

N Film und Literatur

60 Film und Literatur

Schreiben für den Film

Mehr als drei Jahrzehnte lang rieb sich Dürrenmatt an der Textform Drehbuch, in der er sich »gar nicht zuhause« fühlte (Kerr 1984). Obwohl er als Drehbuchautor die Thematik festlegen, Handlung und Figuren konzipieren und die Dialoge gestalten konnte (vgl. Schwab 2006, 96), bezeichnete er Regisseur und Kameramann als »das Wichtigste beim Film« (Kerr 1984). Sie überführen das Drehbuch, das Teil einer »Verbundkunst« (Schwab 2006, 97) ist, in Bilder, Bildsequenzen und Szenen. Ein früher Versuch Dürrenmatts, über ein Drehbuch mit den Möglichkeiten bewegter Bilder zu spielen, misslang (*Das Unternehmen der Wega*, 1958). Seine Drehbücher wurden, wenn überhaupt, nur mit größeren Überarbeitungen erfahrener Drehbuchautoren verfilmt. Und seine Arbeitsweise, einen Stoff als ganzen immer wieder neu zu denken, kollidierte mehrfach mit den Produktionsabläufen von Filmprojekten. Dürrenmatts Schreiben für den Film ist ein jahrzehntelanges sehr produktives Scheitern. In *Midas oder Die schwarze Leinwand* stellt die Autorfigur F.D. fest: »Es ist heller Wahnsinn, sich mit diesem Medium zu beschäftigen.« Auf die Frage, weshalb er es trotzdem tue, antwortet F.D.: »Weil mich die Zumutung reizt« (WA 26, 162).

Essayistisch setzte sich Dürrenmatt nur selten und knapp mit dem Film auseinander, so in *Gibt es einen spezifisch schweizerischen Stoff, der verfilmt werden müßte?* (1957; WA 32, 72 f.), *Untersuchung über den Film ›Das Wunder des Malachias‹* (1960, erstpubliziert 1966; WA 32, 103–108) oder *Ist der Film eine Schule für Schriftsteller?* (1968; WA 32, 125–137). Sein Schreiben für den Film (zu den Verfilmungen seiner Arbeiten von anderer Hand s. Kap. 114) lässt sich grob in zwei Phasen einteilen: In den 1950er Jahren bis 1961 bot ihm die Arbeit für Film und Fernsehen die Möglichkeit, Stoffe zu entwerfen und zu ent-

wickeln – und neben der Prosa, dem Hörspiel und den Theaterstücken eine weitere Einkommensquelle zu unterhalten. Die Filmprojekte der 1970er und 1980er Jahre waren dann einerseits eng mit dem Schauspieler und Regisseur Maximilian Schell und mit Dürrenmatts zweiter Ehefrau verbunden, der Schauspielerin und Filmemacherin Charlotte Kerr. Andererseits war sein Schreiben für das Medium Film in dieser zweiten Phase geprägt von der Verarbeitung der *Mitmacher*-Krise, nach der er sich als Autor neu erfand und reflexivere Formen des Schreibens entwickelte.

1953 verfasste Dürrenmatt für den Schauspieler und Regisseur Max Haufler – der in *Der Richter und sein Henker* (1957) und *Es geschah am hellichten Tag* (1958) die Regieassistenz und kleinere Nebenrollen übernehmen sollte – ein Treatment nach dem Roman *Gotthard-Express 41 verschüttet* von Emilio Geiler. Dürrenmatt und Haufler zerstritten sich aber, der Film wurde nie gedreht (vgl. Utz 2019, 152; Rüedi 2011, 464–468). Dürrenmatt hatte den Plot neu konzipiert und vor allem Beziehungen der Zuginsassen untereinander entworfen, die im Roman kaum eine Rolle spielen (vgl. Möbert 2011, 447–449). Dass die erhaltenen Textfassungen dieses Projektes mit Angaben zu Kameraperspektiven, Schnitten, Ton- und Lichteffekten bereits »außerordentlich filmisch gestaltet« sind, ist gemäß Möbert eher auf den erfahrenen Haufler als auf Dürrenmatt zurückzuführen (ebd., 450 u. 452).

