Dramatiker, sondern nur die Wiederholung dieses Erfolgs und dieser Form, eine öffentliche Erwartung, welche die künstlerische Lebendigkeit bedrohte. Dürrenmatt klagt in den *Stoffen* über die Erfahrung, die mit der Aufführung eines Dramas und der Publikation eines Textes verbunden ist. Die Vollendung des literarischen Werks ist für dessen Urheber auch eine Preisgabe an Regisseure, Kritiker und Publikum, gleichbedeutend mit einem Verlust und der Entfremdung vom eigenen Werk. «Durch Zufall kam mein Ruhm zustande, durch Zufall der Abbau des Ruhms. Als Dramatiker bin ich ein unvermeidliches Missverständnis.»²⁰ Eine eigene Dialektik kommt hier zum Ausdruck. Die Objektivation, die Enttäusserung, der Ausdruck im Kunstwerk wurde ihm mithin zur Entfremdung, er erkannte seine Werke auf der Bühne oft nicht mehr als das, was sie ihrer subjektiven Anlage und seinem Selbstverständnis zufolge waren. Dieser Entfremdung vom eigenen Werk setzt er in den *Stoffen* die erneute Subjektivierung, die Wiederaneignung des Geschriebenen, Aufgeführten durch die Erinnerung, durch die autobiografische Einbettung in den Entstehungskontext entgegen. So ist Dürrenmatts *Stoffe*-Unternehmen von einer doppelten Bewegung geprägt. Auf der einen Seite

Objektivierung des subjektiv Gebliebenen, des auf der Strecke gebliebenen Werks, Niederschrift der nicht geschriebenen und fragmentarischen Stoffe. Mithin Befreiung und Vergessen-Können des alten «Gerümpels», wie er es selbstironisch nennt. Auf der anderen Seite subjektive Wiederaneignung des Objektivierten, des geschriebenen Werks, das in einen Zusammenhang mit seinem Schöpfer gestellt wird – und bei aller Selbstironie, die damit verbunden ist, kommt man bei Dürrenmatt nicht darum herum, den Künstler als Demiurgen und Weltenkonstrukteur zu verstehen. «Wenn man schreibt, spielt man immer ein wenig den lieben Gott», wie Dürrenmatt im Film *Portrait eines Planeten* von Charlotte Kerr sagt.

In dieser Gestalt entwickelt Dürrenmatt neue erzählerische Möglichkeiten, Möglichkeiten eines modernen, ironischen Erzählens, das seinen fiktionalen und konstruktiven Charakter stets mitbedenkt. Dürrenmatt befreit sein in der erfolgreichen Rezeption erstarrtes und entfremdetes Werk durch die Reflexion auf seine Entstehung aus dieser Erstarrung. Wenn er im Zusammenhang mit seinen dramatischen Parabeln der 1950er- und 1960er-Jahre von einer Dramaturgie der Eigenwelten sprach, so hat sich dies verändert: «Der Entwurf von Weltmodellen ist dem Entwurf von Weltwahrnehmungsmodellen gewichen, die gleichzeitig ihre eigene Konstruktion reflektieren.»²¹ Die *Stoffe* sind wohl Dürrenmatts wichtigster und originellster Beitrag zur modernen Erzählprosa: eine Art Metapoesie, die mit den Erzählungen zugleich – in kantischem Sinn – nach den Bedingungen ihrer Möglichkeit forscht, eine Fiktion, die zugleich ihren eigenen Rohstoff und ihre Konstruktionsprinzipien offenlegt und so zur Demonstration des kreativen Akts *in statu nascendi* wird – oder der literarischen Produktion im Entstehungsprozess, um es prosaischer zu sagen. Die spezifische Qualität entsteht dabei nicht einfach aus dem Unabgeschlossenen, dem «offenen Kunstwerk», sondern durch die Überlagerung von Abgeschlossenem, Rekonstruktion und Schreibprozess in der Erinnerung.

