

Jenseits der Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen : Filme nach Friedrich Dürrenmatt aus vier Jahrzehnten :

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **35 (1993)**

Heft 190

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867039>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

.....

Jenseits der Idee, mit jedem Film die Menschheit *beglücken zu wollen.*

Filme nach Friedrich Dürrenmatt
aus vier Jahrzehnten



Friedrich Dürrenmatt in
DER RICHTER UND SEIN HENKER

FD

AUTOR UND FILM

•
•
•
•

Dass Dürrenmatt ausgerechnet der Film nichts hätte bedeuten können, ist ganz einfach unwahrscheinlich.

Vielleicht nicht von Grund auf, aber sicher in manchem hielt es Friedrich Dürrenmatt anders mit dem Film, als es sein Miteidgenosse Max Frisch tat. Dessen Verhältnis war von spielerischer intellektueller Neugier geprägt, dann aber doch auch (überwiegend) wieder von Reserve, ja tiefsitzendem Misstrauen. Es galt einem Medium, das ihm vorkam, als wollte es die Phantasie dirigieren statt sie zu beflügeln.

Im Unterschied zu ihm war Dürrenmatt ganz platt ein Mensch von offensichtlich weitgespannten, chaotisch aus- und durcheinanderlaufenden Interessen. Ihn beschäftigte alles, und zwar jenseits der spielerischen intellektuellen Neugier: von der Philosophie bis zur Kernphysik, von der Malerei bis zur Altertumsforschung. Dass ihm ausgerechnet der Film nichts hätte bedeuten können, ist ganz einfach unwahrscheinlich.

Als Zeichner und Maler erreichte er ja immerhin den Rang eines qualifizierten Dilettanten von beträchtlicher Originalität. Und schliesslich entwerfen gerade viele Filmemacher ihre Bildfolgen in einem durchaus vergleichbaren Sinn – nämlich eher behelfsmässig, ohne professionellen Anspruch – mit dem Stift auf Papier.

Ringer-Kollegen

Einmal kommt er dem Selberfilmemachen näher, als es Frisch auch nur in seiner Phantasie je getan hat. Fürs deutsche Fernsehen wird 1966 die Oper einer Privatbank «Frank V.» in Hamburg von Dürrenmatt persönlich (und nach seinem eigenen Drehbuch) ins Bild gesetzt. Doch bleibt der Abstecher ins Regieführen

mit der elektronischen Fernsehspielkamera eine folgenlose Episode. Er führt nicht wirklich auf das Gebiet des eigentlichen Films oder Kinos hinüber.

In diesem engern Bereich sind Dürrenmatts frühe Erfahrungen denen Frischs nicht unähnlich, nämlich auf Antrieb wenig ermutigend. Sie fallen auch in dieselben zehn Jahre zwischen 1957 und 1967. Eine Vermutung drängt sich auf, für die ich allerdings die Belege (vorerst) nicht beibringe. Es kommt während dieser Zeit möglicherweise zu einem mindestens stillschweigenden Wettlauf: Welcher von den beiden sticht als Szenarist und Verfasser verfilmter Vorlagen den andern aus? Dürrenmatt entscheidet binnen höchstens sieben Jahren das Rennen klar für sich. Sein Konkurrent hinkt etwas mühsam hinterher.

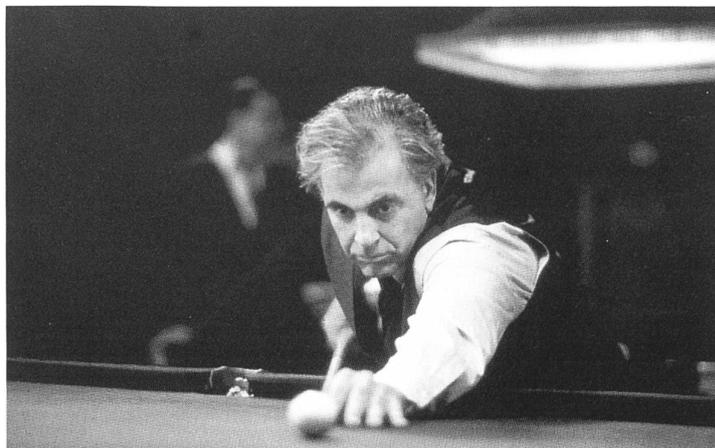
Indessen lassen sich die allerersten Schritte, die der eine und der andere unternehmen, ohne weiteres vergleichen. «Zürich – Transit», den Frisch 1965 zu schreiben beginnt, bleibt nach zweimaligem Abbruch der Produktion für Jahrzehnte ungedreht liegen und wird nur als Skript veröffentlicht. Schon 1957 adaptiert Dürrenmatt den eigenen Kriminalroman «Der Richter und sein Henker» fürs Fernsehen. Noch im selben Jahr gibt er mit *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG* sein eigentliches Debüt als Szenarist. Der Entwurf wird von der Zürcher Praesens Film (mit Ladislao Vajda als Regisseur) zwar realisiert. Doch beschwört das Unternehmen auch gleich eine heftige Auseinandersetzung zwischen Autor und Produzent herauf.

«Unsere Beziehungen verliefen nicht ohne Dramatik», schreibt Dürrenmatt aus dem Abstand etlicher Jahre (im Ju-

Einauge Polyphem

•••••

Film bei Dürrenmatt



Maximilian Schell in *JUSTIZ*

ni 1966) seinem Kontrahenten Lazar Wechsler als Geburtstagsgruss zum Siebzigsten, «mit Stolz darf ich es sagen, denn unsere Dramatik hatte Erfolge aufzuweisen, wir setzen einander zu, es ist, als ob ich einem Ringer-Kollegen die Hand schüttelte». Und die ironische Adresse schliesst mit einem vieldeutigen: «Ich denke an Zürich, an Ihre schöne Wohnung an der Voltastrasse, ans Hotel Bellevue in Bern, ans Waldhaus in Tarasp – Stationen meines Lebens, unvermutete zwar, aber doch wichtige, nicht zu missende.»

Der Fall des Detektivs

Der Schluss klingt mit seinem Gewicht auf «unvermutet» (einem Lieblingsadjektiv) – gefolgt von den mildernden «wichtig, nicht zu missend» – als wollte er etwas von den Erfahrungen mit Filmen und Filmemachern resümieren, die Dürrenmatt bis dahin gemacht hat. Er und sein Produzent setzen einander weissgott zu. Wechsler redigiert an der Kriminalgeschichte um den Kommissär Matthäi, der hinter einem Lustmörder her ist, selber oder über Dritte freihändig herum. Von dem, was aus dem Skript mit dem ursprünglichen Titel «Das Verbrechen» wird, sagt sich Dürrenmatt nach aussen hin erst viel später los. «Es liegt mir daran, hier festzuhalten, dass der Film meinen Intentionen im Wesentlichen entspricht.» So lässt er zunächst drucken, und es liest sich ganz unmissverständlich.