Ebenfalls 1953 hatte der Bayerische Rundfunk zu einer Tagung über die Möglichkeiten des Fernsehspiels eingeladen. Dürrenmatt nahm teil und arbeitete 1954/55 für Walter Ohm, Regisseur beim Bayerischen Rundfunk, und die Columbia an einem Stoff mit dem Titel *Ich heiratete eine Kurtisane* (vgl. Weber 2020, 180). Der Film kam aber nicht zustande. Dürrenmatt veröffentlichte den Stoff stattdessen unter dem Titel *Griechen sucht Griechin* 1955 im Arche Verlag. Verfilmt wurde die »Prosakomödie« erst 1966 von Rolf Thiele und ohne Beteiligung Dürrenmatts.

Der Richter und sein Henker (1957)

Tatsächlich realisiert wurde eine Adaption von Dürrenmatts Kriminalroman *Der Richter und sein Henker* durch den Süddeutschen Rundfunk. Der Film mit Außenaufnahmen in Bern und rund um Twann am Bielersee war die erste abendfüllende Spielfilm-Eigenproduktion des westdeutschen Fernsehens (vgl. ebd., 212 f.) und erhielt eine entsprechend große mediale Aufmerksamkeit.

Das Drehbuch schrieb Dürrenmatt zusammen mit Hans Gottschalk, dem Fernsehspielleiter des SDR, im Juni 1956; mit Franz Peter Wirth, der die Regie übernahm, wurde es noch einmal überarbeitet (vgl. ebd., 213). Wirth erinnerte sich aber, dass eigentlich Gottschalk und er das Drehbuch verfasst hätten. Dürrenmatt hätte keinen richtigen Zugang zur Film-Dramaturgie gehabt; die Verkürzungen, die optische Umsetzung seien ihm nicht vertraut gewesen (vgl. Buchmüller 1995, 2).

Gottschalk und Wirth hatten zwar viel Erfahrung mit den Live-Abläufen von Fernsehspielen, aber keine mit dem Medium Spielfilm. Daher filmten sie alle Szenen als ganze, wie sie es gewohnt waren. Der Cutter Fritz Schwaiger kürzte den Film um eine halbe Stunde (vgl. ebd., 1): »Jetzt waren Spannung, Witz und Tempo da« (Bolliger/Buchmüller, 30).

Der Richter und sein Henker ist ein gradlinig erzählter Krimi ohne Rückblenden. Die für den Stoff wichtige Vorgeschichte etwa wird nicht in Istanbul gedreht, sondern in den Dialogen rekapituliert. So erzählen sich Bärlach (Karl-Georg Saebisch) und Gassman (Robert Meyn), wie Gastmann hier heißt, in einer merkwürdigen Szene gegenseitig ihre gemeinsame Geschichte, die sie beide nur zu gut kennen. Die chronologische Erzählweise auf der Bildebene erweist sich auch in der Anfangsszene als problematisch. Anders als der Roman beginnt diese erste filmische Adaption nicht mit dem Fund der Leiche des Polizeileutnants Schmied, sondern mit dessen Ermordung. Tschanz (Herbert Tiede), den Schmied am Straßenrand erkennen müsste, damit er arglos seinen Wagen anhält, darf für das Publikum nicht identifizierbar sein. Deshalb muss Tschanz in einer eher absurd als glaubwürdig wirkenden Bewegung mit dem rechten Arm winken und ihn dabei vor sein Gesicht halten.

