

INGO KAMMERER

## 2.1.2 „Der Kommissär stutzte ...“

Differenzerfahrungen im (kleinen) Medienverbund um  
„Das Versprechen“

### 1. Vorüberlegungen

Intermedialität sei 'in', stellte Joachim Paech (1998, S. 14) schon vor Jahren fest und auch die Deutschdidaktik verschloss sich diesem doch so angesagten Ansatz nicht, war präsent, zumindest im publizistischen Segment (z. B. Bönninghausen/Rösch 2004, Marci-Boehncke/Rath 2006, Lecke 2008). Dabei ist die „Definitivonslage“, wie Bönninghausen (2010, S. 503) unumwunden feststellt, „weithin ungeklärt“, werde auf den Begriff in „heterogensten Diskursen zurückgegriffen“, seien letztlich „grundlegende theoretische Prämissen“ nicht geklärt. Klar ist jedoch, dass eine deutschdidaktische Perspektive die „Grenzüberschreitungen im Medien-Wechsel, [...] das 'Dazwischen' zwischen den Künsten, [...] [die] Schnittstellen“ (Bönninghausen/Rösch 2004a, S. 2) fokussieren muss, dass eigentlich den von Paech mit „mediales Differenzial und transformative Figuretionen“ (Paech S. 1998, 14) beschriebenen Betrachtungsschwerpunkten des Zuwachses und der Wandlung unter besonderer Berücksichtigung des aufnehmenden und deutenden Rezipienten (vgl. Marci-Boehncke 2007, S. 21 f.) nachzugehen ist.

Von besonderem Interesse sind m. E. hierbei die von Rajewsky (2002, S. 12) als „medienunspezifische 'Wanderphänomene'“ bezeichneten Erscheinungsformen ein und desselben Stoffs, einer bestimmten Ästhetik, eines speziellen Diskurstyps (S. 12 f.) zwischen den Medien. Das so umschriebene Phänomen des Transmedialen – auch dieser Begriff besitzt eine semantisch vielfältige Diskurspräsenz (vgl. S. 206) – bezeichnet „medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können“ (S. 19), ist demnach ein Bereich des Intermedialen, man könnte sagen: der Intermedialität im weiten Sinne, und wird der speziellen, „mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren[den]“ (S. 19) Intermedialität (im engen Sinne) übergeordnet (vgl. S. 11–15). Nun ist freilich festzustellen, dass der Übergang zwischen Transmedialität und Intermedialität fließend ist (Rösch 2004, S. 71), denn tatsächlich findet ja bei diesen 'Wanderungen' ein Medienwechsel statt, der entsprechende Betrachtungen nach sich ziehen könnte. Unabhängig davon ist aber ein besonderes Fachinteresse an jenen transmedialen 'Sprüngen' dadurch geweckt, dass bei Betrachtung dieser medienüberschreitenden Bewegungen zwangsläufig genuine deutsch- resp. literaturdidaktische Inhalte fokussiert werden. Stoffe, Motive, Figurentypen und -kon-

stellationen, Handlungsmuster, Narrationskategorien, Gattungs-, Genre-merkmale etc. interessieren hier in Bezug auf Analogie und Variation der Gestaltung; Auswirkungen dieser Gestaltungen auf die Rezeption werden zum Schwerpunkt der Untersuchung und dies ohne die Verpflichtung, indes mit der immer vorhandenen Option, zur Analyse der jeweiligen Medienästhetik.

So werden an den Beispielen eines in diversen Formen vorliegenden Stoffs eben nicht nur die Schnittstellen des Medienwechsels zur „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel 1917) erörtert, sondern im Sinne einer mehrperspektivischen Textbetrachtung zunächst Deutungen des (zumeist literarischen) Urtextes präzisiert, verfeinert und erweitert: „Funktions- und Wirkungsweisen der unterschiedlichen Medien [eines medialen Verbundes wirken] auf den literarischen Text zurück“ (Böninghausen 2010, S. 511), prägen dessen (Neu-)Aufnahme durch den Rezipienten und sorgen nicht selten für einen rezipierten Text, der viele Gestaltungsmöglichkeiten eines Stoffes abbildet.