Dennoch kann er seine Reserven nicht länger nur den unmittelbar Beteiligten gegenüber anbringen (was er aber erschöpfend getan haben dürfte). Jedenfalls bemüssigt er sich, den Stoff in literarischer Form noch ein-

mal aufzugreifen. Der neue Titel heisst «Das Versprechen», was deutlich genug an «Das Verbrechen» erinnert. Und das Gedruckte nimmt dann eben sehr wohl die Gestalt eines Korrektivs an. Jedenfalls lautet 1990 der abschliessende Kommentar zu der Auseinandersetzung, die ihn bis zuletzt immer wieder traumatisch beschäftigt:

«Der Dreh, den ich dem Stoff nun geben wollte, der die Suche nach dem Mörder, all den Scharfsinn des Detektivs und die Falle, die er dem Verbrecher stellte, absurd erscheinen lässt, weil der Mörder längst tot ist, diese Wendung gegen die Gesetze des Kriminalromans, nach welchen ein Mörder nicht sterben darf, bevor er entdeckt worden ist, war gegen die Abmachung. Wollte Wechsler eine logische, berechenbare Handlung, faszinierte mich die Möglichkeit, eine grundsätzlich unberechenbare Welt aufzuzeigen, an der eine grundsätzlich richtige Überlegung scheitert. Um den Film zu verhindern, schlug ich Wechsler einen andern Stoff vor.»

Requiem auf den Kriminalroman

Das Nachwort zum Buch versichert andererseits, der Umstand, «dass der Roman einen andern Weg gegangen» sei, stelle «keine Kritik an der hervorragenden Arbeit des Regisseurs dar». Im Film fasst natürlich der Kommissär den Täter. Doch den Hauptdarsteller Heinz Rühmann erwähnt Dürrenmatt vielsagenderweise mit keinem Wort. Die Fabel, erklärt er in einem gewagten diplomatischen Balanceakt, habe er «jenseits des Pädagogischen» weitergedacht. «Aus einem bestimmten Fall

TELE Nr. 43
Seite 10 Bild 36E
Bleekoben

78,5
5.



wurde der Fall des Detektivs, eine Kritik an einer der typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts, und so schoss ich notgedrungen über das Ziel hinaus, das der Film, als eine Kollektivarbeit, sich setzen musste.»

Dem Autor erscheint der vorgeblich erzieherische Charakter des Films – dieses Warnenwollen vor Lustmördern – als Heuchelei.

Diese Erklärung übersetzt sich ohne weiteres in den Klartext zurück, den Dürrenmatt mit Wechsler vermutlich redete. Dem Autor erscheint der vorgeblich erzieherische Charakter des Films – dieses Warnenwollen vor Lustmördern – als Heuchelei. Und wenn er den Fahnder als eine Figur des neunzehnten Jahrhunderts kritisiert, dann tut das dem Film (dem jeder derartige Gedanke fremd ist) natürlich indirekt einen durchaus gewollten Abbruch.

Und schliesslich birgt der hinterhältige Begriff der Kollektivarbeit die fällige Distanzierung dann doch noch in sich. Mit einem Wort, *ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG* entspricht den Intentionen des Szenaristen. Nur identifizieren kann er sich mit dem Ergebnis nicht. «Requiem auf den Kriminalroman» setzt er breit und beendend unter den Buchtitel «Das Versprechen». Jedem Feinhörigen dröhnt es ins Ohr, wem das Totenlied gilt: nämlich einem Film, der für das Empfinden des Autors gestorben ist. Dabei hätte er ihn fast noch gelobt.

LA PROMESSA – also: «Das Versprechen» – heisst im übrigen ein unberühmt gebliebenes, aber vorlagengetreues Remake, das 1978 in der Regie von Alberto Negrin zustandekommt. Der soignierte «latin lover» Rossano Brazzi bietet in der Rolle des Matthäi allerdings auch keine wirkliche Alternative zum spießigen Rühmann. An der italienischen Produktion, die teilweise in der Schweiz entsteht, ist der

greise Lazar Wechsler noch einmal beteiligt (wohl kraft ausbedingener Rechte am Stoff). Für eine Kinoauswertung reicht es nur in wenigen Ländern.

Immer "in progress"

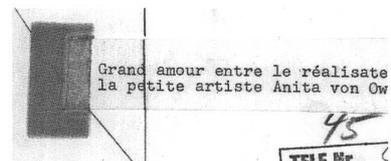
Eines muss man zum Verständnis von Dürrenmatts Urerfahrung mit Film allerdings bedenken. Gerade in der fraglichen Zeit legt er sich eine Gewohnheit zu, die für ihn bestimmend wird. Halbfertiges, vermeintlich oder tatsächlich Missratenes, aber auch bereits Veröffentlichtes wird teils wiederholt umgearbeitet und mit neuen Schlüssen versehen; teils wird es vernichtet oder kommt für Jahrzehnte ins Archiv. Dieses oder jenes bleibt sogar in Fassungen bestehen, die voneinander abweichen.

Was aus dieser Übung erwächst, ist der Hang, den Stoffen so etwas wie ein Eigenleben zu verleihen (oder zu gewähren): um nicht von einer Biographie zu reden, die ihnen zukäme. Wie die Geschichten in unberechenbaren Schüben werden und wachsen, scheintot darniederliegen und wunderbarerweise auferstehen, das beschreiben von 1968 an die beiden Bände «Labyrinth» und «Turmbau» («Stoffe I – IX»). Der Verfasser nennt sie die «Geschichte meiner ungeschriebenen Stoffe». Sie arbeitet auf, was unausgearbeitet blieb. «Justiz» wird er in späteren Jahren einer ähnlichen Prozedur aussetzen, aber separat veröffentlichen.

Was er sich mit dem Drehbuch für Wechsler herausnimmt, ist also weder erst- noch einmalig. Es ist darum – Diplomatie inbegriffen – keinesfalls überzube-



ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG



werten. Schon 1955 entsteht zum Beispiel «Die Panne» zunächst als Hörspiel. Im Jahr darauf erscheint sie, mit einem ganz andern Schluss, auch als Erzählung und wächst sich sehr viel später, Ende der Siebziger, noch zum Stück aus. Fast zur gleichen Zeit nimmt «Grieche sucht Griechin» erste Gestalt an, der 1955 als Roman mit zwei Schlüssen herauskommt. Auf ein «Ende I» folgt ein «Ende II», das «für Leihbibliotheken» gedacht ist, auf das Kapitel 24 ein Kapitel 24a.

Die freie Wahl der Auflösung ist ein Umstand, der das Zustandekommen der blassen Verfilmung durch Rolf Thiele binnen elf Jahren zweifellos begünstigt. Protagonist ist wieder Rühmann (in der Rolle des Archilochos). Dürrenmatts Unfähigkeit, sich auf einen verbindlichen Schluss festzulegen, gibt ausserdem meinem damaligen Deutschlehrer am Gymnasium, einem Germanisten der alten Schule, willkommene Gelegenheit, eine seiner Standarderklärungen zu bekräftigen:

Der letzte bedeutende Schriftsteller deutscher Sprache, klagt der Professor unter ausdrücklichem Verweis auf «Grieche sucht Griechin», sei unbestreitbarerweise Thomas Mann. Auf ihn folgten nichts als Scharlatane, angeführt von Dürrenmatt (leider einem Schweizer, ausgerechnet).

