Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern

Band: 83 (2021)

Heft: 3

Artikel: Gott erzählen : zum Perspektivitätskalkül von Dürrenmatts narrativer Theologie

Autor: Mauz, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-977360

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

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

Gott erzählen

Zum Perspektivitätskalkül von Dürrenmatts narrativer Theologie

Andreas Mauz

«Überdenke ich die Götter, so stellen sie sich bei weitem absurder dar, als die Mythen sie zeigen. Diese haben jene nicht durchdacht.»

Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgie eines Rebellen: Prometheus (1992)

1. Dürrenmatts narrative Theologie

Dass sich Dürrenmatt Zeit seines Lebens intensiv mit Fragen der Religion befasst hat, ist bekannt und in vielen Aspekten auch gut aufgearbeitet. Gerade aufgrund der Breite der verfügbaren Forschung[1] muss aber eine erstaunliche Lücke auffallen: Es gibt, so scheint es, keine umfangreichere Untersuchung zum spezifischen Ort, den Gott beziehungsweise die Götter in Dürrenmatts literarischer, essayistischer, aber auch malerischer Reflexion der Religion einnehmen.[2] Die folgenden Überlegungen treten nun nicht an, um diese grosse Lücke zu schliessen; sie verfolgen lediglich das Ziel, deren Konturen zu schärfen, indem sie einem bestimmten Aspekt von Dürrenmatts narrativer Theologie nachgehen.

Denn «Theologie» spielt für Dürrenmatt zumindest in zwei Varianten eine Rolle. Sie erschöpft sich nicht in seinem intensiven rezeptiven Umgang mit der wissenschaftlichen Reflexion des christlichen Glaubens, mit primär argumentativ verfahrenden Abhandlungen oder auch vielbändigen Dogmatiken (etwa derjenigen Karl Barths).[3] Gott-Rede ist bei Dürrenmatt auch im Sinn einer aktiven Produktion von «Göttergeschichten» ein fälliges Stichwort. Zur Klärung des Erkenntnisinteresses bietet es sich also an, mit der einfachen Unterscheidung von systematischer und narrativer Theologie zu arbeiten.[4] Wie deutlich werden wird, macht gerade die subtile Verbindung beider theologischen Register, die Einbindung des Ersteren in Letzteres, den Reiz von Dürrenmatts Gottesreflexion aus.

Innerhalb des offenen Fragehorizonts, wie Dürrenmatt von Gott/den Göttern erzählt, steht ein bestimmter Aspekt im Zentrum, nämlich jener der erzählperspektivischen Verhältnisse, die Art und Weise, wie das, was in der jeweiligen (Götter-)Welt der Fall ist, narrativ vermittelt wird. Die Idee ist also, einen eminenten theologischen Schwerpunkt – die Gottesfrage oder, bezogen auf deren narrative Gestaltung, die Figur Gottes – mit einem zentralen narratologischen Parameter zu verknüpfen. Die Triftigkeit dieser Fragerichtung, die Fälligkeit, Dürrenmatts diesbezügliches Perspektivitätskalkül nachzuvollziehen, kann wohl am besten anhand eines Beispiels demonstriert werden. Der letzte Abschnitt seines *Nachgedanken*-Essays (1980) zeigt exemplarisch

das Zusammenspiel von systematischer und narrativer Theologie, und er illustriert zugleich die satirischen oder grotesken Züge, die Dürrenmatts Göttergeschichten oft auszeichnen.

2. Ein Nachmittag auf dem Olymp

«Doch um nicht mit der Unterwelt aufzuhören, kehren wir auf die Oberwelt zurück und steigen gleich noch auf den Olymp. Wir haben schließlich die Geschichte des Prokrustes nicht zu Ende erzählt. Ob dieser die Worte des Theseus auch begriffen hatte, bevor ihm der Kopf abgeschlagen wurde, ist ungewiß, ja wenig wahrscheinlich – nach den letzten Worten seines hinuntergekugelten Kopfs zu schließen: Ideologen sind kaum zur Vernunft zu bringen –, aber die Götter, die auf dem Olymp versammelt waren, nahmen am Geschehen teil: Sie saßen beim Nachmittagsnektar und hatten das Fernsehprogramm ‹Erde 1› eingeschaltet, diesmal mit Ton. ‹Ein kluger Bursche, dieser Theseus›, meinte Pallas Athene anerkennend zum ewig leberleidenden Prometheus. ‹Ich hätte gar nicht gedacht, daß du die Menschen so vernünftig geschaffen hast.› Zeus rieb sich den Kopf. ‹Ich weiß nicht›, sagte der Göttervater zu Prometheus, der mürrisch in seinem Nektar herumrührte, ‹hättest du ihnen mehr Liebe zueinander eingeflößt, wäre Prokrustes gar nicht erst auf seine Ideologie gekommen.› ‹Das sagst ausgerechnet du›, brummte Hera, die Göttermutter, die ein Strampelhöschen strickte – hatte sich doch ihr Gatte auf seinem Erdenausflug wieder einmal in einen Schwan verwandelt –, und zog sich in ihr Boudoir zurück. ‹Aber Heri›, sagte Zeus. Doch Hera ließ sich nicht mehr blicken. ‹Wenn die Menschen immer vernünftiger werden›, fragte Apoll, um Zeus abzulenken, der schon zornig nach seinem Blitz griff, ‹ob die Menschen wohl in dreitausend Jahren noch an uns glauben, weil wir doch gänzlich irrational sind.› ‹Ich weiß nicht›, brummte Zeus und ließ den Blitz liegen. ‹Das letzte Mal, als ich mich in einen Schwan verwandelte›, er rieb sich wieder den Kopf, ‹ich wag es Hera gar nicht zu sagen, das Mädchen, Iope hieß sie, gab mir eins mit einem Stecken über den Schädel. Ich glaube, sie hielt mich wirklich für einen Schwan. Und nun strickt eure gute Mutter für nichts ein Strampelhöschen. Nein, Apoll, der Glaube an uns nimmt ab. In dreitausend Jahren? Ausgeschlossen. Wir sind das Unwahrscheinlichste, Allerirrationalste, das je erdacht worden ist.› ‹Schauen wir nach›, meinte Hephaiston und stellte den Fernseher auf das Jahr 1980 nach Christi Geburt ein. Auf dem Bildschirm erschien Erich von Däniken und hielt einen Vortrag. ‹Donnerwetter›, staunten die Götter, ‹wir sind unsterblich.›»[5]