Es geschah am helllichten Tag (1958)

Schon während der Dreharbeiten von *Der Richter und sein Henker* arbeitete Dürrenmatt an seinem nächsten und noch größeren Filmprojekt. Für *Es geschah am helllichten Tag* sollte er nicht ein Hörspiel oder einen Roman zu einem Drehbuch umarbeiten, sondern eigens einen Stoff entwickeln. Bereits 1948 hatte Dürrenmatt Kontakt mit dem Filmproduzenten Lazar Wechsler gehabt (vgl. Rüedi 2011, 852 f.). Eine Zusammenarbeit kam aber erst neun Jahre später zustande. Wechsler gab ihm den Auftrag, für seine Praesens-Film eine ›Novelle‹ über ein ›Sittlichkeitsverbrechen an Kindern‹ zu schreiben (vgl. Möbert 2011, 35). Ende März 1957 verfasste Dürrenmatt ein Exposé, aber erst im Mai konnte er sich intensiver der Filmerzählung widmen. Danach entstanden vier Drehbuchfassungen, in die Änderungsvorschläge Wechslers und möglicherweise anderer Drehbuchautoren der Praesens-Film einflossen (vgl. ebd., 64–127). Die vierte Fassung wurde abschließend von Hans Jacoby, dem persönlichen Drehbuchautor des Hauptdarstellers Heinz Rühmann, noch einmal überarbeitet. Jacoby machte »aus Dürrenmatts von seiner Idee besessenen Kommissär einen fürsorglichen und beschützenden ›Vater‹« (ebd., 231). Der Sympathiebonus Rühmanns lässt die Bedenken zur fragwürdigen Ermittlungsmethode der Figur in den Hintergrund rücken (vgl. Riedlinger 2007, 220 f. u. 225). Der Film wurde »an der Berlinale beklatscht, in der Presse hochgejubelt« (Dumont 1987, 493) und in Barcelona mit dem Premis Sant Jordi de Cinematografia als bester Film ausgezeichnet.

Während das Drehbuch unter Zeitdruck für die Filmproduktion und mit Hilfe erfahrener Drehbuchautoren abgeschlossen werden musste, hatte die Entwicklung des Stoffs für Dürrenmatt längst eine andere Wendung genommen. Aus dieser Weiterentwicklung entstand der Roman *Das Versprechen*, der als *Requiem auf den Kriminalroman* (so der Untertitel) zu einem Klassiker der Kriminalliteratur und seinerseits zur Filmvorlage wurde.

Das Unternehmen der Wega (1958)

Das Anfang 1958 für den Norddeutschen Rundfunk fertiggestellte Drehbuch (vgl. SLA-FD-A-m-98-V) für eine Adaption des Hörspiels *Das Unternehmen der Wega* kann als früher Versuch Dürrenmatts gesehen werden, sich mit dem Fernsehfilm als Bild-Ton-Medium auseinanderzusetzen. Er wollte die Anlage des

Hörspiels mit den eingespielten Tonmitschnitten der Ereignisse auf dem Planeten Venus als Bild im Bild, mit Bildern auf Bildschirmen umsetzen (vgl. Möbert 2011, 443). Doch das Drehbuch wurde vom Abteilungsleiter und Regisseur Heinz Schwitzke zurückgewiesen und ausführlich kritisiert. Welchen Anteil Dürrenmatt am Film hatte, der noch im selben Jahr gesendet wurde, ist unklar.

Die Ehe des Herrn Mississippi (1961)

