

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 79 (2023)
Heft: 1

Artikel: Schuld(verstrickungen) bei Frisch und Dürrenmatt
Autor: Gellner, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1042234>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schuld(verstrickungen) bei Frisch und Dürrenmatt

Christoph Gellner

1. Unterschiedliche Temperamente, oder: An der Religion scheiden sich die Geister

«Wenn ich nicht religiös bin, so verdanke ich das dem Christentum, wie es uns gelehrt worden ist: die Idee von der Erbsünde, die Verpönung des Fleisches, das doch der Schöpfer uns gegeben hat, und der Schöpfer als Richter, die Hölle als Drohung, das Paradies als Gutschein für die Armen und Unterdrückten.»¹ Die im Jahr 2010 publizierte *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch* von Max Frisch (1911–1991), die seit 1982 entstanden waren, scheinen das Bild zu bestätigen, das Frisch hinsichtlich der spannungsreichen «Arbeitskameradschaft» mit Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) vorgegeben hat. Machte er ihre Verschiedenheit doch an der je anderen Bedeutung der Religion fest: «Wir haben auch sehr bald festgestellt, dass wir völlig unterschiedliche Temperamente sind, von einem ganz anderen Hintergrund herkommend: er zweifellos vom Theologischen her, und ich, wenn man es so mit einer Etikette sagen will, vom Aufklärerischen her, rationalistischer, humanistisch usw.»² Peter von Matt unterstreicht, dass sich Frisch und Dürrenmatt «im Bereich der politisch-geschichtlichen Grundhaltungen so grundsätzlich voneinander unterscheiden wie Naphta und Settembrini im *Zauberberg* von Thomas Mann».³ Der Kern von Frischs Ästhetik, der Wille, Fragen so zu stellen, dass die Leser «ohne eine Antwort nicht mehr leben können – ohne ihre Antwort, ihre eigene, die sie nur mit dem Leben selber geben können»⁴, zielt auf die Dynamisierung, die Vervollkommnung der Gesellschaft im Sinne einer schrittweisen Emanzipation aus allen Formen der Unterdrückung. Vom freien, vernünftigen Einzelnen aus werde die perfektibile Welt ihrem Ziel entgegengeführt, und dieser «Aufbruch aus der Starre» besitze «eine metaphysische

1 Frisch 2010: 124. Hierzu und zum Folgenden Gellner 2013: 37–65.

2 «Ich schreibe, um zu bestehen». Arnold 1990: 227.

3 Matt 2012: 193.

4 Frisch GW II: 467.

Dimension, weil die göttliche Vorsehung in säkularisierter Form darin eingegangen ist. Es geht hier wirklich um etwas Heiliges im weltlichen Sinn».⁵

2. *Wider die Versündigung am Lebendigen – Max Frisch*

Für mich wird dies nirgendwo deutlicher als in Frischs Fortschreibung des biblischen Bilderverbots (Ex 20,4; Dtn 5,8): «Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist», schreibt Frisch im *Tagebuch 1946–1949*. «Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen – Ausgenommen wenn wir lieben.»⁶ Die mit diesem Merkspruch endende Parabel «Der andorranische Jude» bildet mit dem Essay «Du sollst dir kein Bildnis machen» und den Notizen «Zur Schriftstellerei» das Herzstück dieses Tagebuchs: «So wie das All, wie Gottes unerschöpfliche Geräumigkeit, schrankenlos, alles Möglichen voll, aller Geheimnisse voll, unfassbar ist der Mensch, den man liebt», schlussfolgert Frisch. «Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schwebelage des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen.» Seit Anfang seines Schreibens auf der Suche nach dem wirklichen Leben, betätigt der reformiert geprägte Bilderkritiker⁷ «das theologische Pedal»⁸, um mittels einer säkular adaptierten biblisch-religiösen Denkfigur wider die Versündigung am Lebendigen die Weite des Möglichen offenzuhalten: «Die Liebe befreit [...] aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich Spannende, dass wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertig werden». Wo anstelle der Offenheit für die lebendige Bewegtheit des Anderen jedoch das fertige Bildnis tritt, verweigern wir ihm «den Anspruch alles Lebendigen, das unfassbar bleibt».⁹

Für *Stiller* (1954) ist die Bildnisthematik ebenso zentral wie für *Homo faber* (1957). Macht sich dort die Mitwelt ein Bild von einem Mann, aus dem sie ihn nicht mehr entlässt, so macht sich hier ein Machbarkeitsmensch ein Bild von

5 Matt 2012: 199.

6 Frisch GW II: 374 («Der andorranische Jude»). Zur Bildnisthematik bei Frisch vgl. Lüthi 1997; Soennecken 2011; Elsaghe 2014.

7 Bauke 2001: 6f. Zur Wiederentdeckung des zweiten Gebots im Raum reformierter Theologie und Kirchenpraxis vgl. Krieg/Zangger-Derron 2002: 51ff.

8 Riedel 2007: 295.

9 Frisch GW II: 369f. («Du sollst dir kein Bildnis machen»).

der Welt, an dem er starrsinnig so lange festhält, bis ihm sein Glaube an die Berechenbarkeit alles Lebens abhandenkommt. Auf dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des Antisemitismus stellt *Andorra* (1961) ein parabelhaftes Modell dafür auf, «wie soziale Zuschreibung und Ausgrenzung erzeugt werden»¹⁰: Der «Jude» Andri, der gar kein Jude ist, wird – zunächst von seinem Vater, dann von der Gesellschaft – zum Juden gemacht, bis er schließlich von dem Bild, in das ihn die Menschen in seinem Land hineinpressen, getötet wird: «plötzlich bist du so, wie sie sagen. Das ist das Böse».¹¹ Frischs späte Erzählung *Blaubart* (1982) thematisiert das Problem der Schuld angesichts des immer wieder scheiternden Versuchs des Helden, mit Frauen eine dauerhafte Beziehung zu leben. Auf die Frage, ob diese Erzählung autobiographische Züge aufweise, gab Frisch zur Antwort: «Das Autobiographische daran ist, dass ich – christlich erzogen, nicht gläubig – Schuldgefühle habe, aber nicht weiß, worin die Schuld besteht».¹²