5. Erinnerungskosmos

Elemente, welche die *Stoffe* in ihrer polyphonen Vielgestalt zusammenhalten, bilden die Perspektive der Erinnerung und das Thema von Gedächtnis und Vergessen. Die Darstellung der gefundenen und wiedergefundenen Stoffe entwickelt sich zusammen mit den autobiografischen Teilen und den essayistischen Reflexionen zu einem Kaleidoskop von Gleichnissen und Metaphern, welche die Komplexität des Phänomens Gedächtnis, Erinnern und Vergessen in wechselnden Aspekten und immer wieder neuen Anläufen nachzeichnen.

Die Vielfalt der Bilder kann hier nicht systematisch entwickelt werden; mal sind diese nur angedeutet, mal breit entfaltet. Im Zentrum dieser Bildervielfalt für Gedächtnis und Erinnerung stehen topografische und architektonische Metaphern: Turm, Labyrinth, Brücke, Haus, Dorf, Stadt, über die ganzen *Stoffe* verteilt, dazu Trümmer, Ruine und Baustelle (*Winterkrieg*, *Turmbau*, *Das Sterben der Pythia*). An die Unübersichtlichkeit des Labyrinths fügt sich das Wuchern der Natur an (die Ruinen im Urwald von Yukatan in *Querfahrt*, der die Fernsicht überwuchernde eigene Garten am Ende von *Justiz*). Stets sind dies auch Bilder für das Erinnern und Vergessen. Gedächtnismedien wie das Buch (*Winterkrieg*) und der Film (*Begegnungen*) finden sich im *Stoffe*-Komplex ebenso wie Gedächtnisspeicher von der Bibliothek (*Winterkrieg*) bis zum Archiv (*Das Sterben der Pythia*) und zum Museum (*Winterkrieg*, *Das Hirn*). Die Idee einer «wirklichen Geschichte» als totaler Dokumentation des Gewesenen wird dem Autor zur kosmische Dimensionen annehmenden Bibliothek, basierend auf der alten Idee des Buchs der Welt, wogegen ihm unsere reale Geschichtsschreibung als «Katalog eines schäbigen Antiquariats abgegriffener blutverklebter Kolportagehefte» erscheint (beides im *Winterkrieg*). Doch auch die ganzen Erzählungen werden zu Gleichnissen des Erinnerns. Die Heimkehr der Protagonisten an frühere Lebensorte (*Mitmacher-Komplex*, *Winterkrieg*, *Mondfinsternis*, *Vinter*) konterkariert die durch die Erinnerung vollzogene Wiederbegegnung des Autors mit Kindheit oder Jugend als räumliche Inszenierung. Ebenfalls zum Komplex der autobiografischen Identitätssuche gehört die Suche nach der eigenen Herkunft, insbesondere nach den Eltern (*Der Rebell*, *Das Sterben der Pythia* und *Vinter*). Selbst das Motiv der Auferstehung des Lazarus, wie es Dürrenmatt in den Komödien *Frank der Fünfte* und *Der Meteor* biblisch variiert und parodiert hatte, wird im *Stoffe*-Kontext zum Bild der Wiederkehr in der Erinnerung. Dürrenmatt verknüpft das Motiv der Erinnerung zugleich mit der Totenschau, die er als antiken Topos unter anderem aus Homers *Odyssee* aufgreift (*Pythia*, *Begegnungen* – parallel dazu künstlerisch dargestellt in der Gouache *Im Hades*). Auch das Gedächtnis der Sinne wird von Dürrenmatt inszeniert, allerdings ist es nicht der Geschmack eines feinen Gebäcks wie bei Marcel Proust, der das Glück der Kindheit weckt, sondern der Geruch von Blut und nassem Holz, der eine Kindheit und Jugend wachruft, die zu verklären der Autor sich hütet: «[...] nicht einmal die Erinnerung vermag mir diese Jahre als eine schöne Jugendzeit anzudrehen».²² Das Bild des Flusses, auf dem man treibt oder der an einem vorbeitreibt, während man als «Treibholz»²³ am Ufer hängenbleibt, drückt die unterschiedliche Zeit-

lichkeit in der Begegnung des Ichs mit der Erinnerungswelt aus. Daran knüpfen die Fahrt und die an den Ausgangspunkt zurückführende Reise ebenso an, wie sie als *Querfahrt* Sinnbild der assoziativen Bewegung in den Erinnerungsräumen wird.