In diesem Kontext soll im Folgenden der analytische Schwerpunkt auf die transmedialen ‘Wanderbewegungen’ eines bestimmten Stoffes, eben auf einen kleinen, weil nur zwei Medien umfassenden, Medienverbund zu Dürrenmatts *Das Versprechen* gelegt werden. Dabei stehen insbesondere Darbietungsdifferenzen in ihrer Bedeutung für die intentionale Ausrichtung des Rezipienten im Mittelpunkt und dies bei Konzentration auf ein besonderes Handlungselement der Konfliktgestaltung, das so zum poetischen und zugleich didaktisch anleitenden Schwerpunkt der Auseinandersetzung wird: den Wendepunkt oder die Peripetie. Jene häufig zentral platzierte dramaturgische Ereigniswandlung, die den Protagonisten nicht selten in ein Entscheidungsdilemma führt und somit starke Partizipationsmöglichkeiten offeriert, ist Verständnisschlüssel für vieles, nicht zuletzt auch für die im Text vorgezeichnete (generische) Rolle des „impliziten Lesers“ im Sinne Iser (1990).

## 2. Ein besonderer Medienverbund: „Das Versprechen“

Im Roman *Das Versprechen* werden die Sujets Kindesmissbrauch und Serienmorde im Genre der Detektivgeschichte verarbeitet und zugleich – die im Untertitel erwähnte Totenmesse deutet es an – wird das Genre ad absurdum geführt resp. destruiert. Dies gelingt hauptsächlich durch die mythische Ausstattung des (Genre-)Protagonisten, die sich im Moment der Begegnung mit einer reichlich unzuverlässigen Realität als hinderlich erweist, erweisen muss. Denn Kommissär Matthäi – zweifelsohne ein direkter Nachfahre von Sherlock Holmes und wie dieser mit allerhand Attributen der Genialität ausgestattet –, dieser leidenschaftslose, einsame Mann, geniale Zeichendeuter mit übermenschlicher Distanz zu allem Menschlichen scheitert an nichts weniger als seiner genrespezifischen Gestalt, die auch 1958 bereits eine anachronistische ist. Der Moment, der

ihn „leidenschaftlich werden ließ“ (Dürrenmatt 1985a, S. 14), der ihn in gewisser Weise zum empfindsamen Menschen macht, muss denn auch bezahlt werden, und zwar in generisch vernichtender, weil tragikomischer Konsequenz: Der geniale Matthäi wird wahnsinnig, wird so zur grotesken Figur und trägt durch sein spätes Beispiel das Genreideal zu Grabe.

Dürrenmatts Detektivroman ist ein Ergebnis der recht umfangreichen Genreausflüge des Schweizer in den unter Trivialitätsverdacht stehenden Grenzbe-  
reich der Kriminalliteratur und wird (evtl. auch deswegen) nach wie vor nicht wirklich in seiner solitären Position innerhalb des Œuvre wahrgenommen. Der bereits vor Jahren publizierten Einschätzung von Walter Jens, dass dies „ein unterschätztes Buch“ sei, gar „in Anbetracht seiner Bedeutung, [ein] nahezu unbekanntes“ (Jens 1978), kann nicht wirklich widersprochen werden, und es bleibt abzuwarten, ob die in der kürzlich erschienenen ersten Dürrenmatt-Biographie durch den Schweizer Germanisten Peter Rüedi vollzogene Neubewertung dieses Werks Fürsprecher finden wird: *Das Versprechen*, so Rüedi, sei das „Meisterwerk unter seinen Kriminalromanen“ (Rüedi 2011, S. 35), „ein Gleichnis für das Scheitern der Aufklärung“ (S. 609), letztlich „nicht weniger als Dürrenmatts ‘Kritik der reinen Vernunft’“ (S. 610).