Das Theater erfährt eine ähnliche Behandlung wie die Prosa. Nur vier Jahre nach der Premiere, 1956, wird «Die Ehe des Herrn Mississippi» revidiert, und ein Jahr danach geschieht das gleiche mit zwei weiteren Stücken: «Ein Engel kommt nach Babylon», dem bloss fünf, und «Romulus der Grosse», dem immerhin acht Jahre festen Bestandes beschert gewesen sind. Bereits kann alles jederzeit zu allem

führen. Ausdrücke wie Labyrinth oder babylonischer Turmbau meinen jetzt nicht mehr nur die Vorstellung Dürrenmatts von der Welt. Sie beschreiben ebenso die Verfassung dessen, was sich auch bei ihm (nicht ohne Bedenken) kaum anders nennen lässt als: das Werk.

Die Lage ist peinlich

Nur verhält sich die Sache eben ähnlich wie bei den Alchemisten. Sämtliche Teile des grossen Ganzen (und ganz Grossen) sind solange "in progress" begriffen, als sein Urheber lebt. Er könnte unvorhergesehenerweise noch einmal auf Bestehendes zurückkommen. In der immerwährenden (virtuellen oder aktuellen) Fortführung von allem öffnet sich für das, was mit Film zu tun hat, eine gewisse Lücke wie mit beiläufiger Selbstverständlichkeit. Ein besonderes programmatisches Aufhebens wird aber keinesfalls davon gemacht.

«Der Forderung nach Geistig-Positivem steht ebenso unerschütterlich die Forderung nach einem guten Geschäft gegenüber. Auf das gute Geschäft kann im Film nicht verzichtet werden, die Produktionskosten sind zu gross, man soll dies auch nicht, doch den positiven Geist, die Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen, lasse man fahren. Wird dies gewagt, liegen die Stoffe auf der Strasse. Die guten Stoffe, denn nur die liegen dort. Doch bin ich skeptisch. Die Lage ist peinlich.»

Diese Zeilen klingen, als müssten sie Dürrenmatts Erfahrungen aus dem Nachhinein summieren. Wahr ist das Gegenteil, sie stammen von 1957, da er das Ärgste



DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI



Zwischen Dürrenmatt und die fernen Gewaltigen der 20th Century Fox tritt ein fundamentales Missverständnis um einen schon bestehenden Stoff.

noch vor sich hat. Die Aufforderung, man solle «die Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen», fahren lassen, passt zum Vorwurf des Pädagogischen, der Wechsler gegenüber erhoben wird. Dürrenmatts Position scheint sich zwischen Anfang und Ende der gesamten fraglichen Periode (bis gegen 1968 hin) kaum wirklich zu ändern. Aufs ganze gesehen heben die erzielten Resultate einander mehr oder weniger auf.

Die Angelegenheit mit DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI, den Kurt Hoffmann 1960 ohne den ominösen Rühmann dreht (mit dem weniger penetranten O. E. Hasse), geht einigermassen glücklich aus. Der Film hält sich recht und schlecht an das Dürrenmattsche Skript, das bemerkenswerterweise wieder auf einen Auftrag Wechslers zurückgeht. Dem Produzenten fällt es diesmal schwerer, die Vorlage willkürlich abzuändern. Das Originalbühnenstück ist seit acht Jahren breit bekannt. Da müsste jede grössere Abweichung öffentlich ins Auge stechen.

Die schlimmstmögliche Wendung

Andererseits mündet 1964 die Episode mit THE VISIT in ein klägliches Fiasko für praktisch alle Beteiligten. Hollywood versucht, mit Anthony Quinn und Ingrid Bergman den weltweit (auch am Broadway) aufgeführten «Besuch der alten Dame» zu adaptieren. Gedreht wird in Rom, auf dem Platz, wo unmittelbar zuvor der megalomane CLEOPATRA von Joseph L. Mankiewicz entstanden ist.

«Als ich zu diesem Projekt stiess», erinnert sich

Regisseur Bernhard Wicki, «hatte es bereits vier oder fünf komplette und völlig unterschiedliche Drehbücher gegeben. Eine exzellente Version stammte von Nunnally Johnson, aber das war ein reiner Western. Ausserdem existierte er als Musicalfassung.»

Das Unternehmen scheitert am Happy-end, das der tragischen Groteske aufgepfropft wird. Mit der Schweizer Praesens ist es zu kommunen Meinungsverschiedenheiten um eine zu schreibende Geschichte gekommen. Zwischen Dürrenmatt und die fernen Gewaltigen der 20th Century Fox tritt ein fundamentales Missverständnis um einen schon bestehenden Stoff. Die entstellende Verdrehung ins Tröstliche, die sie routinemässig verüben, muss Dürrenmatt wie eine Strafe oder ein Fluch vorkommen.

Ausgerechnet ihm kommt so etwas unter. Zwar hat er nie gesagt (wie heute noch falsch zitiert wird), eine Geschichte sei erst dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat. Hingegen bekräftigt er ganz gern, erst dann seien alle Konsequenzen erwogen, wenn der Erzähler gerade auch die verheerendste Auflösung ausprobieren, ganz gleich, ob er sich dann für eine mildere Fassung entscheide oder nicht.

«Ben Barzman, mein Drehbuchautor», fährt Wicki fort, «zählte zu den Hollywood Ten und war ein sehr, sehr feiner Mann. Er hatte ein Haus in Mougins an der Côte d'Azur und lebte dort mit seiner Familie. Den Schluss, so, wie er jetzt ist, haben Barzman und ich in Mougins entwickelt. In der Drehbuchfassung von Nunnally Johnson – und bei dem Musical erst recht – war



Wiederholt ist der Versuch, sich die Weltgeltung des Namens Dürrenmatt ohne viel eigenen Aufwand zunutzezumachen, gescheitert.

der Schluss noch verharmlosender.»

So ist die zahmestmögliche Wendung Dürrenmatt immerhin erspart geblieben, allerdings unverdientermassen. Zu Wicki soll er nämlich (diesem zufolge) gesagt haben: «Mach' den Film, so gut du kannst, du musst wahrscheinlich diese Bedingungen akzeptieren, aber lass' mich dabei aus dem Spiel.» Diplomatisch!

Ganz nur unsinnig scheint im übrigen heute die Idee einer «Alten Dame» im Habitus eines Musicals oder Westerns auch nicht mehr. Inzwischen hat nämlich Djibril Diop Mambéty aus Senegal den Stoff als afrikanisches Dorftheater auf die Leinwand gebracht. Sein *HYÈNES* von 1992 ist bei weitem die skurrilste aller Adaptionen. Bei besserem Gelingen hätte sich der Film als ein (bloss zusätzliches) Indiz für die Universalität so mancher Stoffe Dürrenmatts anführen lassen, die sich offenbar auch ganz andern Kulturen als der westlichen anpassen.

