

Die *Alte Dame* und der Western: Die CBS-Serie *Rawhide* und Djibril Diop Mambéty's *Hyènes*

Ulrich Boss und Elio Pellin

Dürrenmatt war an einer Reihe von Filmen direkt beteiligt.¹ Weitaus zahlreicher waren aber schon zu Dürrenmatts Lebzeiten Verfilmungen seiner Texte, die ohne seine Mitwirkung zustande kamen.² Sie sind in ihrer Gesamtheit kaum noch zu überblicken.³ Dabei ist keiner der Stoffe Dürrenmatts so häufig verfilmt worden wie das Stück, mit dem er seinen Sensationserfolg am New Yorker Broadway landete und so zum internationalen Erfolgsautor wurde. Ludwig Cremer setzte den *Besuch der alten Dame* in einer Produktion des Südwestfunks schon 1959 für das Fernsehen um. Danach folgten Verfilmungen in Hollywood (1964), Frankreich (1971), der Sowjetunion (1989), dem Senegal (1992), Polen (2002), Estland (2006) und zuletzt Österreich (2008).

Die Alte Dame und High Noon

Nach seinem Wechsel ans private Berner Maturitätsinstitut Humboldtianum ging Dürrenmatt gewissermaßen im Kino in die Schule. Während seine Eltern ihn im Unterricht wähten, sei er – so steht es in den *Stoffen* – »nachmittagelang in den Kinos« gesessen.⁴ Das »weltweit«

¹ Ulrich Boss und Elio Pellin: Schreiben für den Film. In: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin. Stuttgart 2020, S. 215-220.

² Ulrich Boss und Elio Pellin: Verfilmungen. In: Dürrenmatt-Handbuch, S. 399-403.

³ Ulrich Boss und Elio Pellin: Filme nach Stoffen von Friedrich Dürrenmatt (Liste). Bern 2019, DOI: 10.7892/boris.131340.

⁴ WA 28, S. 49.



>>bedeutendste Genre des Kinos<< war damals der Westernfilm:⁵ In den Jahren von 1935 bis 1956 war mehr als jeder vierte Hollywood-Film ein Western.⁶

Der Besuch der alten Dame erinnert sowohl strukturell wie motivisch an Klassiker der Gattung: Das Rachemotiv, das Claire Zachanassian zurück in ihre Heimatstadt führt, ist für den Western typisch. In Fred Zinnemanns *High Noon* von 1952 wartet die Stadt Hadleyville auf die Rückkehr des Banditen Frank Miller, der vom Town Marshal Will Kane (gespielt von Gary Cooper) fünf Jahre zuvor hinter Gitter gebracht worden war. Miller hatte Kane Rache geschworen, ist jetzt begnadigt worden und soll mit dem Zug um *Zwölf Uhr mittags* (so der deutsche Filmtitel) in der Stadt eintreffen. Die drei Mitglieder seiner Gang erwarten ihn am Bahnhof. Der Bestatter des Orts lässt vorsorglich neue Särge zimmern.

Kane für sein Teil verheiratet sich gerade mit der Quäkerin Amy (Grace Kelly), der zuliebe er ein Ladengeschäft in einer anderen Stadt übernehmen will. Die beiden sind bereit zur Abreise, als die Nachricht von Millers bevorstehender Ankunft eingeht. Kanes Amtsnachfolger wird erst am nächsten Tag in Hadleyville eintreffen. Von den Hochzeitsgästen dazu ermuntert, brechen Kane und Amy dennoch auf. Kane entschließt sich aber bald zur Umkehr: aus Pflichtgefühl und weil er nie vor jemandem davongelaufen sei. Die folgenden anderthalb Stunden gibt der Film beinahe in Echtzeit wieder. Kane macht sich auf die Suche nach Unterstützung, die ihm aber alle versagen: sein Hilfssheriff, der Ortsrichter, die Kundschaft des lokalen Saloons, der Bürgermeister, der Pfarrer und sein Vorgänger als Town Marshal. Auch die pazifistische Amy wendet sich – enttäuscht über die Rückkehr in die Stadt – von ihm ab und will allein mit dem Mittagzug abreisen, eilt ihm aber als eine Art *dea ex machina* gerade noch rechtzeitig zu Hilfe, nachdem sie erste Schüsse gehört hat. Zu zweit bringen sie die Bande zur Strecke. *High Noon* endet damit, dass Kane seinen Marshalstern vor der feigen Stadtbevölkerung in den

⁵ Edward Buscombe: Der Western. In: Geschichte des internationalen Films. Hg. von Geoffrey Novell-Smith. Stuttgart und Weimar 1998, S. 260-268, hier S. 260.