Der Erzähler gibt uns Einblick in den olympischen Haushalt, der dem einer gelangweilten Wohngemeinschaft nicht unähnlich ist. Auch hier läuft im Hintergrund der Fernseher, während im Vordergrund ein bisschen debattiert wird. Im gegebenen Zusammenhang scheint es wichtig, dass sich die Götter nicht irgendein Fernsehprogramm ansehen, sondern dasjenige von «Erde 1». Sie sind offensichtlich am menschlichen Treiben interessiert, und insbesondere an der irdischen Wahrnehmung ihrer selbst. Die systematisch-theologische Dimension zeigt sich hier in doppelter Weise. Einerseits steht durch die Präsenz des Prometheus das Schöpfungshandeln zur Debatte, die Potenz, etwas ins Leben zu rufen, was vorher nicht war. Andererseits – und daran anschliessend – stehen die Eigenschafen dieser Geschöpfe infrage, konkret: deren Vernünftigkeit. Der aufklärerische Siegeszug der Vernunft (in diesem Fall eine ausgemachte dialektikfreie Tatsache) lässt auch die griechischen Götter nicht kalt. Zumindest für Apoll und Zeus scheint zunächst klar, dass der Götterglaube, da «gänzlich irrational», ein Auslaufmodell darstellt. Die beiden müssen sich aber durch den empirischen Religionsforscher Hephaistos eines Besseren belehren lassen. Der Vortrag Erich von Dänikens gilt ihnen als Beleg ihrer Unsterblichkeit. Die Götter sind, was ihre Existenz betrifft, also nicht selbstgenügsam; die theologisch wie religionsphilosophisch signifikante Frage der Sterblichkeit der Götter treibt sie um, weil es sich offenbar um eine kommunikative Eigenschaft handelt. Diese Götter leben, wenn und solange sie, wenn nicht verehrt, so doch bedacht werden, und sei es von einem so zweifelhaften Zeugen wie Erich von Däniken, einem namhaften Vertreter der parawissenschaftlichen Prä-Astronautik.

Wie wird diese Göttergeschichte nun erzählt? Wir hören göttliche Originaltöne, nämlich ordentliche Zitate in Anführungs- und Schlusszeichen. Diese werden uns durch einen diskreten Erzähler vermittelt. Weder mischt er sich in die Rede der Figuren ein noch glossiert er diese kritisch. Nähere Aufmerksamkeit verdient aber seine Erzählkompetenz: Er verfügt, wie eine einzige Stelle zeigt, über die Fähigkeit zur Innenschau: «‹Wenn die Menschen immer vernünftiger werden›, fragte Apoll, *um Zeus abzulenken*, der schon zornig nach seinem Blitz griff […].» Die Erzählung gibt also nicht nur Aufschluss über den Götterhaushalt, das Verhältnis zwischen Gottvater und Gottsohn und ihre letztlich selbstbezogenen theologischen Sorgen. Sie gibt durch die Erzählpraxis auch Aufschluss über das Verhältnis des Erzählers zu den Figuren. Und dieses Verhältnis ist eben eines der Verfügung über die Introspektion. Dass der Erzähler diese privilegierte Position überhaupt einnehmen kann, verdankt sich der

vorgelagerten Grundentscheidung des Autors, ihn ausserhalb der erzählten Welt zu positionieren. Er ist nicht selbst auf dem Olymp präsent und schildert die Debatte aus der Sicht eines seinerseits göttlichen Zeugen; er blickt von «aussen» (oder auch «oben») auf die Olympier und, fallweise, eben auch in sie hinein. Aber trotz dieser Aussenposition verhält er sich nicht in einem strengen Sinn neutral zum Geschehen; er privilegiert gewisse Zusammenhänge und rapportiert keineswegs permanent die innere Befindlichkeit aller Anwesenden. Damit haben wir ein erstes Exempel für die anvisierten Problemlagen vor Augen und können uns in aller Kürze die systematischen und methodischen Zusammenhänge vergegenwärtigen, die für die Diskussion dieser und ähnlicher Szenen relevant scheinen.

3. Die Gottesfrage

Was gern als «die Gottesfrage» bezeichnet wird, ist faktisch ein Fragenbündel, das kaum zu überblicken ist. Man taucht ein in eine jahrtausendelange interkulturelle Problemgeschichte.[6] Dass man dem Thema mit seinen Verästelungen einleitend ohnehin nicht gerecht werden kann, gibt die Freiheit zu Abkürzungen. Dessen Komplexität soll aber, anders gesagt, nicht als Dispens von einer wenigstens minimalen Verständigung über die infrage stehende Sache gelten. (Das Gleiche gilt für das Perspektivitätsproblem, von dem noch die Rede sein wird.) Die folgende Bestimmung des evangelischen Theologen Winfried Härle gibt Hinweise, die sich nicht nur in theologischer Perspektive als Ausgangspunkt anbieten: «Das Wort ‹Gott› (gr. *theos*, lat. *deus*) bezeichnet die (i.d.R. personal gedachte) transzendente Wirklichkeit, die sich von der empirisch erfaßbaren Wirklichkeit grundlegend unterscheidet, aber zugleich zu ihr in konstitutiver Beziehung steht etwa als deren Schöpfer und Herr.»[7] Diese Grundbestimmung lässt sich weiter entfalten durch drei Dimensionen, die ein differenzierteres Tableau der Gottesfrage ergeben, nämlich die der Wirklichkeit, des Wesens und des Wirkens Gottes/der Götter.[8]

Im Blick auf die Wirklichkeitsdimension stellt sich die Grundfrage, die bereits in der Erzählung anklang: Was hat es mit der Existenz Gottes auf sich? Hierher gehören kategoriale Unterscheidungen wie die des Mono-, Heno- und Polytheismus, aber auch die Vorstellung eines «Todes Gottes» oder das weite Feld der Gottesbeweise. Im Blick auf die Wesensdimension steht sodann die nachgeordnete Frage der Existenzweise Gottes zur Debatte. Hierher gehören Stichworte wie Personalität, Körperlichkeit, Wandelbarkeit, aber auch die klassischen All-Prädikate (Allmacht, Allwissenheit, Allgüte) oder, im christli-

chen Kontext, die Trinitätsvorstellung. Die Wirkungsdimension betrifft schliesslich das Beziehungsnetz zwischen Gott, Welt und Menschen. Infrage steht hier die Weise, wie Gott im Rahmen seiner Existenzweise effektiv handelt. Einschlägige Stichworte sind damit Schöpfung, Offenbarung, Erlösung, aber auch Deismus, Theismus, Pantheismus, Theodizee.

Diese drei Dimensionen durchdringen sich offensichtlich in vielfältiger Weise. Der gewichtigste Konvergenzpunkt zwischen der Wirklichkeit, dem Wesen und dem Wirken Gottes ist sicher die vorgeschaltete Erkenntnisfrage: Wie können wir überhaupt zu zuverlässigem Wissen von Gott gelangen? Denn Gott ist, mit einer Grundintuition der angedeuteten Problemgeschichte, nur Gott, wenn er nicht Erkenntnisobjekt unter Erkenntnisobjekten ist. Diese Alterität wird sehr verschieden entfaltet. Härle präzisiert sie etwa im Sinn einer «grundlegenden» Differenz «von der empirisch erfaßbaren Wirklichkeit». Anhand der Fragen, wie diese Differenz zu verstehen, wie mit ihr umzugehen ist, welche Erkenntnisvermögen zu verlässlichem Wissen führen, wie «Glauben» und «Wissen» allenfalls auch zusammenspielen, lassen sich grundsätzliche disziplinäre Optionen, namentlich die der Theologie, der Religionsphilosophie und der Religionswissenschaften unterscheiden. Die Frage, wie von Gott geredet wird, stellt sich in anderer Weise aber auch im literaturwissenschaftlichen Denken, das im Folgenden leitend sein wird – hier im Sinn einer Wendung der Gottesfrage ins Narratologische.