Nach dem Erfolg von *Es geschah am hellichten Tag* wollte Wechsler die Zusammenarbeit fortsetzen – und Dürrenmatt war zugleich »experimentierfreudig und Geschäftsmann genug« (Weber 2020, 219), um einem solchen Vorhaben zuzustimmen. Ab März 1960 arbeitete er am *Justiz*-Roman, zu dem er Wechsler ein Drehbuch versprochen hatte, kam damit aber nicht zuletzt aufgrund anderweitiger Verpflichtungen (u. a. der Erstaufführung von *Frank der Fünfte* im Oktober) nicht wie geplant voran. Wechsler hatte das Filmpersonal indes bereits unter Vertrag genommen und die Produktionstermine gebucht. Als schließlich eine Inszenierung der *Ehe des Herrn Mississippi* in Paris anstand, für die Dürrenmatt den Damentext erneut überarbeiten sollte, schlug er Wechsler Ende Oktober vor, statt des *Justiz*-Stoffs diesen Zweiakter in ein Drehbuch umzuarbeiten (das 1961 für sein Teil im Sanssouci Verlag erscheinen sollte). Wechsler ließ sich auf das Wagnis ein. So entstand von Mitte Januar bis Mitte März – unter Dürrenmatts Beteiligung auch an den Dreharbeiten – mit dem für *Justiz* engagierten Starensemble und dem Komödientenspezialisten Kurt Hoffmann als Regisseur eine aufwendige, gemeinsam mit der Berliner CCC produzierte Verfilmung (die Kosten beliefen sich auf über zwei Millionen Franken; vgl. Dumont 1987, 533). Sie feierte an der Berlinale Premiere und stieß dort, anders als in der überwiegend begeisterten Schweizer Presse (vgl. SLA-FD-D-10-b-MIS-3), zum Teil auf Kritik; der Vorwurf galt u. a. der »Verballhornung der Demokratie« (Schlappner 1961, 14). Die Einspielergebnisse fielen dennoch ansehnlich, wenn auch nicht kostendeckend aus (vgl. Dumont 1987, 533).

Im Vergleich mit den beiden 1952 und 1957 veröffentlichten Dramenfassungen wartet der Film mit gewichtigen Änderungen auf: Eine kommentierende Erzählstimme gibt das Geschehen chronologisch wieder und ersetzt so die erklärenden »Vor- und Rückblenden« der Dramenfiguren, ihr »Sprechen ins Pu-

blikum« (Benn 1968, 1754). An die Stelle des einen Zimmers, in dem sich die Handlung rund um das »Biedermeier-Kaffeetischchen« als »eigentliche[r] Hauptperson des Stücks« (WA 3, 12) abspielt, treten rasche Schauplatzwechsel: Die Heirat Mississippis mit Anastasia etwa findet angeblich »in Wilderswil« statt, das hier, tief verschneit, an die Bahnstrecke »nach Borneo« zu liegen kommt. Und vor allem wird nun, wie Dürrenmatt selber bemerkte, aus der »mehr vielleicht religiös bestimmten Komödie« »eine politische Farce« (Bienenek 1962, 109). Diese Tendenz ist bereits an den verschiedenen Fassungen des Damentexts abzulesen (vgl. Habermann 1997), der Film treibt sie aber auf die Spitze: Graf Übelohe-Zabernsee, der mit seinem Glauben an Liebe und Wahrheit zumindest in den frühen Fassungen des Stücks noch Züge einer Heilsgestalt trägt (vgl. ebd., 364), wird im Film zu einer kaum relevanten Nebenfigur (Hansjörg Felmy). Als solcher fällt ihm auch die Ehre des letzten Wortes nicht mehr zu. Die Verfilmung schließt mit dem Psychiatriepatienten Mississippi (O. E. Hasse), der nicht den Gifttod der Vorlage stirbt, sondern als Vorführobjekt im Auditorium der Anstalt zum Gaudi der versammelten Studentenschaft die immer gleiche, irrwitzige Forderung erheben darf: »Die Welt muß geändert werden« (WA 3, 205).

Der Richter und sein Henker (1975)