⁶ The BFI Companion to the Western. Hg. von Edward Buscombe. London 1988, S. 427.

Straßenstaub wirft und den Ort zusammen mit Amy nicht mit der Eisenbahn, sondern im offenen Pferdewagen verlässt.

Im *Besuch der alten Dame* ist das für *High Noon* strukturbildende Motiv des Wartens zuerst auf den eintreffenden Zug und danach auf den immer wahrscheinlicher werdenden Tod der männlichen Hauptfigur ebenfalls grundlegend. >>Ich warte<<⁷ bemerkt Claire Zachanassian, als die Güllener ihre Forderung zunächst ablehnen. Wie Jürgen Schröder bereits aufzeigte,⁸ hat Dürrenmatt mit dem >>Bahnhofs-Einfall<< eine entscheidende Änderung an dem in der Erzählung *Die Mondfinsternis* präformierten Stoff vorgenommen. Daraus habe sich die >>dreiaktige Bahnhofsstruktur<<⁹ ergeben, die das Stück in die Nähe der Railway-Western rücke, von denen *High Noon* einer der berühmtesten ist. Die Szenerie von Dürrenmatts Stück und die Stationen, an denen der Ladenbesitzer Ill um Hilfe bittet, – bei der Polizei, dem Bürgermeister und dem Pfarrer –, lassen sich ihrerseits mit Zinnemanns Western vergleichen. Aus diesem Blickwinkel ist es alles andere als zufällig, dass Claire Zachanassian die Besitzerin der >>Western Railways<<¹⁰ ist und dass sie diese Schauplätze wie in einer Westernstraße von ihrem Hotelbalkon aus überblicken kann, auf dem sie raucht, Whiskey trinkt und sich – auch ein Westernsujet – von Gitarrenspiel unterhalten lässt.¹¹ Die raschen Wechsel im zweiten Akt zwischen Kurzscenes mit der alten Dame auf ihrem Balkon und den Gesprächen, die Ill in seinem Laden, mit dem Polizisten und dem Bürgermeister führt, könnten durch die Schnitttechnik des Films motiviert sein.¹² Richter und Sarg jedenfalls bringt die alte Dame gleich selbst mit nach Güllen. In der Folge wird die verlotterte Kleinstadt zunehmend zu einem

⁷ WA 5, S. 50.

⁸ Jürgen Schröder: *Der Besuch der alten Dame*. Friedrich Dürrenmatts Schweizer Requiem auf den Western. In: Weimarer Beiträge 58.4, 2012, S. 603-613.

⁹ Ebd., S. 607.

¹⁰ WA 5, S. 15.

¹¹ Schröder, *Der Besuch der alten Dame*, S. 607.

¹² Vgl. zum Einfluss des Films auf das Theater bereits zu Stummfilmzeiten z.B. Bernhard Zeller: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-National-Museum. Marbach a.N. 1976.

Ort des Faustrechts, an dem (erstmal in der für das Atelier-Theater Bern geschriebenen Fassung von 1959¹³) schließlich auch Ill zum Gewehr greift.

Georg Seesslen sieht *High Noon* nicht nur als Railway-Western, sondern auch als prägenden Stadt-Western. >>Was in früheren Zeiten die Stadt auszeichnete, war, neben dem schnellen Vergnügen für die Cowboys, die Arbeit und der Handel: Sie war der Ort, an dem sich Konflikte lösen mussten.<<¹⁴ Nach den Filmen der >Schwarzen Serie<, die >>auf den Western nicht ohne Einfluss geblieben << seien, schein es, >>dass nur die Besessenheit, der gleichsam erotische Reiz einer Lynchkampagne, der die Stadtbewohner für kurze Zeit aus ihrer dumpfen Lethargie reißen kann, sie zusammenhält.<< ¹⁵

In Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* ist es nicht der Lynchmord selbst, der den lethargischen Stadtbewohnerinnen und Stadtbewohnern neuen Zusammenhalt bietet, sondern das Versprechen, das mit der Forderung nach einem Lynchmord verbunden ist. Ähnlich wie in Allan Dwans *Silver Lode* (1954) gibt sich die Bevölkerung von Gullen zuerst solidarisch mit dem Beschuldigten, um sich dann nach und nach von ihm abzuwenden.