Vor allem Stillers stete Angst, «in irgend einem Sinn nicht zu genügen»¹³, spiegelt Frischs Auseinandersetzung mit dem Erbe reformiert-calvinistischen Christentums¹⁴, das in Gestalt (selbst-) überfordernder Leistungs-, rigider Perfektionsideale und entfremdender Lebensaufträge gerade in der Deutschschweiz mentalitätsgeschichtlich tiefe Spuren hinterlassen hat.¹⁵ «In der Forderung, man solle seinen Nächsten lieben wie sich selbst», darin stimmt der Bibelleser Stiller dem Staatsanwalt durchaus zu, «ist es als Selbstverständlichkeit enthalten, dass einer sich selbst liebe, sich selbst annimmt, so wie er erschaffen worden ist».¹⁶ Für ihn liegt die Versündigung des Bildnis-Machens in der «lebenslänglichen Bemühung, anders zu sein, als man erschaffen ist», in der «Absurdität unserer Sehnsucht, anders sein zu wollen, als man ist!».¹⁷ «Die weitaus meisten Menschenleben werden durch Selbstüberforderung vernichtet», stellt der Staatsanwalt im letzten großen Gespräch nach Stillers Entlassung aus dem Gefängnis heraus. «Es ist merkwürdig, was sich uns, sobald wir in der Selbstüberforderung und damit in der Selbstentfremdung sind, nicht alles als

10 Kilcher 2011: 59.

11 Frisch GW IV: 480.

12 Zit. n. Hage 1997: 125.

13 Frisch GW III: 440.

14 Zur gesellschaftspolitischen Dimension der Schuldthematik im *Stiller* Schöblier 2005: 160–164.

15 Eingehend Ellerbrock 1985; Schmid 2016: 365–482.

16 Frisch GW III: 670.

17 Frisch GW III: 542.

Gewissen anbietet. Die innere Stimme, die berühmte, ist oft genug nur die kokette Stimme eines Pseudo-Ich, das nicht duldet, dass ich es endlich aufgebe, dass ich mich selbst erkenne, und es mit allen Listen der Eitelkeit, nötigenfalls sogar mit Falschmeldungen aus dem Himmel versucht, mich an meine tödliche Selbstüberforderung zu fesseln. Wir sehen wohl unsere Niederlage, aber begreifen sie nicht als Signale, als Konsequenzen eines verkehrten Strebens, eines Strebens weg von unserem Selbst.»¹⁸

2.1. *Leben unter Rechtfertigungsdruck*

Wenn es so etwas wie ein indirektes religiös-theologisches Urthema bei Frisch gibt, dann dies: Leben steht für ihn von Anfang an unter Rechtfertigungsdruck, unter der existenziellen Angst, das Lebensganze zu verfehlen. «Wer sich einmal so entworfen hat, dass er sich durch Leistungen legitimieren muss», heißt es in *Mein Name sei Gantenbein* (1964), «wirkt im Grunde nie vertrauenswürdig».¹⁹ Dieser Rechtfertigungszwang liegt bei Frisch bereits in säkularer Verwandlung vor, wird Leben bei ihm doch nicht mehr vor dem christlichen Gott gerechtfertigt, noch als vom christlichen Gott als gnadenhaft gerechtfertigt akzeptiert. Auch Walter Faber, der alternde Held von Frischs Roman *Homo faber* (1957), steht unter Rechtfertigungsdruck²⁰: Während er in einem Athener Krankenhaus auf eine Magenkrebsoperation wartet, die über Leben oder Tod entscheiden wird, gibt er sich Rechenschaft über sein Leben. Frisch lässt ihn eine Rechtfertigungsgeschichte schreiben, obwohl Faber ständig behauptet, unschuldig zu sein. In seinem scheinbar sachlichen «Bericht» (so der Untertitel des Romans) sucht er das «zufällige» Zusammentreffen mit einer 30 Jahre jüngeren Frau zu erklären, die seine Geliebte wird, von der er zu spät erfährt, dass sie seine Tochter ist. Immer wieder streicht Faber heraus, ihn treffe keine Schuld am Scheitern der Beziehung zu seiner Jugendliebe Hanna Landsberg, die just, als er seine erste Berufschance als Ingenieur in Bagdad bekam, ein Kind von ihm erwartete, von dem er freilich glaubt, sie habe es vereinbarungsgemäß abgetrieben. Vor die Wahl zwischen Vaterschaft und beruflicher Karriere gestellt, entschied er

18 Frisch GW III: 668f.

19 Frisch GW V: 118.

20 Hierzu und zum Folgenden Kuschel/ Baumann 1990: 20–29.

sich für die letztere entsprechend seiner Lebensmaxime: «Ich lebe, wie jeder wirkliche Mann, in meiner Arbeit».²¹

Homo faber ist die Geschichte eines Menschen, der sich für ein durch und durch technisch-mathematisch denkendes rationales Wesen hält, an die Berechenbarkeit des Lebens und der Welt glaubt, jedoch schicksalhafte Fügungen erfährt, die ihm erst bewusst werden, als sein Leben schon unwiderruflich gescheitert ist: «Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen [...] Ich bestreite nicht: Es war mehr ein Zufall, dass alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufällen. Aber wieso Fügung? Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir».²² Während sich Stiller verzweifelt bemüht, sich vom Bild, das sich andere von ihm gemacht haben, zu lösen, muss Faber erkennen, dass er an seinem Bild von der Welt scheitert, an dem er starrsinnig so lange festhält, bis das Unwahrscheinlichste seinen so fest gefügten Lebensbau zusammenbrechen lässt. Zugleich melden sich in seinem «Bericht» laufend verdrängte, unbewusste Regungen, die die von ihm selbst so betonte Rationalität durchbrechen.

Dass Faber sich auf einer Schiffsreise von New York nach Europa in seine zwanzigjährige Tochter verliebt und ihr sogar, im Widerspruch zu seinen «Grundsätzen», einen Heiratsantrag macht, erklärt sich aus der von ihm lange geleugneten Ähnlichkeit der jungen Frau mit ihrer Mutter. In Griechenland wird Sabeth in der Nähe von Korinth am Strand von einer Schlange gebissen. Sie weicht vor dem zu Hilfe eilenden Faber zurück, fällt rücklings über eine Böschung und schlägt mit dem Hinterkopf auf. In Panik bringt Faber sie in ein Athener Krankenhaus – dass er die Umstände von Sabeths Unfall nur unvollständig mitteilt, verhindert die rettende Behandlung auch des Schädelbasisbruchs. Im Spital von Athen trifft Faber nach 20 Jahren auf seine ehemalige Jugendfreundin Hanna, die ihm eröffnet, dass er seine eigene Tochter zur Geliebten gemacht hat. Nach einer Montagetour nach Südamerika fliegt Faber über Kuba zurück nach Athen, wo er sich wegen einer Magenkrankheit ins Krankenhaus begibt, dort verfasst er den zweiten Teil seines Berichts. Der erste wurde in Caracas vor der Rückreise nach Europa geschrieben («Erste Station») und entfaltet Fabers Lebensrückblick vom Standpunkt des Technikers aus. Schon der gereizte Ton,

21 Frisch GW IV: 90.

22 Frisch GW IV: 22.

in dem dieser Rechtfertigungsbericht geschrieben ist, macht deutlich: Sein Verfasser befindet sich in der Defensive, in der Falle der Schuld, der er ständig abwiegelnd zu entkommen sucht. Er wähnt sich unschuldig am Tod seiner Tochter, hatte er doch keine Ahnung, dass eine Tochter überhaupt existierte. Zudem war ihr Tod Mitschuld der Ärzte, die die Schädelfraktur nicht erkannten. Obwohl er sich angeblich nichts vorzuwerfen hat, fühlt er sich als Angeklagter.