Etwas mehr als zehn Jahre später erhielt Maximilian Schell in Hollywood das Angebot, bei der Adaption von *Der Richter und sein Henker* Regie zu führen. Er schrieb selbst ein Drehbuch und nahm Kontakt auf mit Dürrenmatt, der ihm vorschlug, es zu überarbeiten (vgl. Fischer 2011). Das Drehbuch, das Dürrenmatt »drei Wochen vor Drehbeginn« vorlegte (Schell 2014, 277), erkannte der Regisseur nicht wieder. Dürrenmatt habe den Roman gar nicht mehr gelesen, sondern den Stoff auf der Grundlage des von ihm, Schell, geschriebenen Drehbuchs umgearbeitet. Seit seiner letzten Arbeit für den Film hatte Dürrenmatt – nicht zuletzt rund um den *Mitmacher* – einen neuen dramatischen Stil entwickelt, der auch die neue Drehbuchfassung von *Der Richter und sein Henker* prägte: »Eine Verknappung, Skelettierung der Dialoge zu stichomythischem Wortwechsel, zu einem Schlagabtausch oder Pingpong-Spiel, das sich immer mehr formalisiert: Dialog nicht als verständnisorientiertes Gespräch, sondern als Antagonismus, als strategisches Mittel im Kampf« (Weber 2020, 335). Zudem hatte Dürrenmatt Szenen, die Schell für wichtig hielt, gestrichen, dafür aber neue

geschrieben, die nichts mit der Geschichte zu tun hatten. So sah Schell sich gezwungen, das Drehbuch selbst noch einmal zu überarbeiten (vgl. Schell 2014, 277).

Die Vorgeschichte in Istanbul wird in den Vorgespann und an den Anfang des Films gesetzt. Die erhaltenen Drehbücher sehen als erste Szene die Untersuchung bei Arzt Hungertobel vor (vgl. SLA-FD-A-m-107-I und A-r133) bzw. den Fund der Leiche (vgl. SLA-FD-A-m-107-II). Anders als im Roman wird die quasi rechtsphilosophische Wette zwischen Bärlach und Gastmann mit einer Liebesgeschichte aufgeladen (in beiden Drehbuchversionen) bzw. von ihr überdeckt (im Film). Gastmann (Robert Shaw), Bärlach (Martin Ritt) und der Schriftsteller Friedrich (Dürrenmatt) umschwärmen die durch die orientalistische Kulisse tänzelnde Nadine (Rita Calderoni), die im Roman nicht vorkommt. Sie, nicht ein bankrotter Kaufmann, wird zum Opfer der Wette. Und die in der Vorlage marginale Figur von Schmieds Freundin Anna (Jacqueline Bisset), die Gastmann an Nadine erinnert, wird zur attraktiven Manövriermasse zwischen den männlichen Figuren ausgebaut.

Schells *Richter und sein Henker* ist prominent besetzt, auch in den Nebenrollen. Dürrenmatt gibt in einem selbstironischen Auftritt den Schriftsteller, der nur gegen sich selber Schach spielt; Donald Sutherland hat mit einer slapstickartigen Performance einen Auftritt als Schmieds Leiche. Maximilian Schell ist der Pianist, der den Violinisten Pinchas Zukerman begleitet. Und Gastmanns Leibwächter spielen Eduard (Edy) Hubacher, Olympiasieger 1972 im Viererbob, und Rudolf (Ruedi) Hunsperger, 1966, 1969 und 1974 Eidgenössischer Schwingerkönig, der in der Begräbnisszene also im doppelten Wortsinn als Kranzschwinger auftritt.

Der Auftrag (1986)

Sowohl den *Auftrag* (Für Charlotte) wie später *Midas* (Für J. [Joggeli]) – zwei Stoffe, für die das Medium Film zentral ist – widmete Dürrenmatt Charlotte Kerr. Für Kerrs Filmporträt von Melina Mercouri (*Keine zufällige Geschichte – Melina Mercouri – Jules Dassin*, 1984) arbeitete Dürrenmatt an den Texten mit (vgl. Weber 2020, 511). Bei Kerrs Versuch, Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* zu verfilmen, schrieb er u. a. den Anfang: die Szene mit dem Helikopter, an dem der Sarg hängt (vgl. Kerr 1992, 228 f.). Und Dürrenmatt eignete sich Bachmanns Stoff an. Unter dem Eindruck der 24 Präludien und Fugen von Bachs *Das*