Gullen und Dry Rock

Ein TV-Western, für den gelegentlich Dürrenmatts *Alte Dame* als Vorbild genannt wird, ist die Folge *The Greedy Town* der Fernsehserie *Rawhide*. Die Serie (1959-1966) wäre wohl heute weitgehend vergessen, hätte nicht Clint Eastwood mitgespielt und sich damit als Hauptdarsteller für Sergio Leones erste drei Western empfohlen (*Per un pugno di dollari*, 1964; *Per qualche dollaro in più*, 1965; *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966). In *The Greedy Town* hat Eastwood allerdings nur einen Kurzauftritt am Anfang der Episode. Erstmals ausgestrahlt wurde *The Greedy Town* als Folge 19 der vierten Staffel am 16. Februar 1962, keine vier Jahre also nach dem Broadway-Triumph von Dürrenmatts Stück.

¹³ Vgl. WA 5, S. 145.

¹⁴ Georg Seesslen: *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg 2011, S. 97.

¹⁵ Ebd.

Der Titel markiert die Episode ihrerseits als >Town Western<. Dry Rock – der Name deutet nicht auf ein blühendes Stadtleben hin – ist wie Dürrenmatts Gullen eine heruntergekommene Stadt. Offenbar gibt es in ihrer Nähe Minen, deren Betrieb aber eingestellt wurde. Die Eröffnungssequenz zeigt einen Leichenzug. Ada Randolph (Mercedes McCambridge) bringt die Leiche ihres Sohnes Buddy zurück in die Stadt, in der er vor einigen Jahren für einen Banküberfall und den Mord an einem Soldaten verurteilt wurde. Buddy ist zwei Wochen zuvor im Gefängnis gestorben. 300'000 Dollar hat er hinterlassen und mit seinem letzten Willen verfügt, dass die Bewohnerinnen und Bewohner von Dry Rock das Geld erhalten sollen. Zwei Bedingungen sind mit der Erbschaft verknüpft. Zum einen soll Buddy nachträglich für unschuldig erklärt werden. Zum andern muss Sheriff Sam Jason (Jim Davis) aus der Stadt verbannt und sein Eigentum eingezogen werden. Buddy soll auf Jasons Grundstück beerdigt werden und ein Denkmal an ihn erinnern.

Der Bürgermeister, der Richter und die Zeugen des Prozesses weisen den Vorschlag von Ada Randolph, den Fall neu aufzurollen und die Zeugenaussagen zugunsten von Buddy abzuändern, zuerst zurück. Clay Forrester (Charles H. Gray), der selbst als Zeuge im Prozess ausgesagt hatte, lässt sich von Ada Randolph aber tausend Dollar extra bezahlen, streut geschickt die Nachricht, dass alle Bewohnerinnen und Bewohner Geld bekommen sollen und wirkt auf die anderen Zeuginnen und Zeugen ein, ihre Aussagen zu revidieren. Ada Randolph muss nur warten. Prompt beginnen die Bewohnerinnen und Bewohner auf Kredit einzukaufen und drangsaliieren die Zeugen. In einer Gerichtsfarce wird das Urteil in Buddys Prozess revidiert. Die Zeuginnen und Zeugen erklären, der Banküberfall und der Mord seien wohl von einem Doppelgänger verübt worden. Die Bevölkerung von Dry Rock rottet sich schließlich zum Mob zusammen, der den Sheriff mit Waffengewalt aus der Stadt jagen will.

[[Abbildung 1: >>We're buying on credit. All we gotta do is sign a note.<<]]

Das geht nun Clay Forrester aber zu weit, er stellt sich an die Seite des Sheriffs und hält den Lynchmob auf. Ada Randolph verlässt Dry Rock mit ihrem Geld wieder. Clay Forrester verabschiedet sie mit den Worten: >>Well, I guess, there are things money just can't buy<<, eine Schlussbemerkung, die in einem Stück von Dürrenmatt unvorstellbar wäre.

Ada Randolph wird gelegentlich >old lady< genannt, was allein selbstverständlich nicht für einen direkten Zusammenhang von TV-Episode und Theaterstück spricht. Die Ähnlichkeiten sind aber nicht zu übersehen: Die alte Dame, die den Bewohnerinnen und Bewohnern einer verarmten Stadt Geld verspricht, um damit Gerechtigkeit in ihrem Sinn herzustellen; das Kaufen auf Pump; die inszenierte Gerichtsverhandlung, die Stadtbevölkerung als Lynchmob. Ob *The Greedy Town* tatsächlich als nicht deklarierte Adaption von Dürrenmatts *Besuch* gelten kann, lässt sich wohl nicht abschließend klären. Wie der Vergleich von Lars von Triers *Dogville* und Dürrenmatts *Ein Engel kommt nach Babylon* gezeigt hat,¹⁶ können Ähnlichkeiten von Film- und Theaterstoffen auch indirekt über ein gemeinsames Drittes zustande kommen – hier über Motive, die mit dem Genre des Western verbunden sind.