Der Gang der Filmgeschichte

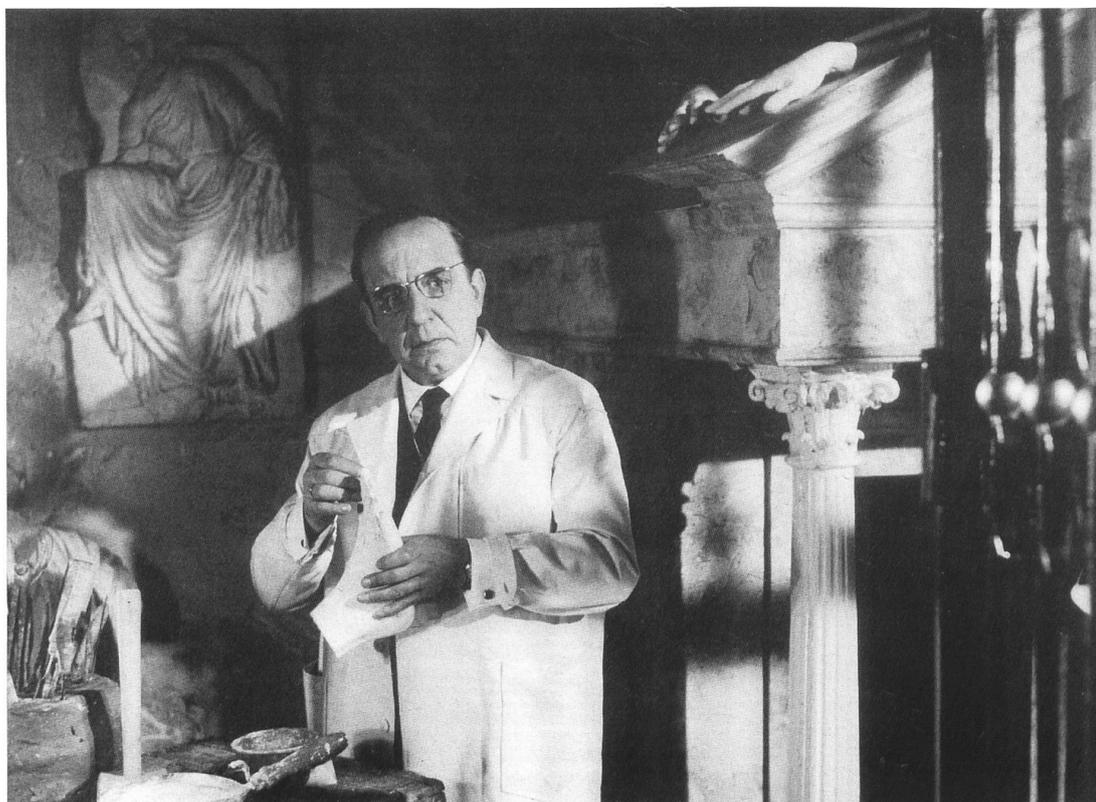
Die Reihe früher Verfilmungen kann dann schliesslich nicht einen durchschlagenden kommerziellen oder künstlerischen Erfolg vorzeigen. Logischerweise kommt sie nach dem vierten Anlauf, mit *GRIECHE SUCHT GRIECHIN*, an ihr Ende. Wiederholt ist der Versuch, sich die Weltgeltung des Namens Dürrenmatt ohne viel eigenen Aufwand zunutzezumachen, gescheitert. Frisch ist zwar im (hypothetischen) Wettstreit klar unterlegen. Trotzdem kann sein Konkurrent mit dem Erreichten kaum zufrieden sein.

Dabei ist wohl alles nur zum kleineren Teil eine

Frage des einzelnen Films oder Filmemachers, von Praesens oder Fox, Rühmann oder Nichtrühmann gewesen. Denn in Tat und Wahrheit hilft alles nichts. Die Filmgeschichte der fraglichen Epoche wird nun einmal ausserhalb des deutschsprachigen Raums (und auch nur zum Teil von Hollywood) geschrieben. Entscheidendes tut sich in Frankreich, Italien und England, wohin man von der Schweiz aus nur mit Neid blicken kann. Die Vajdas, Thieles und Hoffmanns gehorchen überholten Reflexen, erst recht die Wechsler (eingeklemmt zwischen dem Geistig-Positiven und der Forderung nach einem guten Geschäft). Einzig Wicki scheint auf Neuerung bedacht, wie aus seinem *DIE BRÜCKE* zu ersehen ist. Doch verirrt gerade er sich in ein Amerika, das Bestrebungen solcher Art ausnützt, ohne sie mitzumachen.

Zehn Jahre lang tut sich wenig. Dann holt die Entwicklung, die gerade hierzulande jetzt recht tief greift, Dürrenmatt ein und macht einen andern Anfang möglich. Maximilian Schell hat (wiewohl selber Eidgenosse) mit dem neuen Schweizer Film nur ganz am Rande zu tun. Trotzdem kann es als sicher gelten, dass seine Kinofassung von *DER RICHTER UND SEIN HENKER* 1976 nur in einem massiv veränderten Klima, wie es unterdessen in den meisten Ländern Europas herrscht, gerade in der Schweiz und gerade mit der entscheidenden Mitwirkung Dürrenmatts als Szenarist und Darsteller zustandekommt.

Ohne Übertreibung lässt sich sagen, aus dem Nachhinein gesehen wirke die Serie der bis dahin realisierten Verfilmungen wie ein Vorlauf (samt dem Irrlauf



THE VISIT), und dass sich eine innere Beziehung Dürrenmatts zum Film erst mit dem Hinzutreten Schells herauszubilden beginnt. Eine Ausnahme bildet LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA, den Ettore Scola 1972 recht getreulich nach der Prosafassung von «Die Panne» mit Alberto Sordi in der Hauptrolle dreht. Der Film kommt halbwegs zwischen die Serie der ältern und die der neuern Adaptationen zu liegen. Etwas schade ist, dass er zudem gerade auf den Übergang von den frühen, noch durchaus kommerziellen und teilweise blödelnden zu den gemesseneren späteren Filmen des Italiens fällt.

Dennoch überwiegen, vermutlich erstmals, Sinn und Geist des Stoffes gegenüber der Spekulation um Dürrenmatts Namen und dem Spiel mit schon erzielten Erfolgen, auf die es sich zurückgreifen lässt. Sicher, vorgeschoben wird die erprobte (aber dann eben doch nicht ganz narrensichere) Beliebtheit Sordis. Der erzrömische Komödiant trägt auch als Alfredo Rossi vorab kaum etwas anderes als eine seiner vielen populären Rollen vor. Aber die Geschichte von dem Erfolgsmenschen Traps (wie er im Original heisst), über den noch ganz im Diesseits unvermutet gerichtet wird, bewahrt gleichwohl einiges von ihrer Dürrenmattschen Konsequenz.