4. Perspektivität und Perspektivität des Erzählens

Die Perspektivität ist ein Grundphänomen unserer Wahrnehmung und ihrer Verarbeitung. Im klassischen Bildfeld des Sehens gesagt: Wir haben als Menschen keinen *view from nowhere*. Wir erkennen und verarbeiten Dinge vielmehr relativ zu unserem Standpunkt, und dies ebenso in einem körperlichen Sinn wie in einem geistigen Sinn. Die Perspektivität ist zugleich Ermöglichung *und* Grenze unseres Wahrnehmens und Verstehens. Daraus ergibt sich eine hermeneutische Regel, die ebenso basal wie banal ist: Wenn alles Verstehen durch die Perspektiven der Verstehenden mitbestimmt wird, wird deren Verstehen jeweils in dem Masse richtig verstanden, als diese Perspektiven mitverstanden werden.[9]

Die Perspektivität als Ermöglichung und Grenze der Wahrnehmung lässt sich nun auch im Medium des Erzählens nachvollziehen, sei es des alltäglichen oder auch des literarischen Erzählens. Am Erzählen kann man sich, genauer gesagt, besonders leicht die Wirksamkeit der Perspektivität klarmachen.

Denn: «Jedes erzählte Geschehen wird von einer Erzählinstanz vermittelt, die den Erzählgegenstand unter bestimmten Wahrnehmungsbedingungen aufnimmt und dann in Formen einer Geschichte auf eine spezifische Art und Weise an uns weitergibt.»[10] Es macht offensichtlich einen grossen Unterschied, ob die Rotkäppchen-Geschichte von Rotkäppchen oder vom Wolf erzählt wird – oder, wie im Märchen, von einem namenlosen Erzähler, der selbst nicht Teil der erzählten Welt ist. Begriffe wie Erzählperspektive, *point of view* oder auch Fokalisierung gehören nicht von ungefähr zum Kernbestand von Erzähltheorien.[11] Diese Entwürfe können und müssen hier nicht im Einzelnen ausgebreitet werden. Ein kurzer Blick auf zwei aus guten Gründen einschlägige Theoriestücke kann das sehr viel reichere Instrumentarium andeuten, das bei der Arbeit an den Beispielen beiläufig zum Zug kommen wird.

5. Erzählerrede und Figurenrede, Genettes Fokalisierungsmodell

Erzähltexte weisen eine Grundeigenschaft auf, die man sich einmal klar gemacht haben muss: Sie sind zweistimmig angelegt, nämlich in Konstellationen von Erzählerrede und Figurenrede.[12] Dieser Sachverhalt wird terminologisch unterschiedlich gefasst, bei Platon etwa durch das Begriffspaar von «Mimesis» und «Diegesis» oder als «Showing and Telling» in der angloamerikanischen Erzähltheorie. Alle Elemente von Erzähltexten lassen sich diesen beiden Grundformen zuordnen, auch wenn sie sich in komplexer Weise vermischen können, wenn in ein und demselben Segment eines Erzähltextes unter Umständen zwei «wahrnehmende, wertende und sprechende Instanzen»[13] zur Darstellung kommen. So kann der Märchenerzähler zitieren, was Rotkäppchen sagt oder denkt (Figurenrede). Er kann es aber auch mit eigenen Worten formulieren; dann wird die Figurenrede stärker in die Erzählerrede eingebunden.[14]

Gérard Genettes dreigliedrige Theorie der Fokalisierung bietet die Möglichkeit, die vielfältigen Beziehungen oder Verstrickungen von Erzähler- und Figurenperspektive besser zu verstehen.[15] Genette unterscheidet zwischen einer «Nullfokalisierung», einer «internen» und einer «externen» Fokalisierung. Jede dieser drei Möglichkeiten bezeichnet ein anderes Verhältnis der Wahrnehmungspositionen und Wissensmengen des Erzählers und der Figuren, wobei sich freilich beide jeweils nur interpretativ aus dem Zusammenhang erschliessen lassen.

Im Fall der externen Fokalisierung (Merkformel: Erzähler < Figur) schaut der Erzähler von aussen auf die Figur. Er erzählt gewissermassen dokumentarisch nur das, was von aussen zu sehen ist; in Bezug auf die inneren Vorgänge

kann er nur mutmassen. Dieser Erzähler kann uns nicht vorgängig verraten, was der Wolf im Schild führt, weil er es nicht weiss. Daraus ergibt sich eine literarisch nutzbare Unsicherheit; so fokalisieren Erzähler kriminalliterarischer Texte oft extern; die Gründe und Ziele der *bad guys* sind aus Spannungsgründen ihnen wie den Ermittelnden unklar. Im Fall der internen Fokalisierung sind die Wahrnehmung und das Wissen des Erzählers dagegen ganz eng an die Figur gebunden (Merkformel: Erzähler = Figur). Er kann nicht mehr sehen und sagen als diese. Auf diesem Weg bekommen wir gleichsam eine Nahaufnahme von der psychischen Verfassung der Figur. Dieser Erzähler weiss von den dunklen Absichten des Wolfes, er weiss aber auch, welche Ängste Rotkäppchen auszustehen hat. Im Fall der Nullfokalisierung ist die Bindung der Erzählerperspektive an die der Figur schliesslich gänzlich aufgehoben, deshalb «null» (Merkformel: Erzähler > Figur). Dieser Erzähler hat eine Allsicht und wird traditionell denn auch als «allwissender Erzähler» bezeichnet. Für ein Exempel denke man an den ersten biblischen Schöpfungsbericht: «Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde, und der Geist Gottes schwebte über dem Wasser. Und Gott sprach: ‹Es werde Licht!›» (Genesis, 1,1–3) Dieser Erzähler vermittelt uns Dinge, die die gängigen Wahrnehmungs- und Wissensmöglichkeiten von Figuren übersteigen.

Die exponierte Dreiertypologie lässt sich als solche freilich nicht unmittelbar und stabil auf das Erzählmaterial abbilden. Ein Erzähltext kann sich zwar durch einen einheitlichen Fokalisierungstyp auszeichnen; in vielen Fällen begegnet uns jedoch eine «variable» beziehungsweise «multiple» Fokalisierung,[16] also eine Typusverschiebung zwischen verschiedenen narrativen Einheiten. In der Praxis operiert man daher oft innerhalb eines Dominanzmodells.

Dieser theoretische Exkurs wirft nun auch ein neues Licht auf die oben diskutierte Olympszene. Der betreffende Erzähler fokalisiert intern, denn er weiss von Apolls Absichten. Die narratologische Frage nach den Eigenarten der Erzählperspektivität erweist sich da, wo sie sich auf die Figur Gottes richtet, demnach als untergründig theologisch, wahlweise – wie hier – auch als implizit götterkritisch. Es liegt am Autor, zu entscheiden, welche Kompetenzen er seinem Erzähler verleiht, wie gross er die Distanz zwischen Erzähler und Götterfiguren anlegt und insbesondere auch wie unmittelbar er deren Gedanken und Reden wiedergibt. Prinzipiell können sie aber keine Alterität für sich in Anspruch nehmen; der Erzähler kann die Götter, wie es in Dürrenmatts Olymp der Fall ist, in erzählperspektivischer Hinsicht auch dominieren. Wie der Autor ansonsten verfährt, ist nun an zwei weiteren Texten zu prüfen.