Frisch verzichtet auf jeden Lösungsansatz, ist allein am Dilemma seines Helden interessiert, am Auseinanderklaffen von subjektiv-rationaler Einsicht und objektiv-irrationaler Verlauf, an der offenen Schere der Schuld. Seine Schuld bleibt Faber bis zum Schluss uneinsehbar, die Schere schließt sich nicht. Worin besteht die Schuld des «unschuldigen» Walter Faber? Sie dürfte darin bestehen, dass er glaubt, er könnte sein Leben kontrollieren, könne Herr des eigenen Schicksals sein – gerade dadurch zeigt er sich blind gegenüber den Bruchstellen des Ungeplanten und Zufälligen, die sich menschlicher Macht- und Beherrschbarkeit entziehen. Auch er verfällt also einem Bildnis, das er von sich und der Welt gemacht hat. Mehrfach betont Faber, er sei nicht blind – in Wahrheit sieht er nur, was er sehen will, macht sich mehr oder minder bewusst blind, vor allem bezüglich seiner Empfindungen zu Sabeth und seiner Krankheit. Die zahlreichen Anspielungen auf antike Verschuldungsgeschichten, insbesondere auf die Ödipus-Tragödie, vermitteln zumindest uns Lesende die Einsicht, «dass der an die technische Beherrschbarkeit der Natur glaubende und in diesem Glauben handelnde Mensch einer Selbstverblendung anheimfällt, die sich von der Verblendung der mythischen Helden nicht unterscheidet».²³ Dabei interessiert Frisch gerade die Diskrepanz zwischen der Sprache seiner Romanfigur und dem, was sie wirklich erlebt: «Dieser Mann lebt an sich vorbei, weil er einem allgemein angebotenen Image nachläuft, das von «Technik». Im Grunde ist der «Homo faber» [...] ein veränderter Mensch, der von sich selbst ein Bildnis gemacht hat, der sich ein Bildnis hat machen lassen, das ihn hindert, zu sich selbst zu kommen. Er misst sich an seiner Tüchtigkeit, und die Quittung ist ein versäumtes Leben».²⁴

23 Günther 2007: 74.

24 Zit. n. Schmitz 1977: 16. Vgl. Gühne-Engelmann 1994.

3. *Der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts einen Spiegel vorhalten –
Friedrich Dürrenmatt*

«Der Mensch erschien mir als kosmischer Mißgriff, als Fehlkonstruktion eines offenbar gleichgültigen, wenn nicht stumpfsinnigen Gottes, für den bestenfalls Hitler als Symbol dienen konnte, als Weltfratze, von der allgemeinen Unvernunft heraufbeschworen», beschreibt der späte Dürrenmatt der *Stoffe* das «Zusammenkrachen Europas» im Zweiten Weltkrieg als «Ausgangspunkt einer innerlichen Rebellion gegen eine falsche Welt». ²⁵ Katastrophen und Unglücksfälle verdichten sich in Dürrenmatts Oeuvre immer wieder zu bösen Grotesken, die der möglichst scharfen Analyse der eigenen Gegenwart dienen. Daniel Cuonz spricht von einem «Welttheater des Weltbankrotts» ²⁶, Peter von Matt von Dürrenmatts «Anarchokonservatismus» ²⁷, der sich gegen jede Institution richtet, die sich als heilbringende Ordnung inszeniert. Die Kirchen, den liberalen Staat mit seiner Justiz suchte er ebenso wie den real existierenden Sozialismus mit aristophanisch-wüstem Humor zu entlarven. Wenn es eine Perspektive gibt, die Dürrenmatts Auseinandersetzung mit Religion grundiert, dann ist es die der Religionskritik als Teil umfassender Ideologie- und Institutionskritik: «Sie müssen bei mir immer bedenken, dass ich ein bernischer Pfarrerssohn bin, und dass ich trotz aller Anstrengungen zuletzt die Religion meines Vaters nicht überwinden konnte» ²⁸, antwortete der metaphysische Denker aus Konolfingen, der «ein Theologe jenseits der Theologien» ²⁹ war, auf Frischs ersten Brief, in dem der Zürcher Stadtbürgersohn im Januar 1947 Dürrenmatts Wiedertäufer-Erstlingsstück *Es steht geschrieben* applaudierte.

25 Dürrenmatt WA 28: 197. Religiös-theologische Zugänge Gellner 2019: 67–85; Bühler 2015; Meier 2012. Unentbehrlich zu Leben und Werk: Weber et al. 2020 (darin bes. A. Mauz, Art. Religion 295–298).

26 Cuonz 2018: 303–323.

27 Matt 2012: 200–204. In einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz 1985 präzisierte Dürrenmatt seine Position: «Was mich von Brecht trennt: Er glaubt an eine Welt, die veränderbar ist, nach dem Motto: richtige Wissenschaft – richtige Politik – richtige Menschen. Nun ist weder der Mensch «richtig» noch die Wissenschaft, noch die Politik. Die Welt verändert sich durch den Menschen, aber der Mensch verändert sich nicht und fällt der durch ihn veränderten Welt zum Opfer.» (Arnold 1996: III 215)

28 Frisch/Dürrenmatt 1998: 98. Dazu eingehend Wittekind 2003.

29 Mayer 1998: 168.

Bis hin zu seinem 1985 fertig gestellten Kriminalroman *Justiz* bilden Schuld, Strafe, Recht und Gerechtigkeit einen zentralen Themenkomplex seines von schwarzem Humor geprägten Welttheaters, das eine «Welt der Pannen»³⁰ vorführt, in der sich nur noch Zufälle, Unfälle und kontingente Fehlleistungen ereignen, wie es in der Erzählung *Die Panne* (1956) heißt, die am Fall Alfredo Traps (engl. trap = Falle) die gedankenlose Schuldverstrickung eines modernen Jedermann bis zur Erkenntnis eines unbewusst und indirekt begangenen Mordes offenlegt. Im grotesken Setting eines Gerichtsspiels, bei dem vier pensionierte Rollenträger des Justizsystems in ihre früheren Berufsrollen als Richter, Staatsanwalt, Strafverteidiger und Henker schlüpfen. Ein Motorschaden bringt den Textilreisenden Traps mit diesen vier älteren Herren zusammen, völlig betrunken bekennt sich Traps mit Begeisterung schuldig, weil er sich durch das ihm vom Staatsanwalt unterstellte genial geplante Verbrechen aus seiner Durchschnittsexistenz in den Adelsstand des Außergewöhnlichen erhoben sieht. Dieses Gerichtsspiel ist ein typisch Dürrenmattsches Weltgleichnis, das zeigen soll, wie prekär Sinnstrukturen in der Moderne geworden sind: sie sind so zufällig, kontingent, wie alles andere in der «Welt der Pannen». So kommt es nur darum zur Gerichtsverhandlung, weil Trap eine Autopanne hatte, auch macht er sich als Angeklagter die Perspektive des Staatsanwalts nicht aus innerer Notwendigkeit zu eigen, sondern weil er, wie sein Verteidiger bemerkt, eine «geistige Panne»³¹ erlitten hat. «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», beschrieb Dürrenmatt das Prinzip Panne in der gleichnamigen Erzählung. «So droht kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der fünften Symphonie, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktion, Explosion einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen».³²

Ein kaum weniger humoristisch-abgründiges Gerichtsspiel bringt Dürrenmatt in *Der Besuch der alten Dame* (1956) auf die Bühne. Die «tragische Komödie» (so die programmatische Gattungsangabe im Untertitel) verklammert Realismus und Groteske, Gesellschaftsanalyse und komödiantische Typisierung, Komisches

30 Dürrenmatt WA 21: 39.

31 Dürrenmatt WA 21: 88.

32 Dürrenmatt WA 21: 39.

und Tragisches: Nie zuvor und nie mehr danach hat Dürrenmatt «die beiden Grundformen der dramatischen Kunst derart restlos miteinander verschmolzen wie in diesem Stück».³³ In der alten Damen Claire Zachanassian, die, durch eine Ölheirat unermesslich reich geworden, nach Güllen [in der Schweiz synonym für Jauche] zurückkehrt, um das Unrecht zu rächen, das ihr als Kläri Wäscher in der Jugend angetan wurde, hat Dürrenmatt das Motiv der Gerechtigkeit zum verbrecherischen Vollzug einer totalen Rache überdreht. Die Milliardärin fordert, dass die Einwohner von Güllen ihren einstigen Liebhaber, Alfred Ill, umbringen, der die von ihm schwanger Gewordene sitzen ließ und den Prozess um die Vaterschaftsklage auf plumpe Weise manipulierte – dafür werde sie die bankrotte Stadt zu einer Boomtown machen. Ihr Versuch, das gebeugte Recht zu restituieren, macht das Unrecht allgemein.

3.1. *Tragikomisches Spiel um Schuld und Schulden*

Was um die Zachanassian herum geschieht – als eine Art Rachegöttin à la Medea spielt sie Schicksal, eine Parodie der verweigerten Vergangenheitsbewältigung nach dem Zweiten Weltkrieg und des Jüngsten Gerichts –, ihr böses Spiel ist schrill und grotesk, ja, von einer Slapstick-Komik, die keinen Effekt scheut. Dagegen wird die Handlung um ihren einstigen Geliebten Ill immer ernster und schließlich im antiken Sinne tragisch. Anfangs ist Ill ein egoistischer Spießler wie alle anderen, noch immer ein fieser Kerl, der einst das Mädchen Klara veraten und zwei Kumpane zum Meineid angestiftet hat. In seiner wachsenden Einsamkeit aber, als er sich von allen im Stich gelassen und dem Tod ausgeliefert sieht, macht er eine Wandlung durch: «Klara. Sag doch, daß du Komödie spielst, daß dies alles nicht wahr ist, was du verlangst. Sag es doch!»³⁴, sucht er verzweifelt an den Ernst der Zachanassian zu rühren, an keiner anderen Stelle kommt die persönliche Tragik Ills (engl. krank) eindringlicher zum Ausdruck. Schließlich erkennt er im folgenden Akt seine Schuld und stimmt seiner Ermordung zu. Nur ein einziges Mal, gegenüber dem Bürgermeister, spricht er darüber und nennt, was er jetzt erfährt und was ihm bevorsteht, «Gerechtigkeit»³⁵.

Dieses ernste Geschehen steht in schroffem Gegensatz zum Bereicherungsopportunisten der Güllener – angesichts der baldigen Liquidierung ihres

33 Cuoniz 2018: 311.

34 Dürrenmatt WA 5: 78.

35 Dürrenmatt WA 5: 109.

Mitbürgers decken sie sich auf Pump mit allem Schönen und Kostbaren ein, kaufen beim Krämer Ill Luxusartikel auf Kredit. «Und dieser Kredit ist, wie alle wissen, aber keiner zugibt, gedeckt durch die Spekulation auf die Milliarde der alten Dame – und damit auf den Tod des Kreditgebers.»³⁶ Auf die Äußerung seiner wachsenden Sorge über die Konsumfreude und Schuldenwirtschaft seiner Mitbürger, auch in seinem eigenen Laden, erhält Ill von einem Kunden die Antwort: «Wir stehen eben zu Ihnen. Zu unserem Ill. Felsenfest.»³⁷

Das ist eine zynische Komödie wie das verlogene Gemeindegerecht über Ill, das, euphemistisch kaschiert als Wiederherstellung der Gerechtigkeit, faktisch nur wegen des von der alten Dame in Aussicht gestellten Reichtums einen Justizmord nach den bewährten Regeln der direkten Demokratie vollzieht: «In dem Maß, wie Ill sich als Einzelner zu tragischer Größe aufschwingt und damit untergeht, versinkt das Güllener Kollektiv in seiner pseudohumanistischen Schmierkomödie, an deren Ende das nur allzu vordergründige *Welt-Happy-End* des ökonomischen Aufschwungs steht».³⁸ Was die alte Dame mit ihrer «Milliarde für Güllen» will, ist «Gerechtigkeit».³⁹ Was sie darunter versteht, begreift das Publikum erst am Ende: «Claire Zachanassian erkaufte sich mit ihrer Milliarde nicht nur und vielleicht nicht einmal in erster Linie den Tod jenes Einzelnen, der sie vor vielen Jahren verraten und verkauft hatte, sondern sie finanziert damit in schuldanalytischer Absicht eine kollektive Re-Inszenierung jenes Unrechts, das ihr seinerzeit widerfahren ist: das nur gespielte Festhalten an Werten zu Gunsten eines zu erzielenden Preises, die possenhafte Schein-Heiligung schuldhafter Mittel durch den ökonomischen Zweck».⁴⁰ Die Zachanassian offenbart die wahre Verfasstheit der im Stück gezeigten Welt: «Die Welt machte mich zu einer Hure, nun mache ich sie zu einem Bordell. Wer nicht blechen kann, muß hinhalten, will er mittanzen. Ihr wollt mittanzen.»⁴¹ Saskia Fischer zieht folgendes Fazit: «*Der Besuch der alten Dame* bringt geradezu lehrstückhaft die schleichende Aushöhlung des humanistischen Wertesystems durch hemmungslose ökonomische Gier zur Darstellung».⁴²

36 Cuonz 2018: 312.

37 Dürrenmatt WA 5: 56.

38 Cuonz 2018: 313.

39 Dürrenmatt WA 5: 49.

40 Cuonz 2018: 315f.

41 Dürrenmatt WA 5: 91.

42 Fischer 2020: 96.

Zur Deutung wurde zu Recht immer wieder auf Dürrenmatts Essay *Theaterprobleme* (1955) verwiesen, der als «Schlüsselschrift zum Verständnis des Theaters Dürrenmatts»⁴³ mit der programmatischen These aufwartet: «Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Grunde, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen». Ausgehend von der gesichtslos gewordenen zeitgenössisch politisch-sozialen Wirklichkeit gelangt Dürrenmatt zu einer beispiellosen «Radikalisierung seiner Komödienkonzeption», die mit der traditionellen Komödie im Sinne eines Bühnenlustspiels «außer dem Namen kaum mehr etwas gemein hat»⁴⁴: «Die Macht Wallensteins ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der grösste Teil im Gesichtslosen, Abstrakten versunken. Das Drama Schillers setzt eine sichtbare Welt voraus, die echte Staatsaktion, wie ja auch die griechische Tragödie [...] Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden, und dies nicht etwa nur in Moskau oder Washington, sondern auch schon in Bern [...] Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen [...] Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone. Der Staat hat seine Gestalt verloren, und wie die Physik die Welt nur noch in mathematischen Formeln wiederzugeben vermag, so ist er nur noch statistisch darzustellen. Sichtbar, Gestalt wird die heutige Macht nur etwa da, wo sie explodiert, in der Atombombe, in diesem wundervollen Pilz, der da aufsteigt und sich ausbreitet, makellos wie die Sonne, bei dem Massenmord und Schönheit eins werden. Die Atombombe kann man nicht mehr darstellen, seit man sie herstellen kann. Vor ihr versagt jede Kunst als eine Schöpfung des Menschen, weil sie selbst eine Schöpfung des Menschen ist».⁴⁵

43 Greiner 2020a: 186.

44 Kraft 2011: 400.

45 Dürrenmatt WA 30: 59f.

3.2. *Das Satirisch-Groteske als Gesicht einer gesichtslosen Welt*

Die Unzeitgemässheit der Tragödie gründet in der Tatsache, dass sich gesellschaftlich relevantes Handeln angesichts der vielen Formen von kollektiver (Mit-) Schuld bzw. kollektiver Unschuld – Täterschaft, Mitläufertum, Kollaboration, Verdrängung – nicht mehr in der repräsentativen Tat eines Einzelnen darstellen lässt: Das Böse verlagert sich wie die Macht vom Bösewicht (wie Richard III) in die Anonymität, die Apparate. Das unübersichtliche Durcheinander der Welt von heute macht für Dürrenmatt die grotesk-paradoxe Komödie zur privilegierten Möglichkeit, «der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts einen Spiegel entgegenzuhalten»⁴⁶: «Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière – eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsere [...] Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt [...] Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr. Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt», räumt Dürrenmatt im Verweis auf den «mutigen Menschen» ein, der Schuld «als persönliche Leistung, als religiöse Tat» auf sich nehme. Dafür stehen *Der Blinde*, Romulus (*Romulus der Große*), Übelohe in *Die Ehe des Herrn Mississippi*, Akki

46 Kraft 2011: 401.

in *Ein Engel kommt nach Babylon* oder Alfred Ill: «Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. [...] Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt».⁴⁷

Dabei gelingt Dürrenmatt mit der Figur der Claire Zahanassian ein entscheidender Kunstgriff: Sie trägt geradezu übermenschliche Züge durch ihren immensen Reichtum, der es ihr erlaubt, bereits vor Beginn der Handlung von langer Hand alles aufzukaufen und die Güllener in den Ruin zu treiben. Dadurch ist der moralischen Korruptierbarkeit der Güllener der Weg geebnet, entsprechend der von Dürrenmatt diagnostizierten anonymen Gesichtslosigkeit moderner Gesellschaften entsteht ein in sich geschlossenes Gemeinwesen mit Bürgermeister, Lehrer, Pfarrer und Polizist als Vertreter der geistigen und politischen Ordnung. Außer den beiden Hauptfiguren, Alfred Ill und Claire Zahanassian, die mit Namen genannt werden, werden alle anderen nur mit Funktionen bezeichnet oder treten als vervielfachte Figuren ohne Persönlichkeit auf. An die Stelle des antiken Schicksals oder des Gottes des barocken Welttheaters tritt bei Dürrenmatt das Geld als unerbittliche Kraft, verkörpert in Claire Zahanassian – die Güllener versagen vor der ökonomischen Versuchung. Ills Ermordung «bedeutet nicht Gerechtigkeit, sondern ein mühsam legalisiertes Verbrechen. Eine käufliche Gerechtigkeit ist keine. Das ist die Lehre in diesem komödienhaften Lehrstück, das keine andere anzubieten hat».⁴⁸ Das Unrealistisch-Künstliche dieser Versuchsanlage unterstreicht Dürrenmatt, indem er einerseits die Zahanassian als prothesenhafte Figur konzipiert, andererseits durch die Konstruktion eines Spiels im Spiel: Die Gemeindeversammlung, in der die Hinrichtung Ills beschlossen wird, ist Theater im Theater, wie das verkürzte Motto aus Schillers *Wallenstein*-Prolog betont, das über Dürrenmatts parodistischer Satire prangt: «Ernst ist das Leben, heiter die Kunst».

Während bei den Güllenern das Verschwinden im Kollektiv auch die Schuld verschwinden lässt – «alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt», in den Randnotizen für das Programmheft der Uraufführung hielt Dürrenmatt jedoch ausdrücklich fest: «Autor – schrieb als Mitschuldiger»⁴⁹ –, öffnet sich in der inneren Entwicklung des Sündenbocks Alfred Ill die Komödie hin zur Tragödie, durch die Anerkennung seiner Schuld und seiner Bereitschaft zum Tod stellt

47 Dürrenmatt WA 30: 60–63.

48 Mayer 1989: 235.

49 Dürrenmatt WA 5: 137.

er zumindest in seiner Brust die verlorene Weltordnung wieder her: «Er, der in seiner Jugend durch den Meineid die Vertreibung der Kläri Wäscher veranlasst hatte und sich aus egoistischen Motiven vor der Verantwortung drückte, er, der diese Schuld bei der Rückkehr der Zachanassian verdrängte und leugnete, er, der fliehen und sich der Rache der Zachanassian entziehen wollte, anerkennt nach und nach seine Schuld», verdeutlicht Ulrich Weber. «Indem Ill [...] das Urteil auf sich nimmt, erlangt er eine gewisse tragische Größe. Er opfert sich freiwillig – allerdings ist dieses Opfer sowohl Parodie des tragischen Selbstopfers zum Wohl der Allgemeinheit und zur Wiederherstellung der moralischen Ordnung als auch Parodie der christlichen Passion. Es ist rein finanzielles Wohlergehen der Allgemeinheit, und die Passion Ills führt nur zur materiellen Erlösung der Güllener, während sie zugleich deren seelische Korruption besiegelt».⁵⁰

3.3. *Welttheater der Verrücktheit*

Wie die als Komödie angezeigten *Physiker* (1962) zeigen, entstand Dürrenmatts Endspiel-Dramaturgie in direkter Auseinandersetzung mit dem apokalyptischen Schreckenspanorama einer sich atomar selbstvernichtenden Zivilisation. Wie Brechts *Leben des Galileo Galilei* (1943) geht es um die Verantwortung der Wissenschaft gegenüber der Verwertung ihrer Erkenntnisse zu weltzerstörerischen Zwecken. In nochmaliger Radikalisierung setzt Dürrenmatts «Welttheater der Verrücktheit»⁵¹ bewusst auf die groteske Zuspitzung, indem es die verkehrte Welt als Irrenhaus zeigt und seinem verfinsterten Bühnenstück «das versöhnende <Tragische>» des mutigen Einzelnen «endgültig austreibt».⁵² Der geniale Physiker Möbius hat sich freiwillig in eine Nervenklinik begeben, um zu verhindern, dass seine wissenschaftliche Forschung politisch-kriegerischen Zwecken dienlich gemacht wird: «Es gibt Risiken, die man nie eingehen darf: der Untergang der Menschheit ist ein solches».⁵³ Dabei beruft er sich auf den biblischen König Salomo, der ihm erscheine und ihm Befehle gebe. In der apokalyptisch-parodistischen Bibelkontrafaktur «Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen» evoziert Möbius das Schreckensszenario eines radioaktiv verseuchten und zerstörten Universums: «Unsere Wissenschaft ist schrecklich geworden, unsere

50 Weber 2020: 189f.

51 Bloch 2017: 299.

52 Kraft 2011: 399.

53 Dürrenmatt WA 7: 73.

Forschung gefährlich, unsere Erkenntnis tödlich [...] Wir müssen unser Wissen zurücknehmen».⁵⁴

Nur im Irrenhaus glaubt sich Möbius vor dem Zugriff auf die Ergebnisse seiner Forschung sicher zu sein: «Entweder bleiben wir im Irrenhaus, oder die Welt wird eines», sagt er zu seinen beiden Mitpatienten in der Psychiatrie, ebenfalls Physiker bzw. Schizophrene, die sich für Newton und Einstein halten, tatsächlich stehen beide im Dienst der gegnerischen Großmächte. «Entweder löschen wir uns im Gedächtnis der Menschen aus, oder die Menschheit erlischt.»⁵⁵ Ohne es zu wissen hat sich Möbius mit seinem vorgeschützten Wahnsinn in die Arme der skrupellosen Mathilde von Zahnd begeben: die Irrenärztin hat seine wissenschaftlichen Manuskripte kopiert, um die Weltherrschaft zu übernehmen. Die Irrenanstaltschefin entpuppt sich als die eigentliche Verrückte, die in einer irrwitzigen Verkehrung das Geschehen auf die nächsthöhere Spielebene einer totalen Komödie bringt, die kein Außen mehr zur Komödie auf der Bühne kennt: «Mein Trust wird herrschen, die Länder, die Kontinente erobern, das Sonnensystem ausbeuten, nach dem Adromedanebel fahren». Diesen Größenwahnsinn der Sanatoriumsleiterin hatte Möbius nicht einkalkuliert, nun bleibt ihm sogar das tragische Opfer versagt, muss er doch sehen: «Die Welt ist in die Hände einer verrückten Ärztin gefallen».⁵⁶

Unüberhörbar klingt in Möbius' Namen sein antiker Vorfahr Ödipus an, der ebenfalls keine Möglichkeit hatte, sein Verhängnis abzuwenden: «Je planmäßiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen», formuliert der «Meister des absurden Welttheaters»⁵⁷ in Punkt 8 der berühmten «21 Punkte zu den ›Physikern›» im Programmheft der Uraufführung. «Planmäßig vorgehende Menschen [...]» trifft der Zufall «[...] dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z.B. Ödipus)».⁵⁸ Durch den Zufall wird jedes noch so sorgfältige planvolle Handeln konterkariert und ins Gegenteil verkehrt. Damit führt die verrückte Psychiaterin, die die Visionen des Königs Salomo tatsächlich erlebt, die Möbius bloß fingiert, die schlimmstmögliche Wendung der Geschichte herauf, in Dürrenmatts Grotesk-Theater ist dies die Wendung in die Komödie:

54 Dürrenmatt WA 7: 74.

55 Dürrenmatt WA 7: 76.

56 Dürrenmatt WA 7: 85; Greiner 2020b: 347.

57 Kesting 2021.

58 Dürrenmatt WA 7: 92.

«Die Tragödie rennt gegen die Welt an und zerschellt, die Komödie wird zurückgeworfen, fällt auf den Hintern und lacht». ⁵⁹

Als Ödipus-Parodie sind die *Physiker* nicht nur eine Zurücknahme des Brechtschen *Galilei*, sondern auch eine Zurücknahme des «Weisen Salomo»: das Handeln mutiger Einzelner wird durch die Verbindung des Bösen mit Irrationalität und Zufall ad absurdum geführt und daher «als Illusion» ⁶⁰ gezeigt. In der Rolle des armen König Salomon beklagt Möbius am Schluss ein menschenleeres Universum: «Nun sind die Städte tot, über die ich regierte, mein Reich leer, das mir anvertraut worden war, eine blauschimmernde Wüste, und irgendwo um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern kreist, sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde.» ⁶¹ Am Ende dieses «apokalyptischen Narrenspiels» ⁶² müssen sich alle drei Physiker, die glaubten, tragische Helden zu sein und der Welt etwas vorzuspielen, als Narren sehen, mit denen die amoklaufende Welt spielt – zum Totlachen, wenn uns das Lachen nicht im Hals stecken bleibt.

«Der Mensch ist das Tier mit der schlimmstmöglichen Wendung» ⁶³, lautet Dürrenmatts hellsichtig-pessimistische Pointe in einem Werkstattgespräch 1980, in der das im *Besuch der alten Dame* parodierte Chorlied aus Sophokles' *Antigone* nachklingt: «Ungeheuer ist viel, doch nichts ungeheurer als der Mensch». So wie sich Frisch und Dürrenmatt von christlich-kirchlichem (Erb-) Sündenpessimismus und Moralismus absetzen, leisten sie kritische Aufklärung gegenüber säkularer Schuldabschiebung und Verleugnungsmentalität, indem sie die Unabweisbarkeit menschlicher Schuldverstrickung aufzeigen. Frisch fokussiert dabei auf die beengende Macht der Bilder, die wir von uns selbst und anderen entwerfen, Dürrenmatt auf die Aushöhlung des humanistischen Wertesystems durch ungehemmte ökonomische Gier, mit der kollektiven Schuldabwehr der Güllener werden die «Abgründe unserer kapitalistischen Kultur durchschaubar». ⁶⁴ Dürrenmatts «schlimmstmögliche Wendung», betont Ulrich Weber, «ist eine wirkungsorientierte Kategorie dramatischer Ökonomie und kein pessimistisches Glaubensbekenntnis» ⁶⁵: «Wer die schlimmstmögliche Wendung wählt,

59 Dürrenmatt WA 18: 541.

60 Greiner 2020a: 185.

61 Dürrenmatt WA 7: 86f.

62 Knopf 1996.

63 Bloch 2017: 185.

64 Fischer 2020: 107.

65 Centre Dürrenmatt Neuchâtel 2003: 21.

warnen, wer die bestmögliche Wendung bevorzugt, hofft. Wer sich aber nicht warnen lässt, sollte auch nicht hoffen. Das Prinzip Hoffnung ist allzu oft eine denkfaule Schlamperei». ⁶⁶ Das aber heisst: Auch Dürrenmatts *Physiker* sind, so Karl-Josef Kuschel zu Recht, «trotz allem ein Warnstück vor einer monströsen Schuldgeschichte im Namen der Wissenschaft. Es leistet keiner Resignation Vorschub, sondern verweist über sich hinaus an die Leser [bzw. Zuschauer], die [...] die «schlimmstmögliche Verwendung», die Dürrenmatt im Stück nur andeutet (Weltherrschaft einer geisteskranken Person), gerade zu verhindern hätten». ⁶⁷

4. *Anthropologische Diskurse als theologische Herausforderung*

Ein Resümee? Als eine Art von «Kommentar» zur jeweiligen Kultur ⁶⁸ erschafft, hinterfragt, transformiert und kritisiert Literatur anthropologisches Wissen und lebensweltlich-praktische Menschenbilder, bildet sie eine eigensinnige Form der Welt- und Menschenbilderzeugung. Anthropologisch reflektierende Theologie tut gut daran, Literatur als zeitdiagnostische Erfahrungsquelle, unerlässliches Ferment und kritisches Korrektiv religiös-theologischer Wirklichkeitsdeutung in ihre Arbeit einzubeziehen. ⁶⁹ Gerade als gestaltete und gedeutete Erfahrung ergänzt Literatur die empirisch-wissenschaftliche Dimension der Erfahrung – darin liegt die Chance zur «wechselseitigen Förderung und Korrektur» ⁷⁰ gerade dort, wo man sich vielfach überschneidet: in der Reflexion der Wirklichkeit des Menschen und seiner Welt.

66 Dürrenmatt WA 37: 12.

67 Kuschel/Baumann 1990: 48.

68 Riedel 2014: 369. Dazu eingehend Gellner 2023.

69 Gellner i.D.

70 Mieth 1983: 94.

Bibliographie

- Arnold, H. L., 1996. Friedrich Dürrenmatt. Gespräche 1961–1990. 4 Bde. Zürich.
- Bauke, J., 2001. Max Frisch: Liebe statt Bilder. Reformierte Presse vom 25. Mai 2001, 6f.
- Bloch, P. A., 2017. Friedrich Dürrenmatt – Visionen und Experimente. Werkstattgespräche – Bilder – Analysen – Interpretationen. Göttingen.
- Bühler, P., 2015. «[D]ieser zähschreibende Protestant und verlorene Phantast». Der junge Dürrenmatt im Kampf mit seinem Glauben. A. Mauz/U. Weber, «Wunderliche Theologie». Konstellationen von Literatur und Religion im 20. Jahrhundert. Göttingen/Zürich, 199–219.
- Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2003. Dürrenmatts Endspiele. Mit Texten und Bildern von Friedrich Dürrenmatt und Beiträgen von P. Bühler und U. Weber.
- Cuonz, D., 2018. Die Sprache des verschuldeten Menschen. Literarische Umgangsformen mit Schulden, Schuld und Schuldigkeit. Paderborn.
- Dürrenmatt, F., 1998. Werkausgabe in 30 Bänden. Zürich.
- Ellerbrock, J., 1985. Identität und Rechtfertigung. Max Frischs Romane unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Aspektes. Frankfurt.
- Elsaghe, Y., 2014. Max Frisch und das zweite Gebot. Relektüren von Andorra und Homo faber. Bielefeld.
- Fischer, S., 2020. «Denn sie wissen nicht, was sie tun»? Schuldverdrängung und Schuldbewusstsein in Friedrich Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame*. KulturPoetik 20, 91–107.
- Frisch, M., 1998. Gesammelte Werke. Frankfurt/M.
- 2010. Entwürfe zu einem dritten Tagebuch. Berlin.
- Frisch, M./Dürrenmatt, F., 1998. Briefwechsel. Zürich.
- Gellner, C., 2013. «nach oben offen». Literatur und Spiritualität – zeitgenössische Profile. Ostfildern.
- 2019. Die Bibel ins Heute schreiben. Erkundungen in der Gegenwartsliteratur. Stuttgart.
- 2023. Menschenbilder in der Literatur. M. Zichy, Handbuch Menschenbilder. Wiesbaden (im Erscheinen).
- i.D. Theologie und Literatur. Eine Zwischenbilanz angesichts neuerer Verschiebungen im religiösen Feld. A. Mauz/D. Weidner, Arbeit am Paradigma. Eine Bestandsaufnahme der Forschung zu Literatur und Religion (im Druck).
- Greiner, B., 2020a. Art. Theaterprobleme. Dürrenmatt Handbuch, 184ff.
- 2020b. Art. Komödie (tragische). Dürrenmatt Handbuch, 345–349.
- Gühne-Engelmann, K., 1994. Die Thematik des versäumten Lebens im Prosawerk Max Frischs. Diss. Universität Freiburg i. Br.
- Günther, K., 2007. «Was ist denn meine Schuld?» Poetische Gerechtigkeit in Max Frischs «Homo Faber». G. Gamm u.a., Philosophie im Spiegel der Literatur. Hamburg, 61–78.
- Hage, V., 1997. Max Frisch. Reinbek.
- Kesting, H., 2021. Meister des absurden Welttheaters. Zum 100. Geburtstag von Friedrich Dürrenmatt. Frankfurter Hefte, H. 1/2, 75–78.
- Kilcher, A. B., 2011. Max Frisch. Leben Werk Wirkung. Berlin.
- Knopf, J., 1996. Friedrich Dürrenmatt: Die Physiker. Apokalyptisches Narrenspiel. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart, 109–125.

- Kraft, S., 2011. Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen.
- Krieg, M./Zangger-Derron, G., 2002. Die Reformierten. Suchbilder einer Identität. Zürich.
- Kuschel, K.-J./Baumann, U., 1990. Wie kann denn ein Mensch schuldig werden? Literarische und theologische Perspektiven von Schuld. München/Zürich.
- Lüthi, H. J., 1997. Max Frisch: «Du sollst dir kein Bildnis machen». Tübingen/Basel.
- Matt, P. von, 2012. Das Kalb von der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz. München.
- Mauz, A., 2020. Art. Religion. Dürrenmatt Handbuch, 295–298.
- Mayer, H., 1989. Die unerwünschte Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1968–1985. Berlin.
- 1998. Zeitgenossen. Erinnerung und Deutung. Frankfurt/M.
- Meier, T. M., 2012. Dürrenmatt und der Zufall. Ostfildern.
- Mieth, D., 1983. Dichtung, Glaube und Moral. Studien zu Begründung einer narrativen Ethik. Mainz.
- Riedel, W., 2007. Ich bin nicht der ich bin. Anthropologisches Bildnisverbot bei Max Frisch («Stiller») mit einem Nachsatz zu Brechts «Über das Anfertigen von Bildnissen». E. Garhammer, BilderStreit. Theologie auf Augenhöhe. Würzburg, 271–295.
- 2014. Nach der Achsendrehung. Literarische Anthropologie im 20. Jahrhundert. Würzburg.
- Schmid, B., 2016. Erlösung in der Literatur. Untersuchungen zu Werken von Hartmann von Aue, Bertolt Brecht und Max Frisch und ihren biblischen Prätexten. Marburg.
- Schmitz, W., 1977. Max Frisch «Homo Faber». Materialien, Kommentar. München.
- Schößler, F., 2005. «Mit dem reinen Strahl der Gerechtigkeit». Wertekritik und Poetik bei Frisch und Dürrenmatt. M. Braun/B. Lermen, Begegnung mit dem Nachbarn: Schweizer Gegenwartsliteratur. St. Augustin, 149–169.
- Soenneken, S., 2011. Die Bildnisthematik bei Max Frisch. Das Bildnisverständnis in den Werken «Andorra» und «Homo Faber». München.
- Weber, U./Mauz, A./Stingelin, M., 2020. Dürrenmatt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin.
- Weber, U., 2020. Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich.
- Wittekind, F., 2003. Friedrich Dürrenmatt: Der entwurzelte Protestant. G. Brakelmann/N. Friedrich/T. Jähnichen, Protestanten in öffentlicher Verantwortung. Biographische Skizzen aus der Anfangszeit der Bundesrepublik. Waltrop, 189–225.

Abstracts

Im Interesse aufklärerischer Zeitkritik sind Erfahrungen der Verstrickung in Schuld zentrale Themen des literarischen Oeuvres von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. So wie sich die beiden Deutschschweizer Autoren von christlich-kirchlichem (Erb-)Sündenpessimismus und Moralismus absetzen, leisten sie Widerstand gegenüber säkularer Schuldabschiebung und -verleugnung. Während Frisch die beengende Macht der Bilder fokussiert, die wir von uns selbst und anderen entwerfen, prangert Dürrenmatt die Aushöhlung humanistischer Werte durch ungehemmte Geldgier an. Für *Stiller* ist die Bildnisthematik ebenso zentral wie für *Homo faber*. Macht sich dort die Mitwelt ein Bild von einem Mann, aus dem sie ihn nicht mehr entlässt, so macht sich hier ein Machbarkeitsmensch ein Bild von der Welt, an dem er starrsinnig so lange festhält, bis ihm sein Glaube an die Berechenbarkeit alles Lebens abhandenkommt. Stellt Frisch in Bezug auf den Antisemitismus mit *Andorra* ein Modell dafür auf, wie durch soziale Zuschreibung Ausgrenzung erzeugt wird, macht Dürrenmatt im *Besuch der alten Dame* die Abgründe der kapitalistischen Kultur durchschaubar. Angesichts der monströsen-atomaren Zerstörungskraft warnen die *Physiker*, die «schlimmstmögliche Verwendung» der Wissenschaft für eine grössenwahnsinnige Weltherrschaft zu verhindern.

In the interest of enlightened contemporary criticism, experiences of entanglement in guilt are central themes of the literary oeuvre of Max Frisch and Friedrich Dürrenmatt. Just as the two Swiss-German authors set themselves apart from Christian ecclesiastical (hereditary) pessimism about sin and moralism, they offer resistance to secular deportation and denial of guilt. While Frisch focuses on the constricting power of the images we create of ourselves and others, Dürrenmatt denounces the erosion of humanistic values through unrestrained greed for money. The theme of the image is just as central to *Stiller* as it is to *Homo faber*. Whereas in *Homo faber* the world forms an image of a man from which it no longer releases him, here a man of feasibility forms an image of the world to which he stubbornly clings until he loses his belief in the predictability of all life. If Frisch's *Andorra* is a model of how exclusion is created through social attribution in relation to anti-Semitism, Dürrenmatt makes the abysses of capitalist culture transparent in *Besuch der alten Dame*. In the face of monstrous atomic destructive power, the physicists warn to prevent the «worst possible use» of science for megalomaniac world domination.

Christoph Gellner, Zürich