Der Kassenmisserfolg trotz ansprechender Besetzung und inspirierter Realisation verrät, dass Scola auch etwas richtig gemacht haben muss. Immerhin führt LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA den Regisseur zu seinen eigentlichen Autorenfilmen hin. Dürrenmatt mag indirekt etwas zu dieser Entwicklung beigetragen haben, die den Gang der

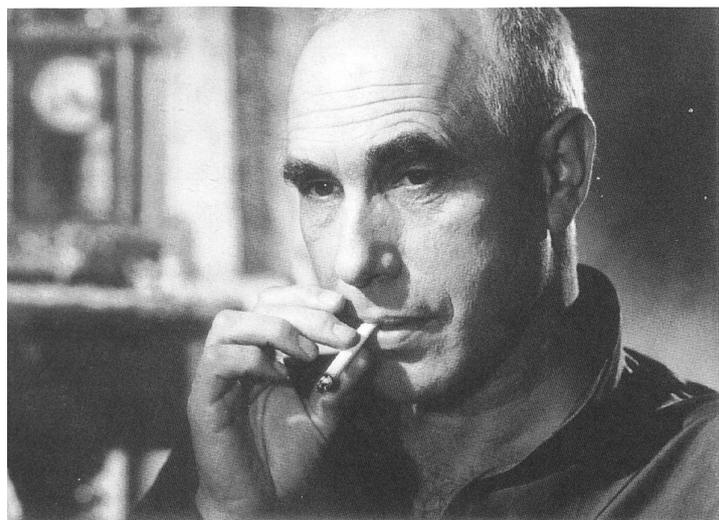


«Justiz» wurzelt in der Frühzeit von Dürrenmatts Beschäftigung mit Film. Teile gehen vermutlich auf dasselbe Jahr 1957 zurück, in dem er auch sein erstes Originaldrehbuch schreibt. («Das Verbrechen» bildet die Vorlage zu ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG.) Kurt Hoffmann dreht 1960 die Kinofassung von «Die Ehe des Herrn Mississippi». Sie hat bemerkenswerterweise ihren Ursprung in einem Plan Lazar Wechslers, gerade «Justiz» zu verfilmen. Doch liefert Dürrenmatt dem Produzenten keinen entsprechenden Text. Die Hauptdarsteller sind schon unter Vertrag, ein Ersatzstoff muss her, und zwar schnell. Der Autor bietet sein bereits bestehendes Bühnenstück an.

«Justiz» bleibt liegen. «Spätere Versuche, den Roman wiederaufzunehmen, scheiterten, zuletzt 1980», vermerkt Dürrenmatt 1985 zum späten Erscheinen. Das Problem war «die Weiterführung der Handlung, ich hatte keine Ahnung mehr, wie ich sie geplant hatte.» Die Veröffentlichung kommt nach einer vollständigen Revision zustande, doch vollzieht sich die Überarbeitung «in einem andern Sinn als ursprünglich geplant». Das Ergebnis wird zum Übereinander von Ablagerungen aus verschiedenen Perioden. Es ist ein Roman auf der Suche nach sich selbst, nach der eigenen verlorenen Bedeutung, bis zuletzt ein Findling aus dem goldenen Zeitalter von Dürrenmatts Literatur.

Schells Hommage

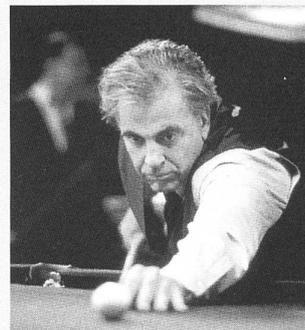
Hans W. Geissendörfer verfilmt das Buch solide, weitgehend linear, spannend, mit durchweg überzeu-



DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI

Sichere Sache

JUSTIZ
von Hans W. Geissendörfer



genden Schauspielern, auf eine alles in allem höchst vertretbare Weise und jenseits aller produktiven Risiken und Überraschungen: als gepflegten literarischen Kinokrimi. Der Vorlage folgt er mit den wohl unumgänglichen Straffungen und Vereinfachungen.

Der mächtige Kohler wird als Mörder eingelocht. Der Jungjurist Spät erhält von ihm den Auftrag, den Fall unter der Annahme neu aufzurollen, der wahre Schuldige sei ein anderer. Durch blosses tolpatschiges Herumrecherchieren in der Vergangenheit der Beteiligten bringt es der Anwalt (zuletzt noch wider den eigenen Willen) zustande, dass das Urteil aufgehoben wird. Bis dahin kommt zum Vorschein, was hinter dem scheinbar unmotivierten tödlichen Schuss wirklich steckt, den der Täter abgegeben hat. Spät, der sich missbraucht fühlt, schießt seinerseits auf seinen Auftraggeber. Nicht anders als Kohler glaubt auch er, auf eigene Faust für Gerechtigkeit sorgen zu müssen, wenn's anders nicht geht.

Maximilian Schell in der Rolle des Doktors h. c. Isaaq Kohler dominiert die Leinwand souverän. Mit nur leichtem Nachdruck, ohne zu chargieren ahmt er in Sprache und Gestus ein wenig jenen Dürrenmatt nach, den er 1976 als Regisseur von *DER RICHTER UND SEIN HENKER* in der Rolle des Schriftstellers Friedrich auftreten liess – eine sympathische kleine Hommage an den verstorbenen Freund. Nicht nur über Schell lokalisiert Geissendörfer Zürich, die Schweiz klar genug, aber trotzdem unaufdringlich als (wohl einzig möglichen) Ort der Handlung. Versuche, die Geschichte nach Deutschland oder den USA zu verlegen, hat er wohl un-

ternommen, dann aber aus Gründen der Plausibilität richtigerweise wieder aufgegeben.