Es ist eben nicht abwegig, die chronologische Platzierung zwischen *der alten Dame* (1955) und den *Physikern* (1961) – Texte, die die Bedeutung des Autors weltweit begründen, ihn quasi auf dem Höhepunkt seines Schaffens zeigen – in gewisser Weise als folgerichtig zu bezeichnen, denn jene im Untertitel als „Requiem auf den Kriminalroman“ titulierte Geschichte von 1958 ist m. E. ein wesentliches, wenn nicht sogar das Schlüsselwerk des Schweizer Autors. All die mythologischen Subtexte der Dürrenmattschen Welt sind hier anwesend und im Idealfall mitzulesen. Die von ihm bevorzugte ambivalente Mixtur der Tragikomödie zeitigt die erwünschten schwerwiegenden Irritationen beim Leser, auch weil dieser im Text auf eine besonders grausige Form der ‘Lösung’ von Anfang an hingeführt wird. Diese Lust des Autors an der Unterhöhlung allzu (selbst-)gefälliger Rezeptionsgewohnheiten hat freilich mit dem Kriminalroman ein besonders einträgliches, da ästhetisch fest gefügtes Genre gewählt, dessen mutwillige Zerstörung dann auch nur im Kontext des Werkes Dürrenmatts und der darin gebundenen Philosophie verständlich werden kann. Schließlich – ein weiterer Schlüssel zu den menschlichen Komödien jenes pessimistischen Philanthropen – liegt hier eine kongeniale, weil frappierend einfache Gestaltung seiner dramaturgischen Weltformel des jedem Ordnungsversuch zuwiderlaufenden Zufalls vor: Der gesuchte Mörder stirbt überraschend und gegen jede Genrelogik während der Fahrt zur Tat. (Vgl. Rüedi 2011, Große 1998, Dürrenmatt 1985b)

Es gibt also ausreichend Gründe, dieses ‘Nebenhauptwerk’ im Deutschunterricht zu behandeln. Ein weiterer – und darum soll es hier gehen – ist, dass jener Text eine besondere mediale Genese durchlaufen hat, die im Bereich der

Weltliteratur dann doch eine Seltenheit darstellt. Zunächst als Filmerzählung und Drehbuch mit dem Titel *Es geschah am hellichten Tag* (Regie: Ladislao Vajda, D/Schweiz 1958) gestaltet, griff Dürrenmatt „die Fabel aufs neue auf und dachte sie weiter, jenseits des Pädagogischen“ (Dürrenmatt 1985a, S. 158). So geriet die zunächst hauptsächlich pekuniär interessante Auftragsarbeit dem Autor erst in der Folge der „Begegnung mit der filmischen Erscheinung eines eigenen Themas“ (Brock-Sulzer 1986, S. 279) zur noch nicht abgeschlossenen Aufgabe und zog den Roman als, wenn man so will, Neulösung oder zweite Gestaltung des Themas nach sich. Indes, ohne hier einer E- bzw. U-Gewichtung qua Medium das Wort zu reden, können beide Werke als außergewöhnliche Genrezeugnisse innerhalb ihrer medialen Grenzen bezeichnet werden und haben zudem weitere filmische Aktivitäten<sup>1</sup> angeregt. Während aber die Neuverfilmung von *Es geschah am hellichten Tag* (Regie: Nico Hofmann, D 1997) dem knapp 40 Jahre alten Vorbild nichts Neues hinzufügte, eher die Vorzüge der Erstverfilmung (unfreiwillig) unterstrich, konnte die erste weltweit projizierte Adaption des Dürrenmatt-Romans unter dem Titel *The Pledge* (Regie: Sean Penn, USA 2001) sowohl durch Textnähe als auch innovative Gestaltung überzeugen.