The Visit und der Western

Dass Dürrenmatt solche Motive, Formeln von Westernfilmen übernommen und für das ihm wichtige Spannungsfeld von Recht und Gerechtigkeit umgeformt hat, ist aber augenfällig. Auch der bekannte Drehbuchautor und Produzent Nunnally Johnson, der zunächst den Drehbuchauftrag für die Hollywood-Verfilmung des *Besuchs* von 1964, *The Visit*, bekommen hatte, schrieb Dürrenmatts *Tragische Komödie* in einen Western um. Die von Ingrid Bergman gespielte Rächerin hätte hoch zu Ross in ihre Heimatstadt einreiten sollen und wäre am Ende des Films erschossen worden. Bergman lehnte das Drehbuch allerdings ab.¹⁷

¹⁶ Elio Pellin: *Dogville ohne Dürrenmatt*, Bern 2020, DOI: 10.7892/boris.138262.

¹⁷ Ingrid Bergman und Alan Burgess: *Ingrid Bergman. Mein Leben*. Berlin 1980, S. 387.

Die unter der Regie von Bernhard Wicki, mit Bergman und Anthony Quinn in den Hauptrollen schließlich realisierte Verfilmung blieb näher an Dürrenmatts Stück, schwächte dessen grotesken Charakter und herausgekehrte Künstlichkeit jedoch ab und verlieh dem Stoff eine melodramatische Note: Die hier so genannte Karla Zachanassian liebt Serge Miller, wie Ill nun heißt, noch immer; das zeigt u. a. eine leidenschaftliche Kusszene am Abend vor der Gerichtsverhandlung. Und Miller darf am Leben bleiben: So hatte es der Produzent, der Studiomagnat Darryl F. Zanuck, verlangt. Der Filmschluss ist aber nicht, wie im Anhang von Dürrenmatts Werkausgabe steht, ein >>Happy End<<. ¹⁸ Das Verdikt, das Karla zuletzt über Serge verhängt, ist einfach eine andere denkbar schlimme Wendung: ¹⁹ >>If you killed him, in a few weeks you might begin to forget. [...] Live among these people who were ready to shed your blood.<<

Momente der Verfremdung sind in der realistisch inszenierten Verfilmung nicht zu finden, zumindest nicht in der dramentheoretisch einschlägigen Bedeutung des Begriffs. *The Visit* verfremdet den Ort des Geschehens nur insofern, als er ihn in geographische Distanz zum Hollywood-Publikum rückt. Das rückständige, korrupte Guellen liegt allem Anschein nach – es ist die Zeit des Kalten Kriegs – in Osteuropa. Bahnhof wie Geschäfte sind auch in kyrillischer Schrift beschildert. Karla reist mit dem Orient-Express an und die Figuren tragen Namen wie Dobrick, Bardick, Cadek oder – so der Mädchenname von Millers Frau: Mathilda Kova.

Westernelemente in *Hyènes*

Hyènes des senegalesischen Regisseurs Djibril Diop Mambéty dagegen, gedreht mit Laienschauspielerinnen und -schauspielern und erschienen 1992, hält die Handlung und kritische Energie von Dürrenmatts >>böse[m] Stück<<²⁰ nicht auf Abstand zum eigenen Kulturraum. Mambéty's Verfilmung der *Alten Dame* spielt in einer Ortschaft, die den Namen

¹⁸ WA 5, S. 154.

¹⁹ Vgl. Ulrich Weber: Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie, Zürich 2020, S. 221.

²⁰ WA 5, S. 144.

seines Geburtsorts Colobane trägt, eines Vororts und heutigen Stadtteils von Dakar. Das Filmpersonal spricht trotz des französischen Peritexts Wolof, die wichtigste Umgangssprache Senegals. Und wie die literarische Vorlage setzte Mambéty auf Verfremdungseffekte und stellte so eine poetische >>Eigenwelt<<²¹ auf: durch Assoziationsmontagen, die das Verhalten der Bevölkerung Colobanes u.a. zu Hyänen in Beziehung setzen; durch die ausgefallene Kostümierung der Figuren und das aufwendige Dekor, welche die in Braun- und Ockertönen gehaltenen Bildkompositionen der Verfilmung prägen; und indem er die in Dürrenmatts Prätext bereits angelegte Western-Motivik akzentuierte und weiter ausbaute.²²

[[Abbildung 2: Ein Beispiel für das Farbkonzept von *Hyènes* und die Kostüme der Filmfiguren: Die Colobaner an der Gerichtsverhandlung gegen Ende des Films.]]