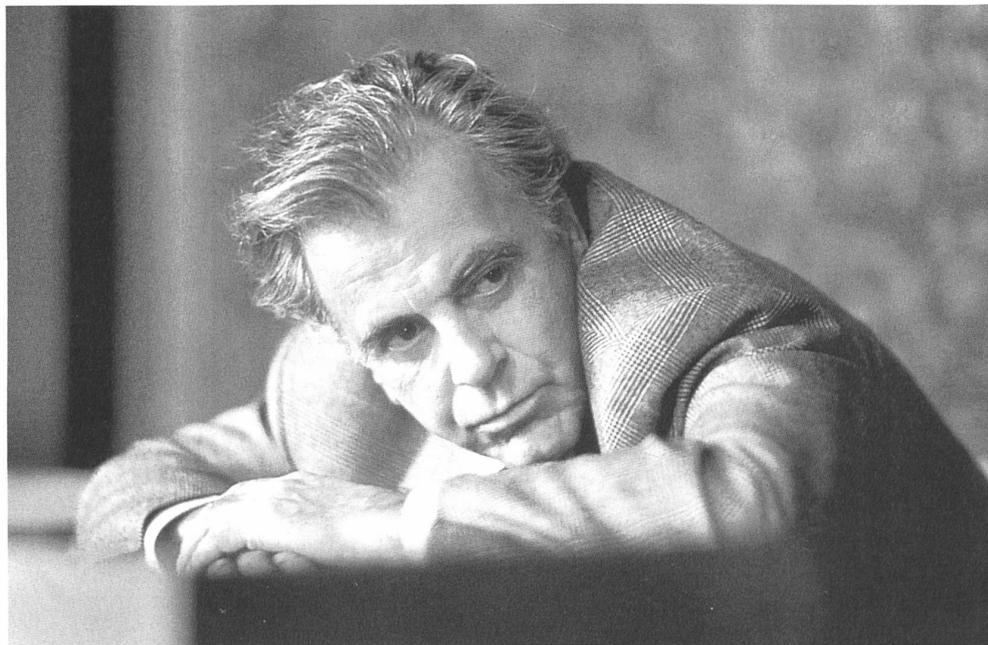
Statt trunken

JUSTIZ fügt sich den vorangegangenen Dürrenmatt-Verfilmungen problemlos und korrekt an. An feinem Humor von der Art des Autors fehlt es nicht. Die erwähnten literarischen und formalen Sonderprobleme des Textes musste man im Drehbuch wohl einfach ausklammern. Was man hingegen auch diesem Kinostück hätte wünschen können, wäre ein wenig mehr innere, helvetische Verrücktheit, etwas mehr Sinn und Gespür fürs Absurde und Lust an der Inszenierung des Unsinnigen gewesen. Geissendörfer, als Literaturverfilmer ein geübter Mann, hat von jeder ausgeprägt interpretierenden, überhöhenden, unberechenbaren Lektüre Abstand genommen, wofür ihm Verständnis gebührt.

Dennoch, seine Deutung bleibt die nüchterne Version eines Stoffes, der sich als klarsichtig versteht, doch in dem Sinne, wie eben die Trunkenheit klarsichtig machen kann.

Pierre Lachat

JUSTIZ



Die wichtigsten Daten zu JUSTIZ:
 Regie: Hans W. Geissendörfer;
 Buch: Hans W. Geissendörfer, nach
 dem gleichnamigen Roman von
 Friedrich Dürrenmatt; Kamera:
 Hans-Günther Bücking; Schnitt:
 Annette Dorn; Ausstattung: Hans
 Gloor, Susanne Jauch; Maske:
 Giacomo Peier, Friederike Reimer;
 Kostüme: Katharina von Martius;
 Musik: Frank Loef; Ton: Jürg von
 Allmen, C.A.S.

Darsteller (Rolle): Maximilian
 Schell (Isaak Kohler), Thomas
 Heinze (Felix Spät), Anna
 Thalbach (Helene Kohler), Mathias
 Gnädinger (Kommandant),
 Norbert Schwientek (Rudolph
 Stüssi-Leupin), Ulrike Kriener
 (Ilse Freude), Suzanne von Borsody
 (Daphne Winter), Hark Bohm
 (Professor Winter), Carole Piguat
 (Monika Steiermann), Diethelm
 Stix (Jämmerlin), Dietrich Siegl
 (Dr. Benno), Christoph Lindert
 (Lienhardt), Martin Semmelrogge
 (Lucky), Teresa Harder (Giselle),
 Wilfried Klaus (Gefängniswärter
 Moser), Ellen Umlauf (Dienst-
 mädchen bei Kohler), Jürgen
 Stössinger (Mock), Klaus Henner
 Russius (Gefängnisdirektor Zeller),
 Siegfried Meisner (vorsitzender
 Richter), Jodoc Seidel (Verteidiger
 Lüthi), Suzanne Thommen (Frau
 Jämmerlin).

Produktion: GFF München in Co-
 Produktion mit Luna Film AG,
 Zürich, dem Bayerischen

Rundfunk, dem Süddeutschen
 Rundfunk und dem Schweizer
 Fernsehen DRS; Produzent: Hans
 W. Geissendörfer; Co-Produzent:
 Rudolf Santschi; Produktionslei-
 tung: Patrick Baumann;
 Herstellungsleitung: Annette
 Dorn. Deutschland/Schweiz 1993.
 Format: 1:1,85, 35 mm; Ton: Dolby
 Stereo SR; Dauer: 106 Min. CH-
 Verleih: Rialto Film, Zürich.

Filmgeschichte wiederspiegelt. Öfter wird Scola künftig auf
 das Kammerspiel zurückkommen, das er bei dieser Gele-
 genheit erstmals vorsichtig ausprobiert. Als Form ist es für
 Filme wie LE BAL oder LA FAMIGLIA von konstituierender
 Bedeutung.

Ein Schriftsteller namens Friedrich

In Schell trifft Dürrenmatt weit mehr als einen
 kongenialen Verfilmer. Der Schauspieler und Regisseur
 ist eine verwandte Seele, ein Schweizer von gleich ver-
 rückter Art. Mit ihm bleibt der Schriftsteller bis an sein
 Lebensende freundschaftlich verbunden. Er lernt über
 Schell auch Charlotte Kerr kennen, ihrerseits Filmema-
 cherin. Sie wird die zweite Frau des Autors und dreht
 mit ihm 1984 die vierstündige Dokumentation PORTRÄT
 EINES PLANETEN. Schon nur die beiden engen biographi-
 schen Bindungen zeigen, wie sehr von DER RICHTER
 UND SEIN HENKER an, was immer mit Film zu tun hat,
 für Dürrenmatt an Bedeutung gewinnt. Ein allmählich
 erlahmendes Interesse für das Theater geht offenbar da-
 mit einher.

«Der Mensch vermag nur mit "Gedachtem" zu
 denken. Es gibt keine "bildliche", es gibt nur eine "be-
 griffliche" Wissenschaft. Auch ein Bild, das die Wissen-
 schaft konstruiert, etwas zu veranschaulichen, ist nur
 sinnvoll, wenn es durch Begriffe erläutert werden kann.
 Was von der Wissenschaft gilt, trifft auch auf das
 "Engagement" zu. Es setzt primär ein Denken voraus,
 nicht ein Fotografieren.

In seinem letzten Film ist Antonioni ein dramatur-



Einauge Polyphem

Film bei Dürrenmatt



THE VISIT



Was Film ist und was er vermag, was am Schneidetisch geschieht, wird vom rastlosen, alles ergreifenden Geist Dürrenmatts wie selbstverständlich erforscht.

gischer Meisterstreich gelungen: er zeigte, wie ein Fotograf durch die Analyse verschiedener Fotos, die er von einem Liebespaar machte, zum Denken kommt: er entdeckt einen Mord. Dieser Vorgang ist deshalb bemerkenswert, weil Antonioni dieses Denken, das ja nur "begrifflich" vor sich gehen kann, von "ausen" zeigt: das Stutzen des Fotografen, das ständige Vergleichen verschiedener Fotos, das Ziehen einer Linie, den Ort ausfindig zu machen, wohin die Frau während der Umarmung schaut, das Vergrössern des gefundenen Ortes und so weiter. Ein Bild bleibt ein blosses Motiv; nur durch das Denken wird es zu einem Hinweis auf eine bestimmte "Wirklichkeit". Ein Engagement, welcher Art es auch immer sei, kann der Film nur dann eingehen, wenn er seine Bildhaftigkeit durchstösst.»