Dürrenmatts Wirken zwischen den Medien hat also einen interessanten kleinen Medienverbund<sup>2</sup> begründet: Von einer Filmerzählung über einen Roman bis hin zu einer Literaturverfilmung entstanden Texte, die jeweils die direkte Vorlage zur Orientierung und (teilweise radikalen) Umgestaltung nutzten. Es ist jene besondere Entwicklungsgeschichte des Medienverbunds, die einen transmedialen Zugang bei Behandlung des Textes im Deutschunterricht als Bedingung einer im Stoff vorliegenden Mehrperspektivik beinahe zwingend setzt, in jedem Fall aber als besonders ertragreiche Option der Beschäftigung offeriert.

### 3. Spezielle Pointen: Wendepunkte

Nicht von ungefähr beginnt die im vorigen Kapitel verdeutlichte Vermenschlichung – oder soll man sagen: Vernichtung? – der Überfigur Matthäi im zentral platzierten Kapitel des Romans. Matthäi tritt darin den auch von Amts wegen vorgesehenen Abflug nach Jordanien nicht an und recherchiert ab sofort auf eigene Faust zielstrebig seinem Untergang entgegen. Es sind dieses Kapitel und die damit in Verbindung stehenden Filmszenen, die die folgenden Betrachtungen anleiten. Hier wird in klassischer Form ein poetisches Element der Hand-

<sup>1</sup> Es existieren neben den im Haupttext herangezogenen noch drei weitere Verfilmungen des Sujets: eine italienische (Regie: Alberto Negrin, 1979), eine ungarische (Regie: György Fehér, 1990) und eine niederländisch-englische Produktion (Regie: Rudolf van den Berg, 1994).

<sup>2</sup> Nur der Vollständigkeit halber, weil im hier fokussierten „kleinen“ Ausschnitt zu vernachlässigen, sei noch erwähnt, dass sowohl Hörbücher als auch Theaterdramatisierungen zu Dürrenmatts Text vorliegen und demnach der didaktisch zu betrachtende Medienverbund breiter angelegt werden könnte, als es hier der Fall ist.

lungsentwicklung platziert, das weitreichende Folgen für Plot und Rezeption nach sich zieht: die Peripetie.

Wendepunkte, Plot-Points, Peripetien sind wichtige vor- und rückverweisende Strukturelemente der Handlungsgestaltung. Ein plötzlicher Wandel des fiktiven Geschehens, des dieses Geschehen vorantreibenden Figurenhandelns – z. B. eine unerwartete Entscheidung, neue Erkenntnis oder einfach nur eine Umorientierung und Quasi-Neugeburt des handlungsleitenden Aktanten (vgl. Erler 2009) – wird durch sie markiert. Es sind diese inhaltlichen Umschwünge, seit Aristoteles als wichtige Gestaltungsmöglichkeiten der pragmatischen Gattungen fixiert, die, mit außergewöhnlichem Wirkungspotential versehen, zwangsläufig (und freilich: beabsichtigt) zu einer Neuorientierung resp. Wandlung der Textwahrnehmung durch den Rezipienten führen. Solche Umschlagspunkte der Handlung erzwingen einen neuen Blick sowohl auf das bereits abgelaufene als auch noch anstehende Geschehen und geben dem Rezipienten damit auch einen wichtigen Hinweis über seine vorgesehene Funktion im jeweiligen Kommunikationssystem. Dabei ist nicht ausschließlich an das aristotelische Affektpaar Jammer und Schauer als notwendige innere Aktivität des psychisch zu reinigenden Rezipienten zu denken, denn auch andere Formen der zu erlangenden Rezeptionsgratifikation sind hier (zumindest in Ansätzen) erkennbar. Wendepunkte lassen somit den empirischen Rezipienten nicht selten deutlich erkennen, welcher im Text implizierte ‘ideale’ Leser fortan erwartet wird.