Mambéty's zweiter und letzter Spielfilm ist wie sein ganzes, schmal gebliebenes Œuvre so einer spielerischen, experimentellen Ästhetik verpflichtet, die traditionelle senegalesische Motive mit Versatzstücken der westlichen Populärkultur vereint und die kulturelle Komplexität des postkolonialen Senegal auch auf formaler Ebene zur Geltung bringt. Mambéty war durch Wickis Verfilmung auf Dürrenmatts Stück gestoßen, das ihn vielleicht auch aufgrund der Parallelen zu *High Noon* besonders ansprach. Denn *High Noon* war einer seiner Lieblingsfilme, von dem er >>immer, immer schon<< ein Remake machen wollte:²³ >>If I hadn't seen this film I might not have become a filmmaker<<.²⁴ In der Sekundärliteratur werden solche

²¹ Ebd., S. 138.

²² Dayna Oscherwitz hat sich diesen Western-Reminiszenzen detailliert gewidmet, ohne allerdings auf *High Noon* sowie die Parallelen einzugehen, die sich bereits zwischen Dürrenmatts Stück und dem Westerngenre ziehen lassen: Vgl. Dayna Oscherwitz: Of Cowboys and Elephants: Africa, Globalization and the Nouveau Western in Djibril Diop Mambéty's *Hyenas*. In: *Research in African Literatures* 39.1, 2008, S. 223-238.

²³ Simon Njami: Image, Blowing in the Wind [Interview mit Djibril Diop Mambéty]. In: *Revue Noire* 3, 1991, S. 3; unsere Übersetzung.

²⁴ Ebd.

Beziehungslinien bisweilen gezogen, ohne auf Dürrenmatts Stück als Intertext noch einzugehen: Die Spannung des Wartens auf das Ende des Protagonisten sei >>in part played out as a dark comic pastiche of the classic Western *High Noon*<<.²⁵

Insgesamt bleiben Handlung und selbst die Dialoge von *Hyènes* Dürrenmatts Vorlage aber erstaunlich verpflichtet: Die reich gewordene Linguère Ramatou (Ami Diakhate) kehrt nach dreißig Jahren an den Ort ihrer Kindheit zurück und bietet der verarmten Gemeinde hundert Milliarden für den Tod ihres einstigen Liebhabers Dramaan Drameh (Mansour Diouf). Wie bei Dürrenmatt verließ Dramaan die 17-jährige, hochschwängere Linguère für eine bessere Partie, heiratete die Kleinwarenladenbesitzerin Xoudia Lo und leugnete vor Gericht, unterstützt von bestochenen Zeugen, seine Vaterschaft. Linguère musste Colobane verlassen und sich als Prostituierte verdingen.

Ramatou agiert damit wie in der Dramenvorlage aus einer Position heraus, die in verschiedener Hinsicht mit derjenigen von Westernhelden verwandt ist: Als erratische, psychisch und physisch verletzte, aber beinahe omnipotente Fremde und Außenseitergestalt begegnet sie einer Stadtbevölkerung, die ihrem Rechts- und Gerechtigkeitsverständnis zunächst ablehnend gegenübersteht. Im Vergleich mit Claire Zachanassian ist Ramatou allerdings keine groteske Figur. Diakhate, eine Fischhändlerin, die Mambéty im Hafenviertel Dakars rekrutierte, spielt die alte Dame mit sparsamer Mimik und Würde. Ihre Rache ist auch als Geschlechterkampf markiert. Ramatou wird nicht von Manhattaner Gangstern eskortiert, sondern von drei Amazonen. Woher sie ihren Reichtum hat, ob sie ihn selbst erwarb oder wie Claire Zachanassian einem Ex-Mann verdankt, bleibt im Film unbestimmt. Sie führt auch keine lächerlichen Gatten mit sich und scheint nicht vermählt zu sein. Zwar hat auch Ramatou eine Bein- und Handprothese. Aber anders als Claire erscheint sie nicht >>unmöglich<<

²⁵ David Murphy und Patrick Williams: *Postcolonial African Cinema. Ten Directors*. Manchester und New York 2007, S. 102.