Wohltemperierte Klavier (I) schrieb er den *Auftrag* als *Novelle in vierundzwanzig Sätzen*. Zentral ist das Motiv des Filmens – übersteigert in der Figur des Polyphem, des versehrten Filmers, der alle filmt, beobachtet und seinerseits von Satelliten beobachtet wird. Die Medien, insbesondere die Bildmedien, spielen eine entscheidende Rolle in Dürrenmatts Denkmodell der Beobachtung: Eine Realität unabhängig von der Beobachtung gibt es nicht; mit der (medialen) Beobachtung verändert sich die Wirklichkeit (vgl. Kost 2005, 344 f.). *Der Auftrag* erscheint 1986; einige Monate später, Anfang 1987, schreibt Dürrenmatt eine Filmfassung, die er seinerseits Charlotte Kerr widmet. Und 1989 erstellt er aus dem *Auftrag* ein Filmtreatment.

Midas (1990)

Schon vor der Ausstrahlung von *Der Richter und sein Henker* am 7.9.1957 hatten der Süddeutsche Rundfunk und Dürrenmatt eine weitere Zusammenarbeit für drei Fernsehspiele in den folgenden drei Jahren vereinbart (vgl. Weber 2020, 213). Einer dieser – nie umgesetzten – Stoffe war mit großer Wahrscheinlichkeit *Coq au vin*. Dürrenmatt nahm die Geschichte vom Mann, der aus geschäftlichen Gründen bei einem Unfall sterben muss, 1970 in sein *Stoffe*-Projekt auf. 1972 stellte er sie aber zurück, löste sie später aus dem *Stoffe*-Komplex heraus und begann, sie ab 1980 für ein Filmprojekt mit Schell zu bearbeiten (vgl. WA 26, 196). In diesem Projekt zeigte sich erneut, wie problematisch Dürrenmatts Arbeitsweise beim Schreiben eines Drehbuchs war. Kerr erinnert sich, dass er die zehnte Drehbuchversion schrieb, statt nur eine Szene anzupassen, mit der Schell nicht zufrieden war (vgl. Kerr 1992, 10). Dass Dürrenmatt mit Stoffkomplexen und unabhängig von Projekten arbeiten wollte, die auf ein Medium, eine Textsorte beschränkt sind, zeigte sich in den Verhandlungen mit der Produktionsfirma, die für Schell die Rechte am *Midas* regeln sollte: Dürrenmatt bestand darauf, den Stoff als *Novelle*, *Theaterstück* etc. weiter bearbeiten zu können (vgl. SLA-FD-B-4-d-6-MID). Über die insgesamt mindestens vierzehn Fassungen wird aus *Midas* ein »raffiniertes, medienreflexives Spiel« (Weber 2020, 485). Dürrenmatt entschied sich für eine subjektive Kameraführung aus der Perspektive der Hauptfigur. Die Figur wird zur »Stimme Green« dematerialisiert und direkt an die Imagination des Autors gebunden. Bei *Midas* wie beim gesamten Spätwerk zeigt sich »[d]ie Befreiung des Werks aus der objektiven, endgültigen Erstarrung,

die Rückholung des Objektivierten ins Subjektiv-Imaginäre, in den Denk- und Schreibprozess« (ebd., 485 f.). Dürrenmatt hat mit *Midas* einen »seine Text- und Bildkonstruktion reflektierenden Text« geschaffen, der »den inneren Zusammenhang der Krisen der Identität, der Autonomie des Ichs, des Autors wie die medialen Möglichkeiten und Grenzen der Konstitution von Wirklichkeit respektive ihrer Fiktionen zur Darstellung bringt« (Rusterholz 2017, 127). 1981 – also noch relativ früh im Entstehungsprozess von *Midas* – unterstrich Dürrenmatt, dass es ihm bei diesem Stoff um bildhaftes Denken gehe: »[D]arum schreibe ich heute ganz bewußt an meinem ersten Film, an einem Stoff, den ich von Anfang an als Film konzipiere« (G 3, 12). Das zeigt sich auch in der Form, in der *Midas* – mit dem oxymorischen Titelzusatz *Die schwarze Leinwand* – schließlich erschienen ist: gedruckt als »Film zum Lesen« (WA 26, 196).