Nun ist diese ‘ideale’ Leserrolle im Sinne des Iser’schen „impliziten Lesers“ (vgl. Iser 1990, S. 60–67) ja ein Konzept, das „die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick [rückt], durch die der Empfänger zum Text situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird“ (Ebd., S. 61). Der Text als bestimmte Wirkungsmöglichkeiten offerierende „Spielregel“ (Ebd., S. 176) ist also immer abhängig vom Vermögen (auch vom Willen) des Lesers mitzuspielen bzw. die implizierte Textrolle auszufüllen und durch eigene Produktivität individuell zu nutzen. Von einer gänzlich fremdbestimmten Lektüre kann demnach nicht die Rede sein, auch ist bekanntermaßen der tatsächlich rezipierte Text immer ein ganz eigenes, individuelles Konstrukt. Zugleich ist aber nicht zu negieren, dass da eben doch mindestens eine ‘Spielregel’ im Vermittlungsobjekt präsent ist, dass zumindest ein ‘Idealisierungsversuch’ in Bezug auf die zukünftige Leserschaft vom empirischen Autor vorgenommen wurde oder, wenn man so will, Hinweise bezüglich dieser Komplizenschaft von ihm im Text platziert worden sind.

Eine solchermaßen gestaltete Informationspolitik zwischen Autor und Rezipient wird in den Wendungen einer Geschichte manifest<sup>3</sup>, ganz besonders in der zentralen Wendung. D. h. auch, eine solche – wie hier beabsichtigt – konzentrierte Betrachtung eines Form- bzw. Bauelements der Komposition setzt eine entsprechende Gestaltung der Handlung durch den Autor voraus. Das ist im Bereich der erzählenden Literatur nicht immer der Fall, andererseits sind streng gebundene dramatische Konfliktentwicklungen auch hier keine Seltenheit und ist die Nutzung pointierter Wendungen ohnehin ein grundlegendes (Unterhaltungs-)Prinzip der Komposition. Als wirksame Orte der Stofforganisation und Leserorientierung verdienen solche Dreh- und Angelpunkte jedenfalls besondere Beachtung. Schließlich gilt es beim hier gewählten beispielhaften Stoff, das Ursprungs- und Folgemedium zu berücksichtigen, denn im Spielfilm ist die wichtige dramaturgische Bedeutung der Wendepunkte evident und das Muster des geschlossenen symmetrischen Dramenbaus die zwar kritisch begleitete (z. B. Kuchenbuch 2005, S. 260–262), aber dennoch gängige Norm der Drehbuchgestaltung.<sup>4</sup> Insbesondere massenkompatible Großproduktionen erzählen wie selbstverständlich in drei oder fünf Akten, bewegen sich, obgleich es natürlich Ausnahmen gibt, in einem stereotypen Strukturfeld, das Syd Field vor knapp dreißig Jahren in seinem Drehbuchratgeber skizziert hat (vgl. Field 2000).

Nach Field sind zwei Plot-Points – d. s. Situationen oder Ereignisse, die die Handlungsrichtung verändern, also Veränderungen der „Entwicklungslinie“ (Ebd., S. 42) – an den ersten beiden Übergangsgrenzen der drei paradigmatischen (Hollywood-)Akte des Films wichtige Bauformen für das Vorantreiben der Geschichte und das Wachhalten des Zuschauerinteresses. Ein weiterer Wendepunkt ist im hier verhandelten Zusammenhang dann von besonderer Bedeutung. Field fordert in der Mitte des Films einen „Midpoint“ oder „Zentralen Punkt“ (vgl. S. 143–158), im Grunde die klassische Peripetie, als „Verbindungs-glied in der Kette der dramatischen Handlung“ (S. 156) und preist ihn als „Leuchtturm“ und „Leitfaden durch alle Schwierigkeiten des Zweiten Akts“ (Ebd.). Zugegeben: Man liest die rigide bzw. allzu pedantische Fieldsche Organisation nicht ohne Amüsement – Field bestimmt z. B. die Minute 60 eines Zwei-Stunden-Films als Zeitpunkt jenes Midpoints –, indes kann jener „stromlinien-förmige[n] Vereinfachung“ aristotelischer Dramatologie (Kuchenbuch 2005, S. 251) nach Überprüfung einiger populärer Filme und bei Toleranz bezüglich

<sup>3</sup> Natürlich ist hier auch die von Iser formulierte „Leerstelle als ausgesparte Anschließbarkeit“ (vgl. 1990, 284–315) rezeptions- resp. wirkungsästhetisch relevant, da vom Leser durch die im Text vorliegende Offenheit – d. i. in den Peripetien die überraschende, unvorhersehbare Wendung des Geschehens – Verbindungen, Vermutungen: Vorstellungsakte verlangt werden, damit er so jene Offenheit durch eigene „Strukturierungen schließen kann“ (S. 315).