6. Beispiel 1: *Durcheinandertal* (1989)

Durcheinandertal, der letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Roman Dürrenmatts, war im Urteil der Literaturkritik ein ausgesprochener Misserfolg. Die negativen Urteile betrafen nicht zuletzt die dominanten religiösen Bezugnahmen. So sprach Marcel Reich-Ranicki in der *Zeit* von «metaphysischem Mumpitz»[17]. Die folgenden Hinweise möchten nun jenseits solcher starken ästhetischen Wertungen textnah ausweisen, dass das Erzähl- und Götterdurcheinander, das die Lektüre bereithält, mit einigem Kalkül angelegt wurde. Der Roman umfasst, kurz gesagt, drei Handlungssphären: den Mikrokosmos des helvetischen Durcheinandertals, wo zwischen einem alten Kurhaus und der Dorfgemeinschaft eine konfliktreiche Symbiose herrscht, den Mesokosmos der schweizerischen wie globalen Wirtschafts- und Unterwelt (unter anderen Zürich, Liechtenstein, New York, Jamaika) und den Makrokosmos universal-kosmischer Sphären, in denen allerlei Götter agieren.[18] Diese drei Sphären sind durch komplexe Figurensymmetrien oder -spiegelungen miteinander verknüpft. Als Schlüsselinstanz fungiert «Der Große Alte». Und mit ihm wird die erzählte Welt auch in charakteristischer Weise eröffnet.

Auftritt der Götter: ein verständliches Missverständnis

«Er sah aus wie der Gott des Alten Testaments ohne Bart. Er saß auf der Mauer der Strasse, die im Durcheinandertal zum Kurhaus hinaufführt, als das Mädchen ihn bemerkte. Es hielt Mani an. Der Hund war größer als ein Bernhardiner, kurzhaarig schwarz mit weißer Brust. Er zog den Karren mit dem Milchkessel, hinter dem das Mädchen stand. Das Mädchen war vierzehn. Es öffnete den Milchkessel und entnahm mit dem Schöpfer Milch und ging zu ihm. Es wußte nicht, warum. Der Gott ohne Bart nahm den Schöpfer, trank ihn leer. Plötzlich fürchtete sich das Mädchen. Es verschloß den Milchkessel, hängte den Schöpfer ein, gab Mani ein Zeichen, und der Hund rannte mit dem Mädchen und dem Karren so schnell zum Kurhaus hinauf, als fürchtete er sich auch.

Der Gott ohne Bart hatte Humor. Nach dem Anliegen, das ihm Moses Melker vorgebracht hatte, brach er in ein Gelächter aus. […] Der Grund seines […] Gelächters lag wohl vor allem darin, daß Melker vom Großen Alten sprach und daß der Gott ohne Bart meinte, Melker meine damit ihn, bis er dahinterkam, daß Melker mit dem Großen Alten Gott meinte. Den Gott mit Bart. Das Mißverständnis war verständlich. Moses Melker scheute sich, das Wort ‹Gott› auszusprechen, und so sprach er denn stets vom Großen Alten, denn er konnte sich Gott nur als mächtigen uralten Mann mit einem gewaltigen Bart vorstel-

len, und daß der Mensch sich Gott vorstellen durfte, war für Melker das ‹christliche Glaubensaxiom schlechthin›.»[19]

Gott ist in der erzählten Welt des Durcheinandertals von Anfang an präsent, er erscheint auch von Anfang an im Plural, als schillernde Identität. Gott wird durch einen visuellen Vergleich eingeführt, der nicht nur das Ähnliche am Verglichenen, sondern auch das Unähnliche ausdrücklich benennt. Was den «Gott», den das Mädchen Elsi trifft, von dem «Gott des Alten Testaments» unterscheidet, ist das Fehlen eines Bartes. Diese prägende Eigenschaft, die zur Identifikation dient, ist eine ganz äusserliche, zudem, nimmt man am Menschen Mass, eine akzidentielle und keineswegs eine substanzielle, was wir bei Gott ja tendenziell erwarten.[20] Diese Pluralität der Götter oder, vorsichtiger, gottähnlichen Instanzen sowie die Elaboration ihrer Eigenschaften setzen sich in der Folge subtil fort. Das Mädchen reicht dem Gottähnlichen «ohne Bart» mit dem «Schöpfer» Milch. Da das Wort gleich dreimal in Folge fällt, muss zumindest dem Ohr, das mit dem Schweizerdeutschen vertraut ist, auffallen, dass der Gottähnliche hier mit einer *anderen* Instanz, nämlich dem Schöpfer – schweizerdeutsch für «Schöpflöffel» – assoziiert wird. Der Helvetismus erlaubt es, die erste Tat Gottes, das Schöpfungswerk als zentrales Moment der Wirkungsdimension einzuspielen. Aber damit nicht genug: Auch der Hund Mani trägt durch seinen Namen zum polytheistischen Knistern dieses Eröffnungsabschnitts bei. Mani ist ja nicht nur die Kurzform von Manfred, sondern auch der Name des Stifters des antiken Manichäismus, wie der des Mondgottes der nordischen Mythologie.

Achtet man nun auf die Perspektivität des Erzählens, so zeigt sich: Der Erzähler vermittelt das Geschehen im Modus der, wie man zu sagen geneigt ist, göttlichen Nullfokalisierung. Das Mädchen selbst weiss nicht, warum es dem Gottähnlichen Milch anbietet; der Erzähler aber weiss, dass sie es nicht weiss. Zur genauen Wahrnehmung des narrativ-theologischen Perspektivitätskalküls zwischen Erzähler und Figuren ist nun aber zu fragen, wer eigentlich den eröffnenden Vergleich etabliert. Durch den unmittelbar folgenden Satz, der Elsi einführt und erzählt, dass sie «ihn» bemerkt, wird der Vergleich als ihre Assoziation ausgewiesen, die der Erzähler in der Folge vermittelt. Diese Vermittlung hat aber ihre eigene Dynamik, wird doch bereits bei der zweiten Erwähnung aus der Figur, die *wie* der Gott ohne Bart aussieht, der «Gott ohne Bart». Die Vergleichsdimension entfällt, und das bleibt auch in der Folge so. Dieser Ausfall kann nun gering gewichtet werden, etwa als blosse sprachöko-

nomische Massnahme. Man kann den Ausfall aber auch deutlich stärker bewerten, nämlich als Indiz dafür, dass der nullfokalisierende Erzähler die Assoziation Elsis nicht nur rapportiert, sondern aufgrund seines umfassenderen Wissens- und Wahrnehmungshorizonts evaluiert, und dies eben positiv: Derjenige, der aussieht wie der Gott des Alten Testaments, bloss ohne Bart, *ist* ein Gott ohne Bart. Diese Evaluation erfolgt nicht ausdrücklich, sondern nur durch die interpretationsbedürftige Aussparung des Vergleichs.