>>aufgedonnert<<²⁶. >Linguère< heißt auf Wolof, wie auf der ersten paginierten Seite des Drehbuchs festgehalten ist, >einzigartige Königin<.²⁷

Mambéty bewirkte den Antirealismus seiner Verfilmung mit anderen Methoden: *Hyènes* beginnt mit Aufnahmen einer Elefantenherde, die strukturell den Eingangssequenzen mit Rinderherden in manchen Western (auch im Vorspann von *Rawhide*) entsprechen.²⁸ Aufgenommen wurden die Elefanten in Uganda, die immer wieder in den Film einmontierten Hyänen in Kenia.²⁹ Das verdeutlicht – wie zum Beispiel auch der im Drehbuch als Tempelpriester des Anubis, des altägyptischen Gottes der Totenriten aufgeführte Geistliche – ,³⁰ dass das noch größtenteils vormoderne Colobane im Film weniger eine konkret-referenzielle Funktion als paradigmatischen Charakter haben soll. Das reale Colobane war zur Zeit der Filmhandlung, 1975, längst ein großstädtisches Armenquartier geworden. *Hyènes'* Colobane setzt eine länderübergreifende afrikanische Erfahrung in Szene.

Die verfremdenden Kostümierungen gehen in ihrer Zahl weit über das bei Dürrenmatt vorgegebene Motiv der gelben Schuhe hinaus. In Mambétys Verfilmung kommt dieses Motiv zwar auch vor. Die gelben Stiefel und Slipper aus Burkina Faso sind aber nur ein Detail der symbolisch aufgeladenen Figurenausstattung. Zum Beispiel tragen in Dramehs Lokal auf einmal nahezu alle Gäste goldene Hüte in der Form von Tropenhelmen. Oder an der Versammlung am Ende des Films haben die Colobaner, als sie Drameh im Namen ihrer Ideale zum Tod verurteilen und sogleich liquidieren, Reissäcke und groteske Perücken angezogen (vgl. Abb. 2). Die Perücken sollen sie gleichsam zu Büffeln machen: >>The people of Colobane<<, meinte Mambéty, >>are dressed in rice bags. They are hungry; they are ready to

²⁶ WA 5, S. 21 f.

²⁷ Djibril Diop Mambéty: *Hyènes* [Drehbuch]. Paris 1984, S. 1. Für den Hinweis auf das Drehbuch danken wir Pierre-Alain Meier, dem Produzenten von *Hyènes*.

²⁸ Oscherwitz, *Of Cowboys and Elephants*, S. 228 f.

²⁹ N. Frank Ukadike: *The Hyena's Last Laugh. A Conversation with Djibril Diop Mambety*. In: *Transition* 78, 1998, 136-153, hier S. 144.

³⁰ Mambéty, *Hyènes* [Drehbuch], S. 26, 120.

eat Dramaan Drameh. They are all disguised because no one wants to carry the individual responsibility for murder.<< >>Their hair makes them buffaloes. The only thing they have that is human is greed.<<³¹

Die Büffelperücke ist bereits die vierte Kopfbedeckung des Bürgermeisters im Verlauf der Handlung. Zu Beginn des Films, während der Vorbereitungen für den Empfang von Ramatou, schmückt er sich noch mit einem Herrenhut. In der Szene, in der Ramatou den Colobanern die Milliarden für die Ermordung Dramehs verspricht, ist er bereits mit einer Art afrikanisiertem Cowboyhut ausgestattet. Als Drameh ihn in seinem Amtsbüro um Hilfe bittet, trägt er schließlich einen auch von der Farbe her klassischen Cowboyhut und keine Fliege mehr, sondern einen >Cowboy Scarf Tie<.

[[Abbildung 3: Colobanes Bürgermeister mit Cowboyhut und >Cowboy Scarf Tie<]]

Dramehs Lokal gehört wohl ebenfalls auf diese Motivebene. Mit den vielen Schnapsflaschen im Hintergrund ist es auch eine Art Saloon; nach Drehbuch hätte es noch >>battants western<< haben sollen, eine Westerntüre.³² Die zahlreichen Panorama-Aufnahmen der gelb- und ockerfarbenen Steppe können ihrerseits Erinnerungen an den Western, an die genretypischen Prärie-Landschaften evozieren – erst recht, wenn wie in der Szene, als die Colobanerinnen und Colobaner auf die Ankunft Ramatous warten, noch grasende Pferde zu sehen sind. Die Geier, die wie die Hyänen in Parallelmontagen eingeblendet werden, stammen aus demselben Fundus. Und als Drameh zusammen mit Ramatou im offenen Pferdewagen durch die Steppenlandschaft fährt, bittet ihn Ramatou, >>wie damals<<, in ihrer Jugend, eine Zeburinderherde fortzujagen. Gegen Ende des Films verlässt Drameh mit einem der Autos, die sich die Colobaner mittlerweile kaufen, einem >Deux Chevaux<, die Stadt, um Ramatou einen letzten Besuch

³¹ Mambéty im Gespräch mit Ukadike, *The Hyena's Last Laugh*, S. 147.