Doch Dürrenmatt geht es in den *Stoffen* nicht nur um das individuelle Gedächtnis eines Einzelnen an sein eigenes Leben. Das Ganze bildet eine immer wieder auftauchende *mise en abyme* von individueller Lebensgeschichte und Weltgeschichte, wobei der Kosmos als Vision der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in unserem erinnernden Bewusstsein erscheint: «Was wir Weltgeschichte nennen, gleicht vorerst einem Blick auf den Andromedanebel. Auch dieser liegt unerreichbar in der Vergangenheit, zweieinhalb Millionen Jahre zurück, sein Licht, das wir erblicken, verließ ihn im ersten Aufdämmern der Menschheit [...] wir sind nicht von Vergangenheit umgeben, sondern von Vergangenheiten, von einer Welt von über- und durcheinandergewobenen «Erinnerungsbildern». [...] Würden die Vergangenheiten aufgehoben, stürzte das Weltall vom Rande her auf uns zu.»²⁴

In dieser fortgesetzten Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Erinnerns und der Erkenntnis, dass es kein wirklich zuverlässiges Gedächtnis für das Gewesene gibt, dass jedes Erinnern zugleich ein Neu-Konstruieren und Imaginieren der Vergangenheit ist, liegt auch der Hauptgrund, weshalb Dürrenmatt, obwohl er schon 1973 die ganze autobiografische Erzählung von der Kindheit im Emmental bis zur Entscheidung für die Schriftstellerei weitgehend ausformuliert hatte, mit dem *Stoffe*-Projekt zu keinem Ende kommen konnte und wollte. Stattdessen häufte er Tausende von Manuskriptseiten mit immer neuen Versuchen an, der wuchernden Erinnerungen und Bilder Herr zu werden, und in immer wieder aufflammender Lust, ein Erlebnis, eine Erinnerung, eine Reflexion noch einmal in anderen Worten zu formulieren.

6. Edition

Und dieser selbstreflexive und inszenierte Schreib- und Erinnerungsprozess zugleich wurde zum Kern und Motor des ganzen Spätwerks. Die Arbeit am Projekt der *Stoffe* zog sich von den späten 1960er-Jahren bis zu Dürrenmatts Tod hin. Selbstständige Werke wie der *Mitmacher-Komplex*, die Romane *Justiz* und *Durcheinandertal*, aber auch *Midas* oder *Die schwarze Leinwand* sind von der gleichen Perspektive geprägt und bilden Seitenströme zum Fluss des *Stoffe*-Projekts. Auch ohne diese zu berücksichtigen, häufen sich 30 000 Manuskriptseiten in Dürrenmatts Nachlass zu diesem Werkgeflecht.

Von den Voraussetzungen eines gewandelten, prozesshaften literarischen Selbstverständnisses Dürrenmatts ausgehend, wie es hier skizziert wurde, akzentuiert die neue textgenetische Auswahledition²⁵ auf der Grundlage der 30 000 Manuskriptseiten zum *Stoffe*-Komplex im Dürrenmatt-Nachlass die Schreib- und Transformationsdynamik der Texte. Sie verbindet die Edition der zu Lebzeiten erschienenen *Stoffe* (Band 2 und 4) mit zwei Bänden (1 und 3), die eine Auswahl von Manuskriptfassungen aus dem Schreibprozess zwischen etwa 1964 und 1990 präsentieren. Die Bände 2 und 4 mit den von Dürrenmatt publizierten *Stoffen I–III* bzw. *IV–IX* sind angereichert durch eine Dokumentation mit biografischen Materialien und Bildern, auf die sich der Autor in seinen Erinnerungen bezieht, sowie den frühen Manuskriptfragmenten, auf die er bei seinem rekonstruktiven Schreibprozess zurückgriff. Das grösste ist das vier Akte umfassende Fragment des Stücks *Der Turmbau zu Babel*, an dessen Vollendung Dürrenmatt 1948 scheiterte und das trotz einer Verbrennungsaktion in erstaunlichem Umfang erhalten ist.