Die Zeilen von 1968 zeigen (am Beispiel von BLOW UP), wie nunmehr die Beschäftigung mit den bewegten Bildern auch und gerade ans Grundsätzliche rührt. Was Film ist und was er vermag, was am Schneidetisch geschieht, wird vom rastlosen, alles ergreifenden Geist Dürrenmatts wie selbstverständlich erforscht, ohne dass er gleich Antworten zu erteilen wüsste oder an eine eigene Praxis dächte. Film als Disziplin wird jetzt bei ihm immer wieder aktualisiert. Aber er wird auch immer wieder virtualisiert, der Reserve zugeteilt.

Die Arbeit an DER RICHTER UND SEIN HENKER beginnt sich rasch von früherer Drehbuchfron abzuheben. Den vorliegenden Kriminalroman von 1950 schreiben Dürrenmatt und Schell nämlich in einem entscheidenden Punkt um. Sie führen eine neue Figur ein, die des Schriftstellers Friedrich. Ihm erteilen sie den Auf-

trag, das Spiel mit den Figuren kommentierend an- und durchzuführen. Vom Schachbrett aus macht er seine Züge. (Er könnte auch am Billardtisch stehen.) Nach längerem Zögern lässt sich Dürrenmatt dafür gewinnen, die Ich-Gestalt auch selber zu verkörpern. Er spielt die Rolle brummend und listig äugelnd, einem Satyr gleich, und bestimmt mit sichtlichem Genuss das Schicksal seiner Geschöpfe. Der kurze Auftritt wird zur memorablen Szene des Films.

Bei allen evidenten erzählerischen Qualitäten tut sich das Kinostück ein wenig schwer mit der heterogenen internationalen Besetzung. Den Sprach- und Synchronisationsproblemen ist kaum beizukommen. Martin Ritt, Jon Voight, Robert Shaw und Jacqueline Bisset spielen fast unvermeidlicherweise voneinander weg statt aufeinander zu. Dennoch, etwas von jener grotesken Logik und grundsätzlichen Unberechenbarkeit, die Dürrenmatts Schriften durchzieht, lebt in der sechsten Kinofassung eines seiner Stoffe auf. Sie tut es jetzt schon völlig jenseits der «Idee, mit jedem Film die Menschheit beglücken zu wollen».

In den Drehbüchern nicht zuhause

Friedrich, der denn im «Midas» auch F. D. heissen soll, ist kein herkömmlicher Ich-Erzähler. Aus der Stellung eines Beobachters heraus berichtet und schreibt er vorwiegend über die Erlebnisse anderer. In den Schriften beginnt er diese Aufgabe schon von den späten Sechzigern an, in den beiden Bänden der «Stoffe» wahrzunehmen. So etwas wie ein Urheber-Ich erläutert darin die Bedeutung der neun erzählenden Teile für sein

DER BESUCH



eigenes Leben. Der Verfasser hat sie als Manuskripte in ihrer eigenen Zeit nicht ausgearbeitet. Diesen Mangel erhebt er jetzt zur Tugend.

Trotzdem schreibt er kaum autobiographisch im engeren Sinn. Höchstens da und dort werden die geläufigen Formen des Berichtens über sich selbst gestreift. (Frisch hingegen setzt Leben laufend in Literatur um.) Und zuallerletzt ist an eine autobiographische Verwendung des Films gedacht, auch wenn nun Dürrenmatt persönlich ins Bild rückt. Selbst **PORTRÄT EINES PLANETEN**, der aus der Zusammenarbeit mit Charlotte Kerr hervorgeht, verleitet kaum je zur Annahme, die eigene Vita sei dem Autor als solche wichtig.

Er erscheint darin ähnlich wie in den «Stoffen», inmitten seiner Themen und Bilder. «Wieder eine leichte Variation, Dürrenmatt erzählt nie die gleiche Geschichte zweimal», beschreibt Charlotte Kerr einen typischen Drehtag, «ein leichtes Lallen, wir drehen drei Akte durch, gegen Ende haben sich Stimme und Gang wieder stabilisiert, wir drehen gleich anschliessend «Midas», die Geschichte von dem Mann, dem alles unter den Händen zu Gold wird. Midas-Dürrenmatt streift herum, ... erfindet im Erzählen eine neue Variante, nach zwölf Drehbüchern die dreizehnte.»

Im gefilmten Gespräch über «Midas» führt Dürrenmatt aus: «Das war ein sehr alter Stoff, den ich schon seit langem notiert habe, und wir kamen durch Zufall dazu, den Midas zu nennen. Der Stoff hatte mit Midas gar nichts zu tun, eigentlich. ... Ich schrieb dann im ganzen zwölf Drehbücher, und das war für mich ..., ich habe noch nie derartig an einem Theaterstück herum-

geknorkt wie an diesen Drehbüchern. Ich war gar nicht zuhause in diesen Drehbüchern. In einem Theaterstück bin ich zuhause, da weiss ich, was ich mache, wie man das aufführt, ich weiss, wie ich das anpacken soll, weiss, wo die Probleme sind, dass ich gewisse Dinge, wie den Schluss vielleicht, erst auf der Bühne löse. Aber wie man ein Drehbuch schreibt, das ist mir noch jetzt ein grosses Rätsel.»

«Midas» zeigt eine Versammlung, die der Held in seinem Privatkino einberufen hat: «Das Licht geht aus, und im absoluten Dunkel, sie können nicht mehr raus, hören sie nun seine Stimme. Und nun erzählt er ihnen, wie er zu Midas wurde, wie er drauf kam, wie er durch ein Gespräch, und zwar mit einem Schriftsteller, der auch anwesend ist, den er auch eingeladen hat, der eigentlich ich selber bin, wie er plötzlich seine Gabe entdeckt hat, aus allem Geld zu machen. Aus allem! ... Am Schluss sprengt er alle in die Luft und sich selber.»

«Also das wäre eine Novelle, die aus nichts besteht als aus einem einzigen Monolog», fragt die Filmemacherin, «in einem finsternen Raum, in dem man nur eine Stimme hört?» – «Und gleichzeitig dann der Vorgang der absoluten Zerstörung», antwortet der Autor. «Ich würde sagen, es ist eigentlich das Gleichnis vom Menschen, der an seiner Macht und an seinem Reichtum zugrundegeht.» Midas (eigentlich Green) ist offensichtlich kein anderer als der alte Traps (oder Alfredo Rossi) aus «Die Panne» unter neuer Gestalt.