Justiz (1993)

Nachdem Dürrenmatt dem Drängen seines Verlegers nachgegeben und den 1960 abgebrochenen *Justiz*-Roman doch noch fertiggestellt hatte, wollten in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre mehrere Produktionsfirmen und Regisseure die Filmrechte erwerben. Auch Charlotte Kerr bereitete 1986 einen Film oder einen TV-Dreiteiler nach dem Stoff vor und fragte Ernst Schröder für die Rolle des Kohler und Gloria Fürstin von Thurn und Taxis für die der Daphne an (vgl. SLA-FD-B-4-d-6-Jus). Dürrenmatt selber arbeitete den Roman im Februar 1988 in eine Filmerzählung um, eine »Kurz- oder Sonderfassung des Romans, die die Handlungsstruktur sowie das »Dialog-Material« für einen Film enthält« (Auge 2004, 159). Darin sind Motiv und Ende der Handlung entscheidend modifiziert: Urheberin des Masterplans ist hier Hélène; sie spielt *à la bande* – »auf sowas können nur Weiber kommen«, meint Kohler (SLA-FD-A-r140) –, um sich an ihrem ehemaligen, von Daphne abspenstig gemachten Verlobten Benno zu rächen. Ihr Vater nimmt mit seinem Mord an Winter in der Dramaturgie dieses Plans nur die Rolle eines Werkzeugs ein und wird von Hélène zuletzt mitsamt der steiermannschen Villa in die Luft gesprengt.

Hans W. Geißendörfer, der den Roman schließlich 1993 mit Maximilian Schell als Kohler verfilmte, hatte 1989/90 Briefkontakt mit Dürrenmatt. Am 17.7.1990 schickte er sein Drehbuch an Dürrenmatt und die beiden vereinbarten ein Treffen. Ein Dokument mit dem

Titel *Justiz*, das im Nachlass erhalten ist und das, wenn nicht von Dürrenmatt selbst, dann von jemandem aus seinem Umfeld stammt, zeugt nicht gerade von Begeisterung: »Eigentlich ist nichts gegen das Drehbuch zu sagen und alles. Es ist konventionell gut gebaut, erzählt, teils spannend, eine Geschichte, die zu einem logischen Abschluss kommt. Nur die Menschen dieser Geschichte interessieren mich nicht. So wie die Geschichte ihre zweite und dritte Dimension verloren hat, so auch die Menschen. Sie sind flach« (SLA-FD-B-4-d-6-Jus, *Justiz*, 1).

Geißendörfer selber berichtete, Dürrenmatt habe das Drehbuch »akzeptiert[...]« und »an den Kürzungen« noch »mitgearbeitet« (Geißendörfer, zit. nach Bolliger/Buchmüller 1996, 299). Das Grundgerüst des Romangeschehens bleibt in der Verfilmung bestehen. Der Protagonist Spät (Thomas Heinze) ist aber nicht mehr der »getriebene« (ebd., 299), unsympathische Säuer des Romans, sondern eine Figur mit mehr Identifikationspotential, primär ein – wie *Der Spiegel* schrieb – »unwiderstehlich harmlos in die Welt schau[ender]« Grünschnabel (N. N. 1993). Zum Beispiel liefert er seinen Klienten aus dem Rotlichtmilieu nicht vorsätzlich ein Alibi. Und er schläft im gesamten Film lediglich mit zwei Frauen, hat demnach nur mit einer einzigen Prostituierten ein Verhältnis. Sein eigentliches Objekt der Begierde, die gemäß Drehbuch »außergewöhnlich attraktive« Hélène (Anna Thalbach), ist ihrerseits schwer in ihn verliebt und klärt das TV-Publikum schon früh über das eigentliche Mord-Motiv auf. Aus der Romangestalt, die ihre Vergewaltigung so problematischer- wie »geschmacklose[rweise]« (Knapp 1993, 149) genossen haben soll und danach »mit allen« (WA 25, 224) ins Bett steigt, auch mit ihren Vergewaltigern, macht die Sympathie-regie des Films eine »ernsthafte Rührfigur« (*Der Spiegel* 41, 1993, 287). Eine größere Distanz zu dem, was Dürrenmatt in seinen späten Filmstoffen *Midas* und *Der Auftrag* interessierte, ist kaum denkbar.

