

ULRICH WEBER UND RUDOLF PROBST

POLYPHONIE SCHRIFTLICH UND MÜNDLICH
DIE HYBRIDE TEXTGENETISCHE NACHLASS-EDITION
VON FRIEDRICH DÜRRENMATTS *STOFFE*-PROJEKT
IM SCHWEIZERISCHEN LITERATURARCHIV

1. Das Projekt

Im April 1969 erlitt der 48-jährige Erfolgsdramatiker Friedrich Dürrenmatt einen Herzinfarkt. Während der Rekonvaleszenz begann er mit einem Projekt, das er als »Geschichte [s]einer Schriftstellerei« umriss und später mit dem lapidaren Begriff *Stoffe* bezeichnete. Es sollte ihn bis zu seinem Tod im Dezember 1990 begleiten.

Die *Stoffe* wurden publiziert in den Bänden *Labyrinth: Stoffe I-III* (1981/1990) und *Turmbau: Stoffe IV-IX* (1990). Sie haben einen anderen Charakter als das erzählerische und dramatische Werk der 1950er Jahre, mit dem der Autor berühmt wurde.¹ Bis dahin hatte sich Dürrenmatt stets von einem autobiographischen Schreibansatz distanziert, und auch in den *Stoffen* selbst bleiben Vorbehalte: »Es ist immer wieder von irgend jemandem versucht worden, sein eigenes Leben zu beschreiben. Ich halte das Unterfangen für unmöglich, wenn auch für verständlich.«² Mit diesen Worten leitet er den ersten Band ein. Er geht denn auch gleich dazu über, die literarische Beschäftigung mit seinem Leben zu rechtfertigen: Es gehe ihm nicht um die Geschichte seines Lebens, sondern um die Geschichte seiner geschriebenen und ungeschriebenen *Stoffe*, weiter um eine »Dramaturgie der Phantasie«: Er untersucht die Verbindungen und Transformationsprozesse, die sich von seiner Biographie, aber auch von der Zeitgeschichte her, zu seinen literarischen Fiktionen ergeben. Unweigerlich kommt dabei auch die Literarisierung des eigenen Ichs zur Sprache: Die Frage, »ob man selbst ein Stoff zu werden vermag«,³ steht am Ende der publizierten *Stoffe*. Der Autor stellt die Frage im Zusammenhang mit der Beschreibung des biogra-

1 Zur grundsätzlichen Orientierung über die *Stoffe* vgl. Rudolf Probst und Ulrich Weber, *Das Stoffe-Projekt*, in: *Dürrenmatt-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Berlin 2020, S. 166–180.

2 Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt*, textgenetische Edition in fünf Bänden, verbunden mit einer erweiterten Online-Version, aus dem Nachlass hg. von Ulrich Weber und Rudolf Probst, Zürich 2021, Bd. 2, S. 19.

3 Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt*, Bd. 4, S. 155.

phischen Ausgangspunkts des Werks im Augenblick der Entscheidung für die Schriftstellerei nach Abbruch des Philosophiestudiums im Jahr 1946. Zugleich ist es die Leitfrage für das autobiographische Projekt der *Stoffe* selbst. Die Frage ist für den Autor umso drängender, weil er zudem festhält, dass er sein Leben als so gewöhnlich und so privilegiert erachte, dass er sich schäme, es auch noch literarisch zu verklären. In der Tat verbrachte Dürrenmatt ein von Katastrophen und Gewalt verschontes Leben, ein Schweizer Durchschnittsleben im 20. Jahrhundert, möchte man fast sagen, wenn auch ein äußerlich sehr erfolgreiches.⁴ Trotz aller Vorbehalte des Autors entsteht im Schreibprozess zunächst eine Art Autobiographie, die ihre Problematik und ihre Grenzen immer wieder thematisiert und doch im klassischen Sinn die krisenhafte Entwicklung eines jungen Menschen bis zur entscheidenden Lebenswende und -orientierung darstellt.

Doch sind die *Stoffe* in ihrer publizierten Fassung nicht nur Autobiographie, sondern charakterisiert durch die Verbindung der Schilderung des eigenen Werdegangs zum Schriftsteller mit eingeschobenen Binnenerzählungen – den rekonstruierten »ungeschriebenen *Stoffen*« aus der Anfangszeit seines Schreibens – weiter mit parabelhaften Gleichnissen und essayistischen Passagen, in denen sich der Blick sowohl auf die gewalt- und ideologiebestimmte Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts als auch auf philosophische und poetologische Bedingungen des Schreibens und Denkens richtet, ja gar zur kosmologischen Perspektive ausweitet.

Dürrenmatts *Stoffe* bilden damit eine Art wiederholten und reflektierten Durchgang durch Leben und Werkgenese, fast getreu dem Prinzip des »doppelten Cursus« einer mittelalterlichen aventure. Sie gehören zu jenen zwar nicht hermetischen, aber komplexen, zwar nicht unförmigen, aber vielgestaltigen und überbordenden Texten, an denen sich die Kritik die Zähne ausbeißt. Die Mischform bildet eine versuchte Summe und wiederholende Rekapitulation von Friedrich Dürrenmatts Werk, die sich zugleich gegen alles Abschließende und Formvollendete sträubt, vielmehr in der Rezeption zementierte Sichtweisen auf das Werk aufbricht und sich in offenem Werkstattcharakter präsentiert. Keine abschließende Sinnstiftung, sondern ein sich erinnerndes Voranschreiben in selbstreflexivem Modus charakterisiert diesen Werkkomplex.