³² Mambéty, *Hyènes* [Drehbuch], S. 102.

abzustatten. Bei der Barriere eines merkwürdig einsam in der Steppe stehenden Wachtturms entdeckt er ein *Wanted*-Poster, auf dem er in Frontal- und Seitenansicht zu sehen ist. Dazu passt, dass sich der Polizeichef und der Polizeiadjutant Colobanes als Sheriff respektive Hilfssheriff gerieren. Beide tragen einen Cowboyhut. Als Drameh auf dem Polizeiposten die Verhaftung Ramatous verlangt, sitzt der Adjutant in typischer Western-Pose da, mit beiden Füßen auf seinem Schreibtisch. Anschließend bekommt er den Befehl, einen Warenkonvoi zu eskortieren, rät Drameh, sich selbst zu verteidigen, und wirft ihm zu diesem Zweck in Westernmanier ein Gewehr zu. Solche Eskortierungen insbesondere von Postkutschen oder Zügen waren regelmäßig Gegenstand von Westernfilmen.³³ Mambéty unterlegt sie mit Musik im Stil eines Ennio Morricone und zeigt sie in einer Supertotalen, einer für den Western charakteristischen Kameraeinstellung.

[[Abbildung 4: Das *Wanted*-Poster mit Dramaan Drameh in Frontal- und Seitenansicht]]

Der von Westernmusik begleitete Konvoi bringt in Ramatous Auftrag westliche Konsumgüter nach Colobane, mit denen die Stadtbevölkerung sich auf Kredit eindecken kann. Bezugsgröße dieser Szene ist nicht Dürrenmatts Dramentext, sondern Wickis Hollywood-Verfilmung. Dort lässt Karla Zahanassian eine ganze Wagenkolonne mit >>all the good things you need<< einfahren. Max Frisch, der mit Wicki befreundet war, hat in dem Rummel einen Kurzauftritt.

>Westernization<

Der Western als relativ formelhaftes Genre dreht sich thematisch in der Regel um das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft sowie die verderbliche Wirkung von Geld in einem kolonialen Grenzraum, in dem das staatliche Gewaltmonopol, Recht und Gesetz schwierig

³³ Oscherwitz, *Of Cowboys and Elephants*, S. 230.

durchzusetzen sind. Im postkolonialen Colobane setzt, motiviert durch die von Ramatou in Aussicht gestellten Milliarden, eine >Verwestlichung< in diesem Sinn ein.³⁴

Die von Ramatou herbestellten und per Konvoi angelieferten Produkte werden den Colobanerinnen und Colobanern im Rahmen eines großen Jahrmarktfestes präsentiert. Das Ambiente mit Vergnügungsbahnen und -ständen ist stimmig, denn Ramatou bringt weder lebensnotwendige noch Investitionsgüter unter die Leute, sondern Konsumartikel wie Fernseher oder Ventilatoren. Die Waren stammen, wie der Animateur sie anpreist, >>alle aus dem Ausland<<. Die Colobaner verschulden sich also beim Kauf von Importgütern und begeben sich so in die Abhängigkeit einer Gläubigerin, die unhaltbare Bedingungen stellt. Die Quellen einer eigenen Wertschöpfung, Colobanes Fabriken und Minen, hat die alte Dame wie in Dürrenmatts Drama längst aufgekauft und stillgelegt.

Dürrenmatt wehrte sich in seinen Anmerkungen zum *Besuch der alten Dame* gegen eine allegorische Deutung der Titelheldin und bestand darauf, dass Claire Zahanassian >>weder die Gerechtigkeit<< darstelle >>noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse<<. Sie solle nur sein, >>was sie ist, die reichste Frau der Welt, durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln<<.³⁵ Wie Peter von Matt im Handbuchartikel zum Stück bemerkt, stellt man bei der Beschäftigung mit Dürrenmatt aber bald einmal fest:

Sobald dieser Mann etwas bestreitet, muss man aufmerken. [...] So gehört die Gerechtigkeit sehr wohl zur Zahanassian, gebraucht sie das Wort doch fast wie einen Refrain. Auch steht das Stück durchaus in einem Bezug zum Marshallplan; der Untertitel lautete ja zunächst *Komödie der Hochkonjunktur*. Und schließlich ist die Vision dieser Frau tatsächlich auch mit der Apokalypse verknüpft.