Diese Druckausgabe wird begleitet von einer frei zugänglichen Online-Edition (fd-stoffe-online.ch). Diese enthält nicht nur den Text der Druckausgabe als durch Hyperlinks vernetzte digitale Version, sondern zugleich das komplette Manuskriptmaterial des *Stoffe*-Projekts. Damit wird dem Publikum ermöglicht, nicht nur die Auswahl der Herausgeber kritisch zu überprüfen, sondern darüber hinaus andere Wege durch die Textgenese zu beschreiten. Dies wird erleichtert durch vielseitige zusätzliche Hilfsmittel der textgenetischen Analyse. Ein weiterer Baustein sind audiovisuelle Dokumente, welche die Bedeutung des mündlichen Vortrags und Gesprächs für Dürrenmatts Entwicklung seiner *Stoffe* belegen. Sachanmerkungen, Chroniken und Register im 5. Band komplettieren diese Edition.

Anmerkungen

- ¹ Frisch, Max: Brief an Friedrich Dürrenmatt, 17.12.1965. In: Frisch, Max/Dürrenmatt, Friedrich: Briefwechsel. Zürich 1998, 158f.
- ² Die nun folgende Darstellung der *Stoffe* überschneidet sich teilweise mit: Probst, Rudolf; Weber, Ulrich: Das *Stoffe*-Projekt. In: Weber, Ulrich; Mauz, Andreas; Stingelin, Martin (Hrsg.): Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2020, 166–180.
- ³ WA, Bd. 15, 14.
- ⁴ WA, Bd. 18, 14.
- ⁵ Dürrenmatt, Friedrich: *Stoffe I–III*. Zürich 1981, in leicht revidierter Fassung: *Labyrinth: Stoffe I–III*. Zürich 1990 (hier zitiert nach WA, Bd. 28); und die Fortsetzung: *Turmbau: Stoffe IV–IX*. Zürich 1990 (hier zitiert nach WA, Bd. 29).

- ⁶ WA, Bd. 28, 13.
- ⁷ WA, Bd. 28, 67.
- ⁸ WA, Bd. 28, 66f.
- ⁹ WA, Bd. 29, 263.
- ¹⁰ WA, Bd. 14, 189.
- ¹¹ WA, Bd. 33, 125f.
- ¹² Kierkegaard, Søren: Philosophische Brosamen und unwissenschaftliche Nachschrift. Köln, Olten 1959, 215. In Dürrenmatts Privatbibliothek: Schweizerisches Literaturarchiv/ Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Signatur SLA-FD-D-01-WZ-R-01/37.
- ¹³ Vgl. WA, Bd. 29, 225.
- ¹⁴ *Stoffe*-Manuskript im Schweizerischen Literaturarchiv, Signatur SLA-FD-A-a43 VII, fol. 2f.
- ¹⁵ WA, Bd. 14, 232–264.
- ¹⁶ WA, Bd. 14, 324.
- ¹⁷ WA, Bd. 29, 11.
- ¹⁸ Vgl. dazu Weber, Ulrich: Erinnerung und Metapher im Schreibprozess von Dürrenmatts *Stoffen*. In: Weber, Ulrich et al. (Hrsg.): Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial. Göttingen 2014, 117–141.
- ¹⁹ WA, Bd. 29, 224.
- ²⁰ WA, Bd. 28, 217.
- ²¹ Stingelin, Martin: Ein Selbstporträt des Autors als Midas: Das Spannungsverhältnis zwischen Schrift und Bild in Friedrich Dürrenmatts Spätwerk. In: Giuriato, Davide; Kammer, Stephan (Hrsg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Basel, Frankfurt a.M. 2006, 269–292, hier 281.
- ²² WA, Bd. 28, 52.
- ²³ WA, Bd. 28, 167.
- ²⁴ WA, Bd. 28, 53f.
- ²⁵ Dürrenmatt, Friedrich: Das Stoffe-Projekt. Hrsg. von Ulrich Weber und Rudolf Probst. 5 Bde. Zürich 2021. Online-Version unter fd-stoffe-online.ch