<sup>4</sup> Weshalb man auch im Umkehrschluss, also im Fall einer vorliegenden verfilmten Literaturvorlage, auf einen zumindest latent vorhandenen zentralen Wendepunkt im Ursprungstext resp. Stoff schließen kann.

der in Anspruch genommenen zeitlichen Fixierungen nicht wirklich widersprochen werden. Und: Hier liegt offenbar nicht nur eine Orientierungsparagraph für Drehbuchschreiber vor, sondern zugleich eine Form der Rezipientenvorbereitung auf kommende Attraktionen.

Wenn nämlich diese zentralen Wendungen eine „Richtungsänderung in der Handlungsweise des Protagonisten“ (Schneider 2001, S. 199) resp. eine neue Ausrichtung der Figur „im Hinblick auf ihre Umgebung“ (Krützen 2004, S. 116) repräsentieren, dann ist jener „Umschlag [...] in das Gegenteil“ erreicht, der ins Glück oder Unglück führt (Aristoteles 1994, S. 35).<sup>5</sup> Somit wird implizit auch eine Information an den Rezipienten adressiert bezüglich seiner zukünftigen Funktion oder Position im Kommunikationssystem der jeweiligen Sprechsituation (vgl. Lohmeier 1996, S. 43–47). D. h., Gratifikationen, Optionen der Teilhabe oder distanzierten Betrachtung, zu erwartende Text(aus)wirkungen werden dem Rezipienten hier streng gebunden, man könnte sagen: in Form eines Blitzlichtes, offeriert und prägen nachhaltig die folgende Textaufnahme. Ausreichend Gründe somit für einen vertiefenden Blick auf jene kommunikativen Schlüsselstellen, zumal dann, wenn, wie im vorliegenden Fall, durch das mediale Wandern des Stoffes recht Unterschiedliches zum Vorschein kommt.

## 4. Gestaltung im Medienverbund

Im Folgenden soll nun die Entwicklung jener zentralen Plot-Wendung im Medienverbund um „Das Versprechen“ anhand von Kurzanalysen verdeutlicht werden. Es ist dabei durchaus sinnvoll, die mediale Sukzession der Publikationen zu berücksichtigen und gemäß der stofflichen Formungsgeschichte dem Film und, wenn man so will, Urtext die Erstplatzierung einzuräumen.

### 4.1 Es geschah am hellichten Tag

Als Matthäi sich auf dem Rollfeld des Flughafens befindet und zu seinem Flugzeug läuft, dreht er sich zu den Kindern einer Schulklasse um (Abb. 1), die auf der Besucherterrasse

<sup>5</sup> Aristoteles (vgl. 1994, S. 33–37) beschrieb ja bekanntlich drei wirkungsstarke Möglichkeiten des Handlungsübergangs: Wendepunkt (*peripeteia*), Wiedererkennen (*anagnōrisis*) und Leid (*pathos*). Bei Vernachlässigung des Leids werden Wendepunkt (streng genommen ein Umschlag der Handlungsintention resp. der Handlungsrichtung ohne direkte Einflussnahme der Hauptfigur) und Wiedererkennen (eine neue Erkenntnis der Hauptfigur sorgt für eine Neubewertung vergangener und zukünftiger Ereignisse) im Folgenden gemeinsam als Wendepunkt bzw. Peripetie bezeichnet, denn „[i]n beiden Fällen spielen [...] Erkennen und Verkennen, Illusion und Wissen eine zentrale Rolle, sowohl was die Handlung selbst und ihren Ausgang, aber auch was die Handlungspersonen und deren Identität und Motivation angeht“ (Erler 2009, S. 129). Es wird also generell der Handlungsumschlag fokussiert, der eben sowohl durch äußere Geschehnisse wie durch eine neue Figurenerkenntnis markiert werden kann. Oder durch deren Vermischung, denn „[a]m besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt“ (Aristoteles 1994, S. 35). S. a. Erler 2009.