³⁴ Ebd., S. 233 f.

³⁵ WA 5, S. 142.

Der >>gebildete Lehrer<< spreche sie >>explizit<< als >>Erzhure<< an und rücke sie so >>in die Nähe<<>>der *Großen Hure Babylon* in der Johannes-Apokalypse<<. ³⁶

Auf den Kontext einer Hochkonjunktur kann sich der Stoff im Senegal allerdings nicht beziehen. *Hyènes* bringt die alte Dame stattdessen mit einer westlich dominierten Institution in Verbindung, die bei ihren Kreditvergaben Länder wie den Senegal zu einem wirtschaftspolitischen Umbau verpflichtete. Mambéty assoziierte Ramatou, die – wie sie selbst erwähnt – >das Geschäft diktiert< und >die Bedingungen< stellt, von Anfang an mit der Weltbank. Und er bestand in einem Interview darauf, die Analogie beim Wort zu nehmen. Die von der Weltbank geforderten Strukturanpassungen – Deregulierung, Marktliberalisierung, Effizienzsteigerungen und Sparprogramme, die in der Regel zur Kürzung von Sozialausgaben führten – haben ihm zufolge letztlich dieselbe Konsequenz wie Ramatous Intervention in Colobane: >>The World Bank and its International Monetary Fund tell the African people, >We know you're poor but you have too many people working and you don't have enough money to pay them. So you have to kill some of them so we can give you money. You must clean your economy [...]<<<<. ³⁷

Einseitig-schematische Schuldzuschreibungen sucht man in *Hyènes* indes vergebens. Der Film kommentiert Fragen der Moral und der kulturellen Identität, das post- oder neokoloniale Abhängigkeitsverhältnis und die >Westernization< Colobanes auf eine vieldeutige Art, ohne den Colobanerinnen und Colobanern Handlungsmacht abzusprechen. Drameh, Ramatou und die Bevölkerung des Städtchens sind Opfer und Täter zugleich. Mambétys Kritik des globalen Kapitalismus und seiner sozioökonomischen und gesellschaftlich-kulturellen Folgen an der Peripherie trifft sie alle gleichermaßen, entgeht aber auch den Gefahren einer Verklärung der Vergangenheit oder eines essentialistischen Afrikanitätskonzepts. >>Africans<<, meinte Mambéty in dem gerade erwähnten Interview, >>are also like the World Bank, slaves to

³⁶ Peter von Matt: *Der Besuch der alten Dame*. In: Dürrenmatt-Handbuch, S. 93-97, hier S. 94.

³⁷ My Name is Djibril [Interview mit Djibril Diop Mambéty]. In: *Africa Film & TV 2*, 1993, S. 22.

money<<.38 Der Filmtitel, *Hyènes*, ist beinahe homophon mit einem wolofischen Wort, das *allen*, die sich den Film anschauen, anzeigt, dass sie mitgemeint sind. >Yeen< heißt auf Wolof: >Ihr<.39

Dürrenmatts Tragikomödie parodiert die antike Idee des tragischen Opfers zur Restitution von Moral, Ordnung und Allgemeinwohl nur mehr.⁴⁰ Aber immerhin führt der Mord an Ill zu einem wirtschaftlichen Aufschwung. In *Hyènes* – dem pessimistischsten von Mambétys Filmen und Kurzfilmen – steht selbst das infrage. Ein Scheck wird nicht überreicht. Die Colobanerinnen und Colobaner ergeben sich zwar den Versprechungen des >>Western Materialism<<.41 Ob das von Ramatou versprochene Geld je bei ihnen ankommt, erfährt man allerdings nicht. Für eine >>regeneration through violence<<⁴² wie sie im Western üblich wäre, gibt es keine Anzeichen. Das senegalesische Publikum wusste, wofür das reale, verstädterte Colobane stand: für ein Armenviertel eben, aus dem die beiden Hauptfiguren von Mambétys Spielfilmerstling *Touki Bouki* (1973) nach Paris flüchten wollten.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Boubacar Boris Diop: Von Güllen nach Colobane. In: Du 76, 2016, S. 56-60, hier S. 58.

⁴⁰ Weber, Dürrenmatt, S. 190.

⁴¹ Mambéty im Gespräch mit Ukadike, *The Hyena's Last Laugh*, S. 139.

⁴² Vgl. Richard Slotkin: *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown 1973.