«Dem Auge der Kamera ist standzuhalten»

Sicher gerade unterm Eindruck der Arbeit am



THE VISIT

«Midas» gewinnt die spätere Prosa immer öfter Ähnlichkeit mit Skripts, und zwar auch dann, wenn gar kein Film in Aussicht steht. Entsprechend verfasst sind zumal «Der Auftrag» von 1986, eine «Novelle in vierundzwanzig Sätzen», aber auch (drei Jahre später) der Roman «Durcheinandertal». Das Gesetzte, Abgezirkelte, Kantige der Bühnenstücke weicht mehr und mehr dem Fließen einer Art Textmontage. Der Satz Nummer 20 des «Auftrags» zum Beispiel enthält in seinen hundert Zeilen die folgenden Passagen. Sie lassen sich dem Ganzen nur schwer entnehmen. Es ist, als trenne man einzelne Bilder aus einem fertigen Film:

«... er sei vielmehr wie der Zyklus Polyphem, der die Welt durch ein einziges rundes Auge mitten auf der Stirne wie durch eine Kamera erlebt habe ... nach einem erneuten Heranheulen, Einschlagen, Zerbersten, Erzittern, doch ferner, sanfter, und einem nachlässigen "weit daneben", es sei ihm vor allem darum gegangen, die Explosion zu filmen ... ein schreckliches Unglück, gewiss, aber dank der Kamera ein verewigtes Ereignis, ein Gleichnis der Weltkatastrophe, denn die Kamera sei dazu da, eine Zehntel-, eine Hundertstel-, ja Tausendstelsekunde festzuhalten, die Zeit aufzuhalten, indem sie die Zeit vernichte, auch der Film gebe ja die Wirklichkeit, lasse man ihn ablaufen, nur scheinbar wieder, er täusche einen Ablauf vor, der aus aneinandergereihten Einzelaufnahmen bestände, habe er einen Film, so zerschneide er den Film wieder, jede dieser Einzelaufnahmen stelle dann eine kristallisierte Wirklichkeit dar, eine unendliche Kostbarkeit ...»

Leben und Filmen – die Realität und ihre Abbil-

dung – rücken da unmittelbar zueinander. Maschinen mit nur einem Auge von der Art der Kamera und des Projektors lassen (scheinbar) etwas zu, was die Wirklichkeit verwehrt. Ein einzelner Augenblick in der Zeit wird reproduzier- und wiedererlebbar, ohne bühenmässiges Nachstellenmüssen. Es leuchtet ein, dass die Vernichtung der Zeit automatisch deren Aufhalten bedeutet. Doch trifft ebenso (unvermutet) das Umgekehrte zu. Wer sie stoppt, demoliert sie auch.

So steckt im Kinematographen auch etwas Zerstörerisches. Er ist ein grundsätzlich berechenbares Mittel, grundsätzlich unberechenbar ist der damit verfolgte Zweck. Aufnahme- und Wiedergabegerät erinnern Dürrenmatt an die antike Sagenfigur des Polyphem. Sie bekommen mythisch-monströse Züge angedichtet. Doch dem Zyklopen sticht Odysseus das Sehorgan bekanntlich aus. Nicht anders als der legendäre Irrfahrer sind wir alle versucht, die mächtige, gefährliche Zeit- und Realitätsmaschine Film früher oder später zu blenden. Einmal vermerkt Dürrenmatt nachdrücklich: «Dem Auge der Kamera ist standzuhalten.»

Wozu noch einen Film?

«Es gibt zwei Möglichkeiten, den "Auftrag" zu verfilmen», schreibt Charlotte Kerr weiter. «Als grossen Abenteuer-Science-Fiction-Psychothriller, dann ist das ein Stoff für Kubrick oder Oliver Stone, eine 40- oder 60-Millionen-Dollar-Hollywood-Produktion, dann wird das eine spannende, aufregende Kinogeschichte mit intellektuellem Netz, die literarische Qualität geht ver-



GRIECHEN SUCHT GRIECHIN

reude. Dass er einmal eine echte griechische Frau gefunden hat, ist die schönste Geschichte, die er sich selbst seine kühnste Phantasie in dem Buch "Griechen sucht Griechin" wurde der Film von Alf Thiele gedreht. Neben Rühmann sieht man auch Charles Regnier, Walter Rilla, Franz ...

**Andere müssen
ersinnen,
was den Sätzen
auf der Leinwand
ent-spricht,
beziehungsweise:
was ihnen
ent-bildet.**

loren, wie bei jeder Verfilmung von Literatur.»

Oder dann, die andere Möglichkeit: «Wenn der Film vor dem geistigen Auge abrollt, wenn man das Buch liest, wozu dann noch einen Film machen? Vielleicht sieht nicht jeder den Film, den ich sehe. Dann gäbe es hundert oder tausend oder zehntausend oder hunderttausend oder eine Million verschiedene Filme "Der Auftrag", und der Film "Der Auftrag" müsste die Quersumme all dieser Filme sein, ich müsste Bilder finden wie Kürzel, in denen jeder die Sprachbilder erkennt.»

Sichtlich ist es für Kerr keine Frage mehr, dass Dürrenmatt in seinem späteren Leben zwischen Film und Literatur eine enge Verwandtschaft erblickt. Er schreibt im Zeichen einer gewissen Konvertibilität. (Und mindestens auf den ersten Blick sollte sich dieser Vorteil für Verfilmungen nutzen lassen.) Doch letztlich bleibt ein laufendes Ummünzen von Sprache in Film und umgekehrt nicht mehr als postuliert. Zu einer ausgebauten Praxis kommt es nicht. Andere müssen ersinnen, was den Sätzen auf der Leinwand ent-spricht, beziehungsweise: was ihnen ent-bildet, wie es dann wohl ebensogut heissen könnte.

Wozu noch einen Film, wenn er schon geschrieben ist? Dürrenmatt hat es sich sicher auch selber gefragt. Dem Realisieren hat er sich darum nicht weiter als bis zur Fluchtdistanz genähert.

Pierre Lachat



LA PIÙ BELLA SERATA
DELLA MIA VITA

«Er sagte: Ich habe
die Farben
auf meiner Palette
nicht mehr.»



Gespräch mit Charlotte Kerr
über Film bei Dürrenmatt

Die Filmemacherin Charlotte Kerr drehte 1984 mit Friedrich Dürrenmatt die vierstündige Dokumentation *PORTRÄT EINES PLANETEN*. Vom selben Jahr an bis zu seinem Tod war sie mit ihm verheiratet. Ihre Erinnerungen an die Jahre ihrer Ehe und besonders auch an die gemeinsame Filmarbeit mit dem Autor hat sie 1992 in ihrem Buch «Die Frau im roten Mantel» veröffentlicht.

FILMBULLETIN In welchem Mass trug die Begegnung Dürrenmatts mit Ihnen dazu bei, dass sein Interesse am Film neu erwachte?

CHARLOTTE KERR Ich war mit einem Film über Jules Dassin beschäftigt, den ich gerade schnitt, als ich Dürrenmatt kennenlernte, und bat ihn in den Schneiderraum, und so war er der erste, der den Film zu sehen bekam. Die Begegnung hat noch lange nachgewirkt. Dürrenmatt ging bei dieser Gelegenheit auf, was im Dokumentarfilm möglich ist.

Die Folgen waren noch bei der Arbeit an «Midas» zu spüren, der zuerst als Spielfilm geplant war. Dürrenmatt arbeitete damals mit Maximilian Schell. Schell sagte zum Beispiel: «Aber der Midas, dieser Green, muss doch eine Liebesszene haben, er muss Herz und Gefühl zeigen.» Dürrenmatt schrieb eine neue Version, doch konnte er nicht, wie jeder Drehbuchautor, ein Element einfach ausbauen, umformen und wieder einsetzen. Sondern er verfuhr gleich wie bei seinen andern Texten; das heisst, wenn etwas zu ändern war, dann musste er mit dem ganzen Aufbau von vorn anfangen.