den Reisenden begeistert zuwinken (2). Sein wiederholter Blick zurück zur Kinderschar signalisiert eine Irritation, einen Gedanken, aber gleich hat er sich wieder in der Gewalt und führt seinen Weg fort. Harter Schnitt: Matthäi, eben noch sein Handgepäck verstaugend, nimmt seinen Sitzplatz im Flugzeug ein und schlägt eine Tageszeitung zur Lektüre auf (3). Dabei fällt ihm sein Nebensitzer auf, der fortwährend Schokoladentrüffel isst (4). Matthäi fixiert einen Trüffel (5), erkennt in ihm „Die Igel“ der Zeichnung des ermordeten Mädchens, Gritli Moser, wieder<sup>6</sup>, greift sich die Trüffelpackung des verdutzt protestierenden Passagiers und verlässt fluchtartig und ohne Gepäck das Flugzeug (6). Entschlossen und die Kinder im Blick schreitet Matthäi über das Rollfeld zurück (7), verlässt unter den jubelnden Kindern hindurch (8) den Flughafen, beauftragt einen Taxifahrer, „schnell nach Mägendorf“ zu fahren, was auch geschieht (9). Überblende.

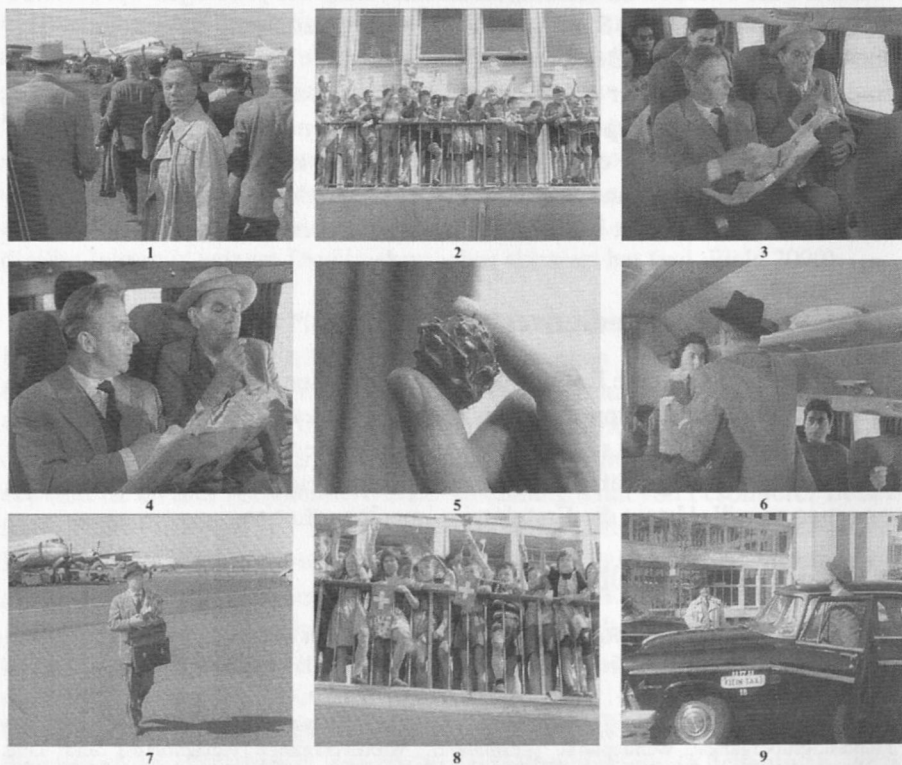


Abb. 1–9 Es geschah am hellichten Tag (0:36:05–0:37:10)