Im zweiten Abschnitt, nach der Diskussion der fallweisen Bartlosigkeit und der freien Einspielung des Schöpfungsbezugs, kommt nun eine dritte Eigenschaft ins Spiel. «Der Gott ohne Bart hatte Humor.» Dieser Humor – keine göttliche Eigenschaft, die wir aus den klassischen theologischen Katalogen kennen – wird durch die Einführung einer weiteren Hauptfigur des Romans erläutert: Moses Melker.[21] Der Anlass zum Gelächter des humorvollen Gottes ist ein Anliegen, das Moses vorträgt: «Der Grund seines nachträglichen Gelächters lag wohl vor allem darin, daß Melker vom Großen Alten sprach und daß der Gott ohne Bart meinte, Melker meine damit ihn, bis er dahinterkam, daß Melker mit dem Großen Gott den Alten Gott meinte. Den Gott mit Bart. Das Missverständnis war verständlich.»[22]

Der Erzähler signalisiert mit dem «wohl» eine Unsicherheit seines Urteils. Die bisherigen perspektiventypologischen Beobachtungen sind daher zu nuancieren: Der Erzähler äussert sich auch hier, beim Gott ohne Bart, zu dessen psychischem Haushalt; er kann mitteilen, was der Anlass der Heiterkeit war und das Missverständnis auflösen, aber nur hypothetisch. Mit dem «wohl» wird ausdrücklich eine Differenz markiert. Die Beziehung des Erzählers zum Gott ohne Bart unterscheidet sich in dieser Hinsicht ebenso zu dessen Beziehungen zu Elsi wie zu Moses Melker. Bei ihnen findet sich keine Klausel dieser Art, sondern sicheres Wissen, das dem Typus der Nullfokalisierung entspricht. Im Fall des Gottes kommt dagegen der Einschlag einer Fremdheit ins Spiel, wie sie die externe Fokalisierung auszeichnet. Wir haben es, kurz gesagt, mit einem Fall variabler Fokalisierung zu tun, die eine bestimmte Figur perspektivisch privilegiert, nämlich den Gott ohne Bart.

In den folgenden Sätzen wird konsequent der Hintergrund des verständlichen Missverständnisses erläutert. Moses Melker ist nicht nur ein frommer Mann, sondern auch Laientheologe. Er weiss, dass der Name Gottes ein grosses Gewicht hat, so vermeidet er bewusst die Rede von «Gott»: «[…] es war abgenutzt, die meisten verstanden darunter etwas Unbestimmtes, Vages, für Melker dagegen war es der ‹Große Alte›».[23] Mit dieser Explikation des Missverständ-

nisses wird der Dualismus des Gottes ohne Bart und des Gottes mit Bart fest etabliert. In der Folge vermittelt der Gott ohne Bart denn auch Entscheidendes über sein Verhältnis zum Gott mit Bart. Dieses wird von Anfang an als Konkurrenz formatiert: Der Gott ohne Bart beansprucht nachdrücklich, mächtiger zu sein als der von Melker verehrte Gott mit Bart. Unter parodistischem Verweis auf den ersten Schöpfungsbericht heisst es: «Nicht, daß er die Welt in sechs Tagen geschaffen und sie darauf gut gefunden hatte wie der Gott mit Bart, er hätte sie […] auf der Stelle, sofort geschaffen und sie auch für einen guten Witz befunden.»[24]

Hier geschieht nun Entscheidendes. Der Gott ohne Bart rekurriert ausdrücklich auf das biblisch präsentierte Schöpfungswerk des Gottes mit Bart. Auch wenn er sich über dieses erhebt, bewahrheitet er es zugleich: Der biblische Schöpfungsbericht wird innerhalb seines erzählerisch vermittelten Wissenshorizonts zur authentischen Auskunft über die Entstehung der Welt und des Menschen. Die Konkurrenz zwischen beiden Göttern erschöpft sich aber nicht darin, dass der Gott mit Bart mittels prozessualen Vorgehens als Schöpfer zweiter Klasse präsentiert wird. Der Gott ohne Bart beansprucht, allmächtiger zu sein (wobei «allmächtig» an sich kein steigerbares, sondern ein Absolutadjektiv ist). Hier findet sich denn erneut eine subtile Einbindung systematisch-theologischer Figuren in die narrative Theologie: «Seiner Macht grübelte kein Theologe nach und was seine Allmacht betriff, so äußerte sie sich mehr in einer Unfaßbarkeit. Keine Regierung und keine Polizei versuchte ihn zu ergreifen, zu viele Fäden liefen bei ihm zusammen.»[25] Mit der «Unfassbarkeit» wird ein hehrer Begriff der klassischen Gotteslehre eingespielt, die Vorstellung einer Entzogenheit und nie vollständigen Erkennbarkeit Gottes. Diese erhabene Unfassbarkeit wird im folgenden Satz aber brutal profaniert, indem sie nicht dem Erfassen in einem geistig-theologischen Sinn, sondern dem Erfassen in einem schlichten haptisch-strafrechtlichen Sinn gilt. Der Gott ohne Bart ist nämlich auch ein Gangsterboss, nicht irgendeiner, sondern der einflussreichste überhaupt. Mit dieser Unfassbarkeitsstelle wird das Neben- und Ineinander von hochtheologischer und hochkrimineller Sphäre eröffnet, das für den ganzen Roman bestimmend ist. Zudem entfällt die oben betonte erzählerische Distanz zum Wahrnehmen und Wissen des Gottes ohne Bart. Es muss hier also in einem doppelten Sinn von einer variablen Fokalisierung gesprochen werden, nämlich sowohl bezüglich des gesamten Figurenensembles wie bezüglich der Einzelfigur des Gottes ohne Bart.

«Nur Hypothesen»

Wie eine spätere Stelle des Romans zeigt, sind der Hinweis auf das leicht zu überlesende «wohl» im ersten Abschnitt und die Nuancierung der Diagnose eines nullfokalisierenden Erzählers aber effektiv wichtig:

«Das sind natürlich nur Hypothesen, das Gelächter des Großen Alten zu erklären, und auch die zwei Leichen im Abgrund des Unterbewußtseins des Theologen sind Hypothesen, die Welt ist nicht immer so makaber, wie sie sich der Große Alte vorstellte, wenn auch meistens makaberer. Doch gesetzt, die Geschichte, die hier erzählt ist, stellt eine sowohl durcheinander- als auch durchgehende Geschichte dar, wo sich eines aus dem anderen und durch das andere entwickelt, und nicht ein Bündel von Geschichten ohne Zusammenhang, wird der Grund des Gelächters in einem Hintergedanken zu suchen sein, auf den der Große Alte gekommen war, sei es nun durch Melker, durch dessen drei Ehen oder durch dessen Theologie. Möglicherweise.»[26]

Hier – und *nur* hier – kommt der Erzähler ausdrücklich und ausführlich auf seine Wahrnehmungs- und Wissensmöglichkeiten zu sprechen. Was er äussert, seien Hypothesen, «Wohl»-Aussagen. Wie genau der Autor das Perspektivitätskalkül seiner narrativen Theologie ausarbeitet, sehen wir daran, wie diese Reflexion wiederum auf die Erklärung des göttlichen Gelächters bezogen ist. Der Erzähler nimmt Seiten später sein «wohl» auf und erläutert es.