Literatur

- Auge, Bernhard: Friedrich Dürrenmatts Roman *Justiz*. Entstehungsgeschichte, Problemanalyse, Einordnung ins Gesamtwerk. Münster 2004.
- Benn, Gottfried: *Die Ehe des Herrn Mississippi*. In: Ders.: Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 7: Vermischte Schriften. Wiesbaden 1968, 1754–1756.
- Bieneck, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962.
- Bolliger, Luis/Buchmüller, Ernst: Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch. Zürich 1996.
- Buchmüller, Ernst: Schriftliches Exzerpt des Videointerviews mit Franz Peter Wirth am 12.11.1995. Schweizeri-

- sches Literaturarchiv, Play Dürrenmatt, 3sat Buch 1. Schweizerisches Literaturarchiv, Sig. SLA-FD-E-71.
- Buchmüller, Ernst: *Der Richter und sein Henker*. In: Ders., Luis Bolliger: Play Dürrenmatt. Ein Lese- und Bilderbuch. Zürich 1996, 27–34.
- Dumont, Hervé: Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965. Lausanne 1987.
- Fischer, Robert: Schach mit Dürrenmatt. Maximilian Schell über *Der Richter und sein Henker*. D 2011.
- Habermann, Britta: Friedrich Dürrenmatt: *Die Ehe des Herrn Mississippi*. Von der Komödie zur Posse – Ein Vergleich der Fassungen und ihrer Konfiguration. In: Karl Konrad Polheim (Hg.): Die dramatische Konfiguration. Paderborn 1997, 349–377.
- Kerr, Charlotte: Die Frau im roten Mantel. München 1992.
- Kerr, Charlotte: Portrait eines Planeten. Friedrich Dürrenmatt. D 1984.
- Knapp, Gerhard P.: Friedrich Dürrenmatt [1980]. Stuttgart, Weimar 1993.
- Kost, Jürgen: Mediale Inszenierung als Paradigma der entfremdeten Moderne: Friedrich Dürrenmatts *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter*. In: Heinz-Peter Preußler (Hg.): Krieg in den Medien. Amsterdam 2005, 329–350.
- Möbert, Oliver: Intertextualität und Variation im Werk Friedrich Dürrenmatts. Frankfurt a. M. 2011.
- N. N.: Ein Mord à la carte. In: Der Spiegel 41 (1993), 286 f.
- Riedlinger, Stefan: Tradition und Verfremdung. Dürrenmatt und der klassische Detektivroman. Marburg 2007.
- Rüedi, Peter: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie. Zürich 2011.
- Rusterholz, Peter: Die Krise der Darstellung als Darstellung der Krise: *Midas* – Der Film zum Lesen. In: Ders.: Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts. Hg. von Henriette Herwig und Robin-M. Aust. Baden Baden 2017, 115–129.
- Schell, Maximilian: Ich fliege über dunkle Täler oder Etwas fehlt immer. Erinnerungen. Hamburg 2014.
- Schlappner, Martin: Dürrenmatt auf der Leinwand. Zur Auf-führung der *Ehe des Herrn Mississippi* im Zürcher Kino Capitol. In: Neue Zürcher Zeitung, 25.8.1961, 14.
- Schwab, Ulrike: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin 2006.
- Utz, Peter: Der steckengebliebene Gotthardexpress. Ein unbekanntes frühes Filmtreatment von Friedrich Dürrenmatt. In: Ewa Wojno-Owczarska (Hg.): Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2019, 149–166.
- Weber, Ulrich: Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich 2020.

Ulrich Boss / Elio Pellin