<sup>6</sup> Gritli Moser hatte eine Kinderzeichnung eines Treffens mit ihrem späteren Mörder angefertigt, auf der ihr ein großer schwarz gekleideter Mann („Riese“) kleine rundliche Objekte („Igel“) überreicht. Diese Zeichnung wird in der ersten Verfilmung zum wichtigen Objekt der Ermittlung Matthäis, der nach und nach die kryptischen Zeichen dechiffriert und so schließlich in die Lage versetzt wird, den Täter zu stellen. In Dürrenmatts Roman und Penns Verfilmung kommt die Kinderzeichnung zwar vor, verliert sie aber jene handlungstragende Bedeutung.



Es sind zwei Motive, die der kurzen Sequenz Bedeutsamkeit verleihen: die Kindergruppe und die Trüffel. Während nun die Kinder neben der im Sujet angelegten Funktion als potentielle Opfer eines Serienmörders auch als Erinnerungselement für Matthäi an sein gegebenes Versprechen fungieren<sup>7</sup>, somit einen leicht melancholischen, menschlichen Zug des Kommissärs verdeutlichen, sind die Schokoladentrüffel in einem anderen Funktionsbereich zu verorten. Hier wird im klassischen Genresinn detektivische Arbeit verrichtet, werden Zeichen gedeutet, Verbindungen hergestellt, Lösungen antizipiert: Der Zuschauer sieht Matthäi beim Kombinieren, kombiniert mit und erkennt an seiner Seite einen Schlüssel zur Lösung des Falls.

Mit den Trüffeln wird ein notwendiges Handlungselement des Detektivromans ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt: Ein Clue – d. i. eine Spur bzw. ein Indiz –, der „eine Frage provoziert und zugleich eine Antwort verbirgt“ (Alewyn 1998, S. 62). Im Folgenden gilt es für den Detektiv, das Indiz zu überprüfen, die damit verbundene Lösungsvermutung zu verifizieren, alles in allem: die Detektion und Fallaufklärung voranzutreiben. Solche Clues sind konstitutive Genrelemente jener Fiktionen, die im Stil eines Labyrinths viele Wege auf der Suche nach der Lösung des Rätsels anbieten, auch falsche. Es ist die Aufgabe des Rezipienten-Stellvertreters und Detektivs, das Rätsel zu lösen, den Fall aufzuklären und damit (auch) das Rezeptionsbedürfnis nach einer verlässlichen, deutbaren, also geordneten Welt zumindest fiktional zu untermauern. Denn die Gratifikationshoffnungen bei der Lektüre eines Krimis sind neben der intellektuellen Rätselspannung durch den verhandelten Fall auch die Befriedigung der Illusion, dass „naturwissenschaftliches Denken und die Macht der Logik [...] Menschen, ihre Motive, ihre Handlungen kalkulierbar und damit beherrschbar machen kann“ (Nusser 1992, S. 163). Und solches Sicherheitsdenken fordert eben Gegenstände, Objekte, Zeichen, die bei korrekter Dechiffrierung den Weg durch das Labyrinth (durch das ‘Leben’) weisen. Vajdas Film setzt in seiner Peripetie demnach einen deutlich kriminalistischen Schwerpunkt. Zwar sind die Kinder als emotionalisierendes Element anwesend und werden auch durch ein musikalisches Signal als relevanter Entscheidungsfaktor markiert, der Abbruch der Reise durch Matthäi ist aber als Folge seiner Profession und Genrefunktion zu lesen. Filmsprachliches Zeichen hierfür ist die besondere Gewichtung des Clues durch die DetailEinstellung (Abb. 5). Eine ansonsten unspektakulär im weiten bis mittleren Entfernungsbereich (long shots, medium shots) inszenierte Sequenz setzt mit dieser einzigen Distanzüberwindung (extreme close up) einen deutlichen Hinweis auf die implizite Rezipientenposition. Unterstützt durch die subjektive Perspektive Matthäis (point of view) wird genau jene identifikatori-

<sup