Diese Erläuterung gibt allerdings Anlass, die Diagnose erneut zu präzisieren. Denn hier rekurriert der Erzähler *trotz* des Hypothese-Vorbehalts ohne Vorbehalte auf das Wissen und Wahrnehmen des Grossen Alten. Er tut sogar mehr als das, indem er dessen Gewissheit der Auffassung korrigiert. «[D]ie Welt ist nicht immer so makaber, wie sie sich der Große Alte vorstellt [...], wenn auch meistens makaberer.» Er bringt seine nicht figural gebundenen Wissensressourcen kritisch in Anschlag. Diese Kritik wird aber dennoch kokett durch eine Selbstzurücknahme des Erzählers gerahmt. Nur «gesetzt», es handle sich um eine «sowohl durcheinander- als auch durchgehende Geschichte», sei dieses oder jenes «möglicherweise» der Fall. Diese Alternative wird lediglich angeboten, obwohl es der Erzähler ist und niemand sonst, der über das Erzählte und seine Vermittlung verfügt. Ein ganz anderes Perspektivitätskalkül, das auch mit anderen theologischen Bezügen einhergeht, zeigt Dürrenmatts Erzählung *Der Folterknecht*.

7. Beispiel 2: *Der Folterknecht* (1943)

«Der Folterknecht ist Gott. Der foltert.»[27] – Diese Sätze stehen gegen Ende der viereinhalbseitigen Erzählung *Der Folterknecht* aus Dürrenmatts Frühwerk, genauer: aus dem frühen Frühwerk. Die Erzählung entstand 1943, und sie erscheint erstmals in der Prosasammlung *Die Stadt* (1952), Seite an Seite mit der bekannten ersten «gültigen» Erzählung des Autors, *Weihnacht*.[28]

Der erst gegen Ende erfolgenden Identifikation «Der Folterknecht ist Gott» gehen 22 kurze Abschnitte voraus. Sie sorgen dafür, dass diese Identifikation eine wesentlich komplexere Sache ist, als sie scheinen mag. Die Erzählung handelt nämlich von der Begegnung eines Folterknechts mit einem «Fremden», in deren Folge beide Figuren ihre «Gestalt» tauschen. Der Folterknecht wird zunächst, in den Abschnitten 1 bis 3, bei seiner Arbeit gezeigt, dann, im Abschnitt 4, verlässt er den Folterkeller und begibt sich in eine Schenke, in der er von jenem Fremden angesprochen wird, der ihm ein Angebot unterbreitet:

«Du bist der Folterknecht. Du bist der letzte der Menschen. Der häßlichste. Ich habe Gold. Ich habe ein Weib und zwei Kinder. […] Ich werde sterben. Ich werde verwesen. Ich werde das sein, was du bist. Mein Leben ist Abstieg ins Nichts. Das deinige bleibt sich gleich im Nichts. Ich beneide dich. Du bist der glücklichste Mensch. […] Laß uns die Gestalt tauschen.»[29]

Der Folterknecht lässt sich auf den Vorschlag ein. Der Fremde verbindet diesen allerdings mit einer zeitlichen Klausel: Der Tausch soll rückgängig gemacht werden, nach zwei Jahren sollen beide wieder in ihre ursprüngliche Gestalt zurückkehren. «Vergiß es nicht. Sonst bleiben wir ewig vertauscht.»[30] Der Tausch wird in einem sakral anmutenden Saal mit einer Opferschale vollzogen – worauf der alte Folterknecht den neuen plötzlich verwandelt wahrnimmt: «Eine unförmige Riesengestalt. Eiterbeulen starren. Eine verweste Fratze schimmert. Ein Auge glotzt rot. Der Augenstern ist ein Geschwür. Der Mund geifert.»[31]

Der alte Folterknecht flieht, begibt sich aber, trotz der schrecklichen Erscheinung, in seiner neuen Identität in das Haus des Fremden und lebt dessen Leben, das mit allen Vorzügen einer bürgerlichen Existenz ausgestattet ist: Reichtum, Frau, Kinder. Von Anfang an ist er «entschlossen, nie mehr zurückzukehren».[32] Dennoch kehrt er nach Ablauf der zwei Jahre in den Saal zurück, wo er die Opferschale zerbrochen vorfindet und vergeblich auf seinen Tauschpartner wartet. Trotz oder wegen dessen Fernbleibens nähert er sich

seiner alten Existenz wieder an: Er geht erneut in das Haus des Fremden, wo er dessen Frau foltert. Daraufhin wird er verurteilt und gelangt auf diesem Weg und nun in der Rolle des Folteropfers in seinen Keller zurück, wo er dem Fremden als Folterknecht erneut begegnet:

«Er ist an den Boden geschmiedet. Sein Mund brüllt. Die steinerne Decke fällt. Die Luft verklebt die Poren. Die Gewichte sind stöhnende Erdkugeln. Die Folterkammer ist die Welt. Die Welt ist Qual. Der Folterknecht ist Gott. Der foltert.
Ein Mensch schreit:
Warum bist du nicht gekommen?
Gott lacht:
Was soll ich wieder Mensch werden.
Ein Mensch stöhnt:
Was quälst du mich?
Gott lacht:
Ich brauche keinen Schatten.
Ein Mensch stirbt.»[33]

Was als dunkle Phantasie begann, endet als noch dunklere narrative Theologie. Der Kerker, ein räumlich begrenzter Ort der Gewalt, weitet sich zur Welt, da Gott den Menschen getäuscht hat. Die ausbleibende Bereitschaft zum Rücktausch erweist sich als eigentliche Rücknahme der Inkarnation.

Was weiss und wie erzählt nun dieser Erzähler? Er scheint sehr involviert, die Beschreibung der Folterkellerszenerie beschränkt sich nicht auf sachliche Aussagen. Er wählt ein expressionistisch-animistisches Sprachregister, das die Empfindungen des Folterknechts reflektiert. Die Dinge werden als belebt dargestellt: «Die Erde eitert. […] Die Wände keuchen. […] Die Qualen verlassen die Wände und senken sich auf jeden Gegenstand. Die Folterkammer beginnt zu atmen, Schritte nähern sich.»[34] Die Beziehung des Erzählers zu den Figuren entspricht grundsätzlich dem Typus der Nullfokalisierung. Er kann mit Bezug auf den ersten Folterknecht mitteilen, dass dessen Ohr lausche, dass er das Gesicht des Fremden als «schön» empfinde oder, später, einen Ast als «Folterzange» wahrnehme. Diese Empfindungen werden jedoch nur als innere rapportiert; erst in der letzten Szene – dem zitierten Dialog – spricht der erste Folterknecht. Vorher finden sich nur ausführlichere Reden des Fremden, vermittelt im direkten Modus der zitierten Figurenrede. Wenn wir uns klar machen, dass der Fremde Gott ist – was wiederum der Erzähler weiss, aber erst

spät ausspricht –, können wir hier eine Komplizenschaft zwischen beiden erkennen: Der Erzähler lässt Gott zunächst inkognito auftreten, er gewährt ihm in diesem Inkognito aber das Privileg des Monologs. Das Wissen des Erzählers um die Identität des neuen – göttlichen – Folterknechts ist denn auch der Grund, weshalb er als nullfokalisierend zu klassifizieren ist. Anders als beim alten Folterknecht finden wir hier, den neuen erneut durch Diskretion privilegierend, keine Belege für eine Introspektion.

Die Erzählung wird zugleich von einer anderen Asymmetrie bestimmt. Die Aufmerksamkeit des Erzählers ist nicht gleichmässig auf die beiden Tauschpartner verteilt. Nach dem rituellen Vollzug des Gestalttauschs «bleibt» er beim alten Folterknecht und begleitet ihn, summarisch erzählend, in seinem neuen Leben (Abschnitte 12 bis 20). Das neue Leben des neuen Folterknechts bildet dagegen eine Leerstelle. Seine Befindlichkeit kommt erst im zitierten dramatisch gehaltenen Schlussabschnitt zur Darstellung.

Die entscheidende systematisch-theologische Implikation der Erzählung liegt wohl darin, dass der Gott, der uns hier begegnet, letztlich nicht autonom ist, zumindest nicht so autonom, wie er sich selbst präsentiert. Er braucht scheinbar keinen Schatten, mithin kein menschliches Ebenbild. Aber offensichtlich benötigt er ein gezinktes Spiel mit diesem Ebenbild, um zu werden, was er ist, nämlich Gott.[35] Wir haben es mit einem düpierten Sadisten zu tun, der die Menschwerdung rückgängig machen will, aber nur durch einen Trick rückgängig machen kann.

8. Schluss und Ausblick

Die drei besprochenen Texte sind Teil eines Korpus, der deutlich grösser ist. Die Auswahl beschränkt sich einerseits auf die Prosa, andererseits sind nur Texte berücksichtigt worden, in denen Gott als Protagonist auftritt. Dass dieser Status allenfalls auch die spezifisch christliche Relation von Gottvater und Gottsohn einschliesst, deutete sich in *Der Folterknecht* an. Diese christologischen Implikationen von Dürrenmatts narrativer Theologie liessen sich in der Erzählung *Pilatus* weiterverfolgen, die gleichfalls in den Kontext der frühen Prosa gehört. Sie würde als umfangreichster Jesus-Text vielmehr zu den zentralen Referenztexten einer Arbeit zu Dürrenmatts Gottesreflexion gehören. Und auch im Fall dieser Erzählung drängte es sich auf, den Aspekt der Perspektivierung ins Zentrum zu stellen. Der Gottessohn kommt ausschliesslich durch einen intern fokalisierenden Erzähler in den Blick, der sich ganz nah am Wissen und Wahrnehmen des Pilatus hält. Dieser und, ihm folgend, der Erzähler

bezeichnen Jesus aber konsequent als «den Gott» – im Fall des Pilatus in der ständigen Erwartung eines Machterweises, der ausbleibt beziehungsweise sich in ganz anderer Weise erfüllt. Wie wichtig neben solchen Texten oder Szenen auch beiläufige oder gar einmalige Erwähnungen Gottes sein können, geht exemplarisch aus der Differenz der zwei Schlüsse der klassischen *Tunnel*-Erzählung hervor. Der späte Schluss verzichtet bekanntlich darauf, den Fall des Zuges als ein Fallen auf ihn – Gott – theologisch abzufedern.[36]

Bezüglich des Perspektivitätskalküls ist schliesslich ein weiteres Selektionsmoment zu benennen. Ganz zu Beginn wurde, beiläufig und unspezifisch, die Differenz des homodiegetischen und des heterodiegetischen Erzählens gestreift.[37] Der Erzähler der Olymp-Episode ist ein heterodiegetischer Erzähler, weil er selbst nicht Teil der erzählten Welt ist. Eine umfassendere Untersuchung müsste nun unbedingt auch Dürrenmatts kardinalem homodiegetisch angelegten Zeugnis seiner narrativen Theologie Rechnung tragen: dem *Selbstgespräch* (1985).[38] Das *Selbstgespräch* präsentiert Gott in einem Selbstgespräch. Wenn die Varianten des heterodiegetischen Erzählens bei allen Differenzen der Fokalisierung darin übereinkommen, dass das Erzählte relativiert wird – bezogen auf die spezifischen Möglichkeiten des Erzählers –, so treibt *Selbstgespräch* diese Relativierung mit den Mitteln der Homodiegese auf die Spitze. Dieser Gott reflektiert selbst auf seine Wirklichkeit, sein Wesen und sein Wirken, die mit der Performanz der Rede gegeben zu sein scheinen. Was dieser Gott aber sagt, nimmt die Existenzgewissheit und alle folgenden Aussagen maximal zurück. «Ich bin nicht vorstellbar, ich bin nur denkbar, aber denkbar ist auch das Unsinnigste. Ich bin das Unsinnigste. Ein Unsinn. […] Ich bin nur, insofern ich schwätze.»[39] Der letzte Text Dürrenmatts, *Das Hirn*, dreht diese Ursprungsreflexion noch weiter, als der Gott, der – Reich-Ranickis Kritik zitierend – «metaphysische […] Mumpitz-Gott»[40], hier als Figuration der eigenen Autorschaft ins Spiel kommt.

Was der vorliegende Beitrag zeigen wollte und was in der Arbeit an den angedeuteten Zusammenhängen noch genauer zu zeigen wäre: Man kann Dürrenmatts herausfordernde narrative Theologie auch theologisch nur ernst nehmen, wenn man sie zunächst literaturwissenschaftlich ernst nimmt, nämlich mit Aufmerksamkeit für die Feinmechanik des Erzählens am Leitfaden der Narratologie.

Anmerkungen

1 Aus der einschlägigen älteren und der aktuellen Literatur: Bühler, Pierre: Das Kreuzesmotiv. Vom gemästeten Kreuz zum gekreuzigten Osterei. In: Bühler, Pierre; Betschart, Madeleine (Hrsg.): Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und das literarische Werk im Dialog. Bd. 1. Göttingen 2021, 117–154; Abs, Carina: Denkfaule Hoffnung? Anfragen an Erlösungsnarrationen bei Alfred Döblin, Christine Lavant und Friedrich Dürrenmatt. Ostfildern 2017, 229–278; Rusterholz, Peter: Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts. Würzburg 2017; Wittekind, Folkart: Friedrich Dürrenmatt. Der entwurzelte Protestant. In: Brakelmann, Günter et al. (Hrsg.): Protestanten in öffentlicher Verantwortung – biographische Skizzen aus der Anfangszeit der Bundesrepublik. Waltrop 2005, 189–225; Mingels, Annette: Dürrenmatt und Kierkegaard. Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform. Köln 2003; Weber, Emil: Friedrich Dürrenmatt und die Frage nach Gott. Zur theologischen Relevanz der frühen Prosa eines merkwürdigen Protestanten. Zürich 1980. Für einführende Hinweise siehe auch meine Artikel «Gott», «Gnade», «Katastrophe» und «Religion» in: Weber, Ulrich; Mauz, Andreas; Stingelin, Martin (Hrsg.): Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2020.

2 Eine oberflächliche Sichtung bietet: Gabor-Peirce, Olivia G.: Friedrich Dürrenmatt: Divine Traces in the Work of an Atheist. In: Religion & Literature 39,1 (2007), 79–104.

3 Vgl. Rusterholz, Peter: Christliches Paradox als Skandalon und Korrektiv der Nachkriegskultur nach 1945. Friedrich Dürrenmatt und Karl Barth. In: Rusterholz (wie Anm. 1), 15–34.