Erst mit der Erschließung des Dürrenmatt-Nachlasses im Schweizerischen Literaturarchiv ab 1991 wurde sichtbar, wie intensiv, hartnäckig und produktiv Dürrenmatt an diesem Langzeitprojekt gearbeitet hatte: Rund 30'000 handschriftliche und maschinenschriftliche Seiten häuften sich im Verlaufe von über

4 Zu Dürrenmatts Leben vgl. Peter Rüedi, *Friedrich Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen*, Zürich 2011; Ulrich Weber, *Friedrich Dürrenmatt, eine Biographie*, Zürich 2020.

zwanzig Jahren Schreibarbeit an. Sie machen deutlich, dass der Charakter des Offenen, Skizzenhaften, Sprunghaften, Fragmentarischen, Anekdotischen, den die publizierten *Stoffe* vordergründig haben, ein kunstvoll hergestellter Textcharakter ist und keineswegs Ausdruck einer improvisierten, spontanen Niederschrift. Formbildung und Formaflösung sind in diesem Werkkomplex eng verschränkt. In einem endlosen Prozess von Überarbeitungen, Ergänzungen und Umstellungen nahmen die Texte immer wieder neue Gestalt an.

Die 2021 erschienene fünfbändige textgenetische Auswahl-Edition mit Online-Version und digitalem Archiv⁵ versucht, diesen ganzen Schreibprozess, der die zweite Hälfte von Dürrenmatts schriftstellerischer Karriere dominierte, für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen – wir kommen darauf zurück. Doch zunächst sollen einige wichtige Entwicklungstendenzen umrissen werden, die sich im Schreibprozess abzeichnen.

2. Die polyphone Entfaltung der *Stoffe*

Der Schreibprozess des *Stoffe*-Projekts war keineswegs teleologisch orientiert und einförmig. Waren die ersten Fassungen aus den frühen 1970er Jahren in sachlich-darstellender und reflektierender Tonlage des Rückblicks auf Leben und Werk formuliert, so gewannen die *Stoffe* zunehmend eine polyphone Vielschichtigkeit in Stil- und Tonlage. Ein großer Arbeitsschub an den *Stoffen* im Jahr 1978 veränderte deren Charakter grundlegend, er war Ausdruck einer neuen ästhetischen Wendung in Dürrenmatts Werk. Zwei »rekonstruierte« Erzählungen entstanden in dieser Phase: *Mondfinsternis* und *Der Winterkrieg in Tibet*. *Mondfinsternis* wird in den *Stoffen* vorgestellt als erzählerische Vorstufe zu *Der Besuch der alten Dame*, bei genauer Lektüre erweist sich die »rekonstruierte« *Stoffe*-Erzählung von 1978 jedoch vielmehr als eine parodistische Variation und Transformation des Erfolgsstücks aus dem Rückblick. Sie zeigt eine umgekehrte Geschlechterkonstellation, alle inneren Konflikte und Spannungen aus dem Drama sind ins Äußerliche und Zufällige gekehrt, und zugleich wird die helvetische Prägung hervorgehoben, wie sich schon im Anfangsteil der Erzählung das Gespräch bei der Rückkehr des Auslandschweizers in sein Heimatdorf zeigt:

»Wo, zum Teufel, kommst du denn her?« fragt der Bärenwirt. »Aus Kanada«, antwortet Lotcher, schenkt sich wieder [Bäzi, einen Schnaps, U. W.] ein und

5 Friedrich Dürrenmatt, das *Stoffe*-Projekt, Online-Version, hg. von Rudolf Probst und Ulrich Weber, ist zu finden unter fd-stoffe-online.ch. Sie enthält die drei Hauptabteilungen Archiv, Genese und Edition.

dann noch einmal. Der Bärenwirt zündet sich einen Stumpfen an. »Da wird sich Kläri wundern«, sagt er. »Welche Kläri?« fragt Lotcher. »He, Zurbrüggens Kläri«, antwortet der Bärenwirt. »Die dir damals vom Döufu Mani aus gespannt worden ist.« »Ach so«, sagt Lotcher und schenkt sich wieder ein, »Zurbrüggens Kläri ist jetzt Döufu Manis Frau. Das habe ich ganz vergessen.«⁶

Spontan entwickelt der Rückkehrer daraufhin die Rachepläne und bietet ein paar Millionen für den Mord an seinem einstigen Rivalen Döufu Mani, und die Dorfbewohner (genauer: die Männer) gehen ohne Skrupel auf den Handel ein. In diese Novelle mit ihrer fingierten Oralität baut der Autor auch andere Töne ein, etwa die absurd-leidenschaftliche Predigt des Pfarrers zu den Bänken in der leeren Dorfkirche oder den gestelzten Ton bei einer Führung der Dorfbewohner durch eine landwirtschaftliche Messe, wobei sich der Autor für die Ausführungen des Messe-Führers über Viehställe, über Laufstall, Anbindestall, Langstand, Mittelstand und Kurzstand und über Landwirtschaftsmaschinen schamlos in einem Handbuch mit dem Titel *Wie funktioniert das? Technische Vorgänge erklärt in Wort und Bild*⁷ aus seiner Bibliothek bediente.

Im gleichen Jahr 1978 arbeitet Dürrenmatt den Stoff *Der Winterkrieg in Tibet* aus, eine angeblich frühe Erzählidee, die am Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden sei, in der ›Rekonstruktion‹ von 1978 jedoch die grauenhafte Vision einer von einem dritten, atomaren Weltkrieg zerstörten Schweiz ausbreitet in Form der Ich-Erzählung eines unbelehrbaren Offiziers, der nach dem Ende der Kämpfe in Europa in den Winterkrieg in Tibet zieht, einen Kampf aller gegen alle bis zum letzten:

[M]an tötet und fickt um die Wette, Blut, Spermien, Gedärme, Fruchtwasser, Gekröse, Embryos, Kotze, schreiende Neugeborene, Gehirne, Augen, Mutterkuchen schießen in Strömen die riesigen Gletscher hinab, versickern in den abgrundtiefen Spalten. Mich stört das nicht mehr. Ohne Beine sitze ich in meinem Rollstuhl in der alten Höhle, auch meine Hände sind weg, mein linker Arm geht unmittelbar in eine Maschinenpistole über. Ich feuere auf jeden, der sich blicken läßt, die Stollen sind mit Leichen besät; zum Glück gibt es Ratten.⁸

Es sind Töne, wie man sie bei Dürrenmatt, trotz seinem derben Humor, im früheren Werk seit dem heftigen Erstlingsdrama *Es steht geschrieben* (1947)

6 Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt*, Bd. 2, S. 166.

7 *Wie funktioniert das? Technische Vorgänge erklärt in Wort und Bild*, hg. von der Fachredaktion Technik des Bibliographischen Instituts, Olten 1971, S. 724-730. In F. D.s Bibliothek: Signatur SLA-FD-D-01-HB-B-03/09.

8 Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt*, Bd. 2, S. 79.

nicht mehr kannte. Indem die Binnenerzählungen schon umfangmäßig großes Gewicht erhalten, prägen deren ästhetische Züge den neuartigen Charakter der *Stoffe*: Während insbesondere Dürrenmatts Werk der 1950er Jahre durch einen parabolisch-typisierenden Charakter seine weltweite Wirkung entwickeln konnte, findet hier eine gleichzeitige »Universalisierung und Re-Lokalisierung«⁹ statt. Die Rückbindung an die engere Heimat vermittelt alles andere als Heimatnostalgie – es ist ein kalter Weltallblick, der während der titelgebenden Mondfinsternis auf das Geschehen fällt, und das Handeln der Protagonisten ist enthemmt und aller sittlichen Zurückhaltung enthoben. Dürrenmatt entwickelt in diesen Binnenerzählungen eine grobianische Darstellungsform von Gewalt und ungezügelter Sexualität, die die Lektüre teilweise schwer erträglich macht und viele Leserinnen und Leser – ohne Zweifel gezielt – vor den Kopf stieß. Der besonnenen Stimme der autobiographischen Darstellung der Kindheit und Jugend erwächst hier eine parallel geführte, heftige Gegenstimme der Emotionen und des Unter-, ja Unbewussten.

In den 1980er Jahren, nach Publikation des ersten Bandes, kamen zu den bereits geschriebenen autobiographischen Teilen, die noch nicht publiziert waren, nebst zahlreichen Varianten vor allem essayistische Texte hinzu, die Dürrenmatts Vagabundieren zwischen Erkenntnistheorie, Religionskritik, Mythologie und Kosmologie Ausdruck geben, weiter politische Parabeln, mit denen der Autor auf aktuelles Geschehen wie die Diskussionen über privaten und öffentlichen Verkehr, die Volksabstimmung über die Abschaffung der Schweizer Armee oder Rassismus in der Endphase der Apartheid in Südafrika reagierte.

Weitere Tonlagen treten damit hinzu, etwa die Wissenschaftsparodie in der (erst aus dem Nachlass publizierten) Erzählung *Der Versuch* und fingierte Historiographie und Evolutionsnarrativ in der Fiktion *Das Hirn*.

3. Kritik und Poetik der Erinnerung

Dürrenmatt entdeckte mit *Mondfinsternis* erzählerisch zugleich die *mémoire involontaire*, die unwillkürliche Erinnerung, die einem zufällt, und überließ sich neben der sorgfältigen Arbeit an der Darstellung der eigenen Vergangenheit und deren zeitgeschichtlicher Einbettung gezielt dem Assoziativen: Nach Fertigstellung der *Mondfinsternis* schrieb er im Mai 1978 ein essayistisches *Stoffe*-Kapitel *Rekonstruktionen*, das aus einem durch keinen Absatz unterbrochenen Gedankenfluss besteht, in dem sich Dürrenmatts »Dramaturgie

9 Peter Utz, Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz, München 2013, S. 53.

der Vorstellungskraft entwickelt. Die Zufälligkeit, bisher primär Dürrenmatts dramaturgisches Instrument auf der Handlungsebene zur Kritik des modernen Fortschrittsoptimismus und Souveränitätsanspruchs, wird damit um neue Dimensionen erweitert und zunehmend auch als Moment in den kreativen Prozess selbst einbezogen. Die eingeflochtenen Erzählungen treten somit in ein Spannungsverhältnis zur autobiographischen Darstellung: Sie bilden verzerrende Gleichnisse ebenso sehr des autobiographischen Schreibens selbst – das Ritzen in die Stollenwände im *Winterkrieg*, womit der kriegerische Ich-Erzähler seine Geschichte übermittelt, als Bild für den autobiographischen Schreibprozess, und die Heimkehr ins Dorf der Kindheit in *Mondfinsternis* als Bild des Erinnerns und seiner Unwillkürlichkeit – wie auch des einst Erlebten und in der Autobiographie dargestellten: die Kränkungen der Kindheit im Dorf, die Wirrnisse der Pubertät und Studienzeit in der Stadt. Nicht zufällig steht *Der Winterkrieg in Tibet* in Ich-Form: Es ist ein Weg zurück ins Labyrinth, den der Autor erzählerisch begeht, wobei dieses Ich wiederum ein von der Autorin klar abgrenzbares Alter ego, eine machtbesessene, unverbesserliche, verblendete Kriegsgurgel ist. In dieses Gefüge von autobiographischem Diskurs und literarischen Zerrspiegeln fügt sich auch die Erzählskizze *Der Rebell* ein: Sie ist ein Gleichnis von Elternverlust und Elternsuche, von Berufung und Illusion, mündend in ein Spiegelkabinett des Selbst.

Mit dem Einbezug der Binnenerzählungen und Essays gewinnt das *Stoffe*-Projekt eine neue Vielschichtigkeit und ästhetische Spannweite, die es erst zu einem Meisterwerk autobiographischen Schreibens machen, zu einer polyphonen und perspektivenreichen Erinnerungsprosa, die den erfolgreichsten Texten Dürrenmatts in nichts nachsteht, ja sie vielmehr in ihrer modernen Vielschichtigkeit übertrifft.

Ein ganzes Spektrum von Bildern für die Erinnerung wird auch in die autobiographischen Teile der *Stoffe* eingeflochten, so dass diese zunehmend aus einem Erinnerungstext zu einem Text über das Erinnern mutieren. Und je mehr Raum die Reflexion über das Erinnern einnimmt, umso problematischer wird deren Objektivitätsanspruch: Die Sciencefiction-Erzählung *Der Versuch* etwa, die im Rahmen des *Stoffe*-Projekts entstand, von Dürrenmatt aber nicht mehr publiziert wurde, stellt in einem Rückblick aus dem Jahr 10'000 auf das Jahr 2000 die Bemühungen um die Dokumentation eines beliebigen Tages in einer an Bern erinnernden Stadt (»Berzanz«) dar. Nicht nur die fragmentarische Überlieferung über die 8000-jährige Zeitdifferenz hinweg führt zu grotesken Verzerrungen: Beim Dokumentationsbemühen im Jahr 2000 wird die Realität der Stadt völlig auf den Kopf gestellt. Die Versuchsanordnung der Beobachtung beeinflusst das Resultat der Beobachtung und die Realität des Beobachte-

ten. Die Erfahrung der Konstruktion der erinnerten Realität in ihrer versuchten Dokumentation, wie sie der Autor selbst bei der *Stoffe*-Arbeit erfuhr, wird hier dadurch gesteigert, dass die Erzählinstanz eine KI-Maschine ist, die die Idee, dass der Mensch den Computer erdacht hätte und nicht umgekehrt, als absurden Ketzer glauben abtut. Mit dieser Problematisierung des Erinnerns ist es nur folgerichtig, dass die aristotelische Scheidung zwischen Historiographie und Poesie, zwischen dem, was war, und dem, was hätte sein können, fragwürdig wird: So flicht Dürrenmatt im Stoff *Die Brücke* eine Szene aus der Studienzzeit in Bern ein, in der er 13 verschiedene ›F. D.‹ vor einer Brücke stehen lässt, die er selbst als Student oft überquerte, jeden mit anderen Überlegungen und Konsequenzen.

4. Poetik des Scheiterns

Nach dem Erscheinen des ersten Bandes 1981 hatte sich der Autor gleich wieder an die Arbeit gemacht, doch war diese alles andere als zielstrebig auf die Publikation der bereits ausformulierten autobiographischen Teile ausgerichtet: Dürrenmatt war finanziell nicht mehr darauf angewiesen, Texte möglichst rasch zu Druckreife zu bringen. Er konnte und wollte seine erinnernde Phantasie und seine Lust am Variieren der Darstellung und am Entwickeln von Fiktionen und seinen stetig durch die Lektüre wissenschaftlicher und philosophischer Texte angereicherten Reflexionsprozess nicht zügeln. 1981 meinte Dürrenmatt in einem Interview:

Das ist natürlich ein ziemliches Abenteuer. Ich beginne immer wieder von vorn, und die Prosa setzt immer mehr an und wuchert immer weiter, und ich habe mir eigentlich gar nicht vorgenommen, sie irgendwie zu beenden. Das ist eine ganz neue Form des Arbeitens; ich kann die Stoffe nicht im einzelnen herausgeben, weil ich da immer wieder ergänzen muß und weil immer wieder etwas ins Leben hineinspielt und das Leben sich immer wieder verändert und deshalb neue Erzählungen möglich macht und wieder neue Stoffe einbringt.¹⁰

Und nach der Publikation des Bandes Turmbau: *Stoffe IV-IX* (1990) hielt er in seinem letzten Gespräch, zwei Tage vor seinem Tod, fest:

Ich habe natürlich sehr lange an diesen *Stoffen* herumgeschrieben. Und eigentlich nur einen kleinen Teil davon habe ich dann gedruckt. Es sind noch

10 Friedrich Dürrenmatt, Gespräche, Band 3, Zürich 1996, S. 13.

Bücher übriggeblieben. Ich weiß noch nicht, wie ich die dann herausgebe. Oder ob ich's überhaupt lasse.¹¹

Sieht man, wie endlos Dürrenmatt etwa einzelne Erinnerungspassagen immer wieder umschrieb, verstärkt sich der Eindruck, dass es ihm gar nicht mehr darum ging, den Text in eine gültige Endgestalt zu bringen, sondern dass der Zweifel an der verbindlichen Form der autobiographischen Darstellung überhand nahm und zugleich die Lust am schreibenden Variieren zunehmend zum Selbstzweck wurde. Damit wurde aber auch die Bündelung zu einer publizierbaren Form immer problematischer. Dürrenmatt schrieb denn auch in der Einleitung zum zweiten, 1990 publizierten Band:

Der Versuch, die Geschichte meiner *Stoffe* zu schreiben, verlangt ein neues Überdenken. Begonnen nach einer Krankheit, in einer Hotelhalle im Untereingang im Juni 1969, war ich wohl allzu gedankenlos, naiv, allzu voreilig. Den alten *Stoffen* nachspürend, war das Gefühl nicht zu unterdrücken, allzu vieles vernachlässigt zu haben. Ich strich das Geschriebene durch, fing immer wieder von neuem an. Das ist zwanzig Jahre her, und ich sitze wieder hinter den *Stoffen*. Fragmente haben sich angehäuft, Entwürfe, aber auch Zweifel. Aus den wenigen Seiten, die in Schuls entstanden sind, ist ein Manuskriptdschungel herangewachsen. Ein Einfall rief einen anderen, eine Erinnerung eine andere und eine Assoziation eine weitere hervor. [...] Indem ich meine alten Fabeln aufgriff, griff ich mich selber auf, allzusehr bin ich mit meinen Stoffen verwoben und in sie eingesponnen. [...] 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 abrechnen, um mich von ihm zu befreien. Was blieb, sind seine Trümmer.¹²

Was nach einer Kapitulation am Ende des Schreibprozesses aussieht, ist selbst eine Passage, die der Autor im Schreibprozess unzählige Male umschrieb und dabei ein ganzes Spektrum von Metaphern für den Erinnerungsprozess ausprobierte, vom Höllentor seiner selbst, durch das man geht, wenn man sich an die eigene Jugend erinnert, ins Labyrinth der Erinnerung tretend, bis zum Nessushemd, das man sich anziehe, wenn man sein eigenes Leben zum Stoff der Erzählung mache.¹³

11 Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche*, Band 4, Zürich 1996, S. 201.

12 Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt*, Bd. 4, S. 17.

13 Vgl. fd-stoffe-online.ch, Abteilung »Genese«: *Metamorphosen der Metaphorik*.

5. Schreibprozess und Archiv

So häuften sich in den 1980er Jahren die Manuskriptfassungen dieses Endlosprojekts – im kontinuierlichen Hin-und-Her von handschriftlicher Fassung des Autors und Maschinen-Abschrift der Sekretärin (ab 1985 mit EDV) und erneuter handschriftlicher Überarbeitung.

Der durch das Sekretariat des Autors gut strukturierte Bestand der 30'000 Manuskriptseiten wurde im Rahmen von Forschungsprojekten im Schweizerischen Literaturarchiv textgenetisch erschlossen und nun im Rahmen einer fünf-bändigen Auswahledition und einer Online-Plattform veröffentlicht.

Wie kamen Dürrenmatts Manuskriptberge überhaupt ins Archiv? Wohl selten verband sich im Verlaufe dieser Entstehung ein Text so eng mit der Institution des Literaturarchivs wie in diesem Fall. Immer wieder wies Dürrenmatt in Gesprächen darauf hin, dass sich das Projekt kaum abschließen und zwischen Buchdeckel pressen ließ.

Arbeitete Dürrenmatt als Dramatiker auf die schlimmstmögliche Wendung und die bestmögliche Form hin, auf das »eleganteste Schachmatt«, wie er es auch ausdrückte, so entwickelte in der späten autobiographischen Reflexionsprosa der Schreibprozess gegenüber dem Endresultat einen Eigenwert; das Schreiben selbst wurde zur literarischen Manifestation. Dieses Verständnis entwickelte Dürrenmatt in der Auseinandersetzung mit Sören Kierkegaards Konzept des sokratischen, subjektiv existierenden Denkers in der *Unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brosamen*, die er für »Kierkegaards wichtigstes Werk«¹⁴ hielt. Bei seiner Lektüre 1973 strich er u. a. 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« [...].«¹⁵ Die Unabschließbarkeit ergab sich andererseits aus der Dürrenmatt umtreibenden Reflexion der eingangs erwähnten autobiographischen Frage, wie man über sich selbst schreiben und erinnernd sich selbst ein Stoff werden könne. Auf diese Frage findet er keine endgültige Antwort, sie wird ihm im Schreiben zunehmend zur Aporie:

Indem ich meine alten Fabeln aufgriff, griff ich mich selber auf, allzusehr bin ich mit meinen *Stoffen* verwoben und in sie eingesponnen. Mein Irrtum, mein

14 Friedrich Dürrenmatt, Über Toleranz, in: Werkausgabe in 37 Bänden, Zürich 1998, Bd. 33, S. 125 f.

15 Sören Kierkegaard, Philosophische Brosamen und unwissenschaftliche Nachschrift, hg. von Hermann Diem und Walter Rest, Köln, Olten 1959, S. 215. In F. D.s Bibliothek: Signatur SLA-FD-D-01-WZ-R-01/37.

Schreiben sei dem gewachsen. Allzu leichtfertig tastete ich mich durch diese Gedankengespinste. 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.¹⁶

Es ist naheliegend, dass der Autor bei einem derartigen Projekt ein eigentliches Nachlass- oder Archivbewusstsein entwickeln musste. Um 1987 schien unabsehbar, wie all die Essays, Erzählungen und Parabeln, die bei der Arbeit seit dem Abschluss des ersten Bandes der *Stoffe* entstanden und gewachsen waren und dabei den autobiographischen Erzählstrang zunehmend überdeckt und zerstückelt hatten, sich zu einem Gesamttext fügen sollten. Angesichts dieses offenen Charakters des Projekts hatte sich Dürrenmatt schon früher Gedanken darüber gemacht, was nach seinem Tod (mit dem er als Diabetiker und nach mehreren Herzinfarkten jederzeit rechnen musste) mit den Manuskripten passieren würde. Friedrich Dürrenmatt war ein gewiefter Dramatiker, der seine Effekte gezielt und die Wirkung meist vorausahnend einsetzte. Von seinen Stücken bleiben vor allem große Einzelfiguren in Erinnerung: die alte Dame mit ihrer monströsen Rache, die verrückte, machtbesessene Irrenärztin, der nicht sterben könnende Nobelpreisträger oder der hühnerzüchtende Kaiser. Doch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass Dürrenmatt vor allem auch ein Dramatiker der Institutionen und ihrer Funktionsweise war. Er hat ihre Mechanismen, ihre Eigendynamik wie ihre Pannenanfälligkeit studiert und inszeniert, ob das nun eine Kleinstadt mit ihren Repräsentanten, eine trügerisch behütende psychiatrische Klinik, eine korrupte Privatbank, ein mafiöses Leichenvernichtungsunternehmen, ein heruntergekommenes Imperium, ein mit sich selbst beschäftigtes Politbüro oder die im administrativen Mist erstickende parlamentarische Demokratie war. So erstaunt es nicht, dass er auch seine literarische und künstlerische Nachwirkung institutionell verankerte: Durch das Schenkungsangebot seines literarischen Nachlasses an die Eidgenossenschaft veranlasste er die Gründung des Schweizerischen Literaturarchivs im Jahr 1991 – Erbschaftsregelung als kulturpolitische Tat. Die Anstöße zu dieser Regelung gingen ursprünglich vom Diogenes Verlag aus, der mit dem Generalvertrag, der ihm die Publikationsrechte am Gesamtwerk Dürrenmatts sicherte, und angesichts des Hangs von Dürrenmatts zweiter Frau Charlotte Kerr zur Eigenmächtigkeit ein vitales Interesse an klaren Verhältnissen zum Zeitpunkt von Dürrenmatts Tod hatte, an einer Regelung, die dem Verlag Zugang zu den nachgelassenen Manuskripten garantierte. Im Juli 1987 besuchten Daniel Keel und der Anwalt Peter Nobel Dürrenmatt wiederholt, um mit ihm

16 Friedrich Dürrenmatt, *Stoffe*-Manuskript, Signatur SLA-FD-A-a43 VII, fol. 2 f. Zugänglich unter fd-stoffe-online.ch, Abteilung »Archiv«.

die Frage einer Dürrenmatt-Stiftung und seines Testaments zu besprechen. Im Anschluss an diese Treffen nahm Rudolf C. Bettschart, Co-Leiter des Diogenes Verlags, mit dem Schweizer Germanisten Peter von Matt Kontakt auf, der u. a. als Präsident der Max Frisch-Stiftung Erfahrung mit den Anforderungen an eine Archivinstitution hatte. Dieser vertrat dezidiert die Meinung: ›Nachlässe gehören in die öffentliche Hand.‹ So entstand die Idee, Dürrenmatts Nachlass zur Grundlage für ein nationales Literaturarchiv zu machen, wie es in Deutschland bereits seit Jahrzehnten existierte.¹⁷

Die Gründung des Schweizerischen Literaturarchivs im Januar 1991, kurz nach Dürrenmatts Tod, kann auch als Schlussakt des *Stoffe*-Projekts verstanden werden: Dürrenmatt dachte mit seinem Projekt über die Grenzen des Buchs hinaus; es erschien immer wahrscheinlicher, dass eine umfassende Auswertung in Buchform nicht mehr möglich sein würde, ganz abgesehen davon, dass die Vorstufen zum publizierten Text ihren literarischen Eigenwert hatten und kaum auf den Charakter der Arbeitsstufen in einem kontinuierlichen Perfektionsprozess reduziert werden konnten. So gelang Dürrenmatt der Meisterstreich, eine kulturpolitische Tat mit einer neuartigen Publikationsform zu verbinden: Das neu gegründete Literaturarchiv als Publikationsform eines end- und uferlosen Schreibprozesses – bedeutet doch ›Publikation‹ im juristischen Sinn die Zugänglichkeit für ein nicht individuell definiertes Publikum.

6. Archiv und Edition

Doch mit der Zugänglichkeit im Archiv wird die Frage einer weiteren Vermittlung nicht hinfällig, ist doch der Gang ins Archiv eine Hürde, die nur verhältnismäßig wenige Personen im Alltag überwinden können. Wie geht das Archiv und wie geht man als Herausgeber mit einer derartigen quantitativen Herausforderung um? Heute stellt sich die Frage anders als bei Dürrenmatts Tod. Die digitale Revolution hat eine ungeahnte Dynamik entwickelt.

Grundlegendes und nach über zehn Jahren trotz aller technischen Veränderungen nach wie vor Gültiges zum Verhältnis von digitalem Archiv und digitaler Edition hat Patrick Sahle 2007 formuliert.¹⁸ Er geht davon aus, dass sich das

17 Vgl. zur Nachlassregelung ausführlicher: Ulrich Weber, Friedrich Dürrenmatt, eine Biographie, S. 549-552.

18 Patrick Sahle: Digitales Archiv – Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung. In: Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien. Hg. von Michael Stolz. Zürich 2007, S. 64-84. Zitiert nach der unpaginierten Online-Version als PDF: <http://patrick-sahle.de/publications.html>. Es handelt sich dabei um eine thesenhafte Exposition zum großen dreibändigen Werk über digitale Editionen:

Verhältnis von Archiv und Edition durch die Digitalisierungsprozesse nicht nur äußerlich, sondern im Kern verändert. Archiv und Edition sind im digitalen Bereich »zwei Begriffe, die scheinbar strikt getrennte Konzepte markieren«, die jedoch »so sehr in Bewegung geraten können, dass sie sich nicht nur aufeinander zu bewegen, sondern dass es letztlich schwierig wird, überhaupt noch eine klare Grenze zwischen den beiden Ansätzen zu bestimmen. Im digitalen Bereich erscheint das Archiv als »die Sammlung jener Repräsentationsformen von Dokumenten, die für die Erarbeitung einer digitalen Edition von Bedeutung sind. Es ist das Fundament und jener Informationspool, aus dem die Edition hergestellt wird.« Wo nicht mehr das gedruckte Buch die einzige Form ist, in der der Text ans Publikum gelangt, wird der Begriff der Publikation vieldeutig: »Die Grenze zwischen dem abgeschlossenen Archiv und den öffentlichen Publikationsmedien verschwindet. Das digitale Archiv ist – z. B. als Internet-Angebot – bereits eine Form von Veröffentlichung.«

Nicht nur die äußerlichen Erscheinungsformen unterscheiden sich mit dem Aufkommen digitaler Publikationsformate, auch das Textverständnis zielt nicht mehr auf den einzig richtig edierten Text in der Edition: »Nach dem Textbegriff der Druckkultur ist die Edition die perfekte und endgültige Realisierung eines Textes. Nach dem Textbegriff der digitalen Kultur ist die Edition (1.) die Sammlung und Wiedergabe von Dokumenten, die zu einem Text gehören, (2.) die Setzung einer Ordnungsstruktur, (3.) die Anlagerung von kritischem Wissen des Editors, (4.) die Bereitstellung eines temporären Interfaces zur Benutzung der Edition und sie enthält (5.) eventuell einen qualifizierten Lese- und Deutungsvorschlag.«

Das soll jedoch nicht zu einer Vervielfältigung der Textgrundlagen führen, sondern meint eine Vielfalt der Textausgabeformate der gleichen Grunddaten: »Der digitale Text ist vom Prinzip her eine potentiell komplex und vielschichtig strukturierte Datensammlung. Aus dieser werden algorithmisch beliebige Textformen für verschiedene Zielmedien und intendierte Benutzer generiert. Die gleichen Daten werden nach Bedarf für eine Druckausgabe, für ein PDF-Dokument oder für eine Online-Präsentation in HTML ausformatiert – u. U. auch mit unterschiedlichen Funktionalitäten und unter Nutzung unterschiedlicher Ausdruckskanäle der einzelnen Publikationsformen. [...] Der richtige Text ist eine Funktion der Fragestellung.«

Diese Prinzipien – fließende Grenzen zwischen digitalem Archiv und Edition, Vervielfältigung der Publikationsformate, Einheitlichkeit der Datengrundlagen –

liegen auch der Edition des *Stoffe*-Projekts zugrunde, die im Schweizerischen Literaturarchiv in Zusammenarbeit mit dem Diogenes Verlag realisiert wurde.

Von den Voraussetzungen eines gewandelten literarischen Selbstverständnisses Dürrenmatts ausgehend, akzentuiert die Edition die Schreib- und Transformationsdynamik der Texte. Sie verbindet die Edition der zu Lebzeiten erschienenen *Stoffe* mit den zwei Bänden 1 und 3, die eine Auswahl von Manuskriptfassungen aus dem Schreibprozess zwischen ca. 1965 und 1990 präsentieren. Die Bände 2 und 4 mit den von Dürrenmatt publizierten Bänden sind angereichert durch eine Dokumentation mit biographischen Materialien aus dem Nachlass, auf die sich der Autor in den *Stoffen* bezieht, sowie den frühen Manuskriptfragmenten, auf die er bei seinem rekonstruktiven Schreibprozess zurückgreift. Das größte ist das vier Akte umfassende Fragment des Stücks *Der Turmbau*, an dessen Vollen- dung Dürrenmatt 1948 scheiterte.¹⁹ Ein fünfter Band enthält editorische Kommentare, Dokumente zur Genese, Chroniken, Sachanmerkungen zur ganzen Edition, Register und Literaturverzeichnis.

Diese Druckausgabe wird begleitet von einer frei zugänglichen Online-Edition. Sie enthält nicht nur den Text der Druckausgabe als durch Hyperlinks vernetzte digitale Version (Abteilung »Text«), sondern zugleich das komplette Manuskriptmaterial des *Stoffe*-Projekts im Umfang von 30'000 Manuskriptseiten (Abteilung »Archiv«) sowie Instrumente zur textgenetischen Orientierung (Abteilung »Genese«). Die Verbindung von Druckausgabe und Online-Plattform ermöglicht es zum einen, dem Dilemma von Auswahl und Vollständigkeit, von Lesbarkeit und Redundanz, von Edition und Dokumentation in dynamischer Form Herr zu werden.

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.

Die textgenetische Edition des *Stoffe*-Projekts, die nun nach einem langjährigen Arbeitsprozess im Mai 2021 im Buchhandel und online erschienen ist, basiert also auf einer Engführung von Edition und Archiv: Die ganzen archivalisch und textgenetisch erschlossenen Manuskriptseiten werden auf einer Online-Plattform als digitalisierte Faksimiles und teilweise in Transkription zugänglich gemacht – eine Plattform mit dem Potential zum weiteren Ausbau in der Transkription und textgenetischen Detailerschließung –, während beim Diogenes Verlag eine fünfbandige Edition erscheint, die den Entwicklungsprozess und damit verbundenes Archivmaterial in einer kommentierten und annotier-

19 Vgl. Friedrich Dürrenmatt, *Das Stoffe-Projekt*, Bd. 4, S. 194-348.

ten Auswahl mit zahlreichen Faksimiles zugänglich und verständlich macht. Die Online-Zugänglichkeit des digitalen Archivs, mithin der Quellentexte, hat eine weitere Konsequenz: Die hohe Kunst der textkritischen Darstellung und ihrer oft komplexen Siglen verliert einiges von ihrem Stellenwert; Transkription wird in einer textgenetischen Edition ein Hilfsmittel zur Lesbarkeit der Dokumente, die jederzeit als digitale Reproduktionen zur Überprüfung zur Verfügung stehen. Kommt hinzu, dass Dürrenmatts Manuskripte in der Regel Anweisungen an seine Sekretärin zur Texterstellung sind, die sich, auch wenn ihr Anblick auf den ersten Blick labyrinthisch anmuten mag (vgl. Abb.), in den meisten Fällen problemlos in einen linearen Text umwandeln lassen. So bildet die Edition auch eine Anleitung zur individuellen Archivforschung. Verbunden ist sie zusätzlich mit dem Katalog von Dürrenmatts Privatbibliothek, die im Spätwerk als Bestandteil des Schreibdispositivs zu verstehen ist, wie exemplarisch vorgeführt wird.

7. Oralität online

Ein weiterer Baustein der Archivedition sind Ton- und Film-Dokumente, die die Bedeutung des mündlichen Vortrags und Gesprächs für Dürrenmatts Entwicklung seiner *Stoffe* belegen. Dürrenmatt hat zwar eine strenge qualitative Unterscheidung zwischen der Verbindlichkeit des schriftlichen Worts und dem Ungefährnen des mündlichen Ausdrucks gemacht, und gelegentlich Interview-Manuskripte akribisch korrigiert, ja fast neu geschrieben.

Doch war er zugleich ein Erzähler im ursprünglichen Sinn, er liebte das Gespräch, er entwickelte seine *Stoffe* erzählend – die Auswahlangabe seiner Interviews in vier Bänden zeugt ebenso davon²⁰ wie der Dokumentarfilm *Friedrich Dürrenmatt: Portrait eines Planeten*, den Charlotte Kerr 1984, kurz vor ihrer Heirat mit dem Autor, drehte und ihm dabei vier Stunden Zeit für seine erinnernden Erzählungen gewährte. Das Gespräch gestaltete sich bei Dürrenmatt kaum je als wirklicher Dialog, zu sehr war er auf seine eigene Gedankenwelt bezogen: Der Gesprächspartner oder die Gesprächspartnerin konnte Stichworte geben, die er als Ausgangspunkte für seine Denk- und Imaginations-schlaufen nahm. Das mündliche Erzählen und Reflektieren war ihm ein essentielles Mittel, seine literarischen *Stoffe* zu formen und zu entwickeln. In teilweise publizierten, teilweise erst aus dem Nachlass zugänglich gemachten Ton- und Filmaufzeichnungen von Gesprächen und Lesungen ist die mündliche Dimen-

20 Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche*, 4 Bde., Zürich 1996.

sion der Invention und Genese bei Dürrenmatt in einer Art dokumentiert, wie das noch für die vorangehende Schriftstellergeneration undenkbar war. Die Online-Plattform der Edition zeigt in einer breiten Auswahl die allmähliche Formung sowohl des autobiographischen Narrativs als auch der einzelnen *Stoffe* im wiederholten mündlichen Erzählen. Ein Beispiel ist der Stoff *Der Tod des Sokrates*: Er taucht erstmals als Stichwort 1973 in Dürrenmatts Taschenkalender auf – in Zusammenhang mit seiner wiederholten Lektüre von Texten Sören Kierkegaards und Platons. 1984 greift der Autor den Stoff wieder auf, er erzählt ihn aus dem Stegreif im Film *Portrait eines Planeten*. Zu diesem Zeitpunkt steht die Idee einer dramatischen Umsetzung noch im Vordergrund; erst ein Jahr vor seinem Tod, 1989, formuliert Dürrenmatt den Stoff als Erzählskizze für die *Stoffe* aus und integriert ihn in den Band *Turmbau: Stoffe IV-IX*. Die Online-Plattform erlaubt es, den Entstehungsprozess des Stoffs unter Einbezug der mündlichen Version zu rekonstruieren und nachzuvollziehen; aber auch in seiner endgültigen Form, gelesen vom Autor, ist er zu hören: Dürrenmatt las sich seine Texte selbst laut vor, Klang und Rhythmus gehörten für ihn zu den Kriterien der Stimmigkeit.