4 Dass unter Letzterer anderes mehr verstanden wird, kann hier nur offen notiert werden. Vgl. Loughlin, Gerard: Telling God's Story: Bible, Church and Narrative Theology. Cambridge 1996; Mauz, Andreas: Theology and Narration. Reflections on the «Narrative Theology»-Debate and Beyond. In: Heinen, Sandra; Sommer, Roy (Hrsg.): Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research. Berlin 2009, 261–285. Für spezifisch narratologische Beiträge zu biblischen und nachbiblischen Gottesdarstellungen vgl. Eisen, Ute E.; Muellner, Ilse (Hrsg.): Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen. Freiburg im Breisgau et al. 2016.

5 WA, Bd. 35, 218f.

6 Für eine kurze, aber breit perspektivierte Einführung vgl. etwa: Bowker, John: God. A Very Short Introduction. Oxford 2014. Zu den spezifisch theologischen beziehungsweise theologisch-hermeneutischen Problemlagen: Dalferth, Ingolf U.: Radikale Theologie. Leipzig 2010, 59–82.

7 Härle, Wilfried: Art. Gott. In: Christophersen, Alf; Jordan, Stefan (Hrsg.): Lexikon der Theologie. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2004, 140–143, 140.

8 Ich verzichte im Folgenden der Einfachheit halber darauf, immer auch den Plural «Götter» zu nennen, obwohl die Frage der Ein- oder Mehrzahl religionshistorisch wie -phänomenologisch durchaus gewichtig ist.

9 Das gilt zweifellos auch und in besonders intrikater Weise für das Verstehen der Perspektivität des *eigenen* Verstehens. Für ein ausdifferenziertes Modell der Perspektivität vgl. Sass, Hartmut von: Perspektiven auf die Perspektive. Eine Einleitung. In: Sass, Hartmut von (Hrsg.): Perspektivismus. Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik. Hamburg 2019, 9–33.

10 Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. 4. Auflage. Stuttgart 2016, 104.

11 Vgl. einführend etwa: Zeman, Sonja: Perspektive/Fokalisierung. In: Schmid, Wolf; Huber, Martin (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Berlin 2018, 174–202; Köppe, Tilmann; Kindt, Tom: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart 2014, 208–232; Schmid, Wolf, Art. Perspektive. In: Martínez, Matías (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse,

Geschichte. Stuttgart 2011, 138–145. Zum Aspekt der Perspektivenpluralisierung: Mauz, Andreas: Eins, zwei, viele. Perspektivität und Multiperspektivität zwischen Narratologie und Hermeneutik. In: Sass (wie Anm. 9), 101–141.

12 Damit gebe ich die narratologische Standardauffassung wieder. Ob und inwiefern es auch Erzähltexte ohne Erzähler geben kann, ist derzeit gerade Gegenstand einer eigenen Debatte: vgl. Patron, Sylvie (Hrsg.): Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals. Lincoln 2021.

13 Schmid (wie Anm. 11), 141.

14 Wobei die Figurenreden natürlich nur quasi-authentisch sind; sie entstehen in der angeblichen Wiedergabe durch die Erzählinstanz: «Während sich die Erzählerrede erst im Erzählakt herstellt, werden die Reden der Figuren fingiert als vor dem Erzählakt existierend und in dessen Verlauf lediglich wiedergegeben.» Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin 2008, 154.

15 Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt. 2. Auflage. München 1998, 132–149; 235–244.

16 Die Differenz von «variabel» und «multipel» betrifft nach Genettes Vorschlag (wie Anm. 15, 135) die Einheit des Gegenstandes: Er spricht von Variabilität, wenn die fokale Figur ersetzt wird (wie etwa in *Madame Bovary*), von multipel dagegen, wenn «ein und dasselbe Ereignis» geschildert wird, wie etwa im Briefroman mit seinen verschiedenen Schreiberinnen.

17 Reich-Ranicki, Marcel: Tohuwabohu. Dürrenmatts «Durcheinandertal». In: Die Zeit, 10.11.1989.

18 Vgl. Meyer, Jürgen: Allegorien des Wissens. Flann O'Briens «The third policeman» und Friedrich Dürrenmatts «Durcheinandertal» als ironische Kosmographien. Tübingen 2001, 117–119. Aus der überschaubaren Forschung zum Roman ansonsten: Arnold, Heinz-Ludwig: Dürrenmatts negative Theologie. Über *Durcheinandertal*. In: Arnold, Heinz-Ludwig: Querfahrt mit Friedrich Dürrenmatt. Aufsätze und Vorträge. Zürich 1998, 129–135; Fritsch, Gerolf: Labyrinth und Großes Gelächter. Die Welt als «Durcheinandertal». Ein Beitrag zu Friedrich Dürrenmatts grotesker Ästhetik. In: Diskussion Deutsch 21,12 (1990), 652–670; Weber, Ulrich: Das Kurhaus im «Durcheinandertal». Friedrich Dürrenmatt und das «Waldhaus Vulpera». In: Cordula Seger, Reinhard G. Wittmann (Hrsg.): Grand Hotel. Bühne der Literatur. München 2007, 159–171; Mauz, Andreas: Haus Gottes. Zur literarischen Ekklesiologie. In: Daniel Rothenbühler, Hubert Thüring (Hrsg.): Die Literatur und (ihre) Institutionen. Zürich 2021 [im Druck].

19 WA, Bd. 27, 11f.

20 Wobei der «Gott des Alten Testaments» nur in der Tradition, nicht aber im Sinn seiner expliziten äusserlichen Darstellung innerhalb der Thora bärtig vorgestellt wird.

21 Wie so oft bei Dürrenmatt handelt es sich um einen sprechenden Namen, der einerseits – qua «Mose» – noch einmal auf die Sphäre des Alten Testaments verweist, andererseits – qua «Melker» – auf das Bäuerlich-Schweizerische des Durcheinandertals.

22 WA, Bd. 27, 11.

23 WA, Bd. 27, 12.

24 WA, Bd. 27, 12.

25 WA, Bd. 27, 13.

26 WA, Bd. 27, 23.

27 WA, Bd. 19, 19.

28 Die Erzählung wird in der Forschung wenig rezipiert. Die umfangreichste Interpretation findet sich in Weber (wie Anm. 1), 85–104.

29 WA, Bd. 19, 16.

30 WA, Bd. 19, 16.

31 WA, Bd. 19, 17.

32 WA, Bd. 19, 17.

33 WA, Bd. 19, 19.

34 WA, Bd. 19, 15.

35 Allerdings besteht auf beiden Seiten eine Täuschungsabsicht.

36 Vgl. WA 21, 19–34 (Schluss der Erstfassung: ebd., 97f.). Vgl. Utz, Peter: Art. «Der Tunnel». In: Weber/Mauz/Stingelin (wie Anm. 1), 38f.

37 Vgl. Genette (wie Anm. 15), 269–278.

38 WA, Bd. 36, 115–118.

39 WA, Bd. 36, 115–117. Vgl. Burkard, Philipp: Als Gott über Gott schwätzen?! Das Verhältnis des späten Dürrenmatt zur Religion, untersucht am Text «Selbstgespräch». In: Herwig, Henriette et al. (Hrsg.): Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit: Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag. Tübingen 1999, 449–458; Bühler, Pierre; Rusterholz, Peter: Art. «Selbstgespräch». In: Weber/Mauz/Stingelin (wie Anm. 1), 154–156.

40 WA, Bd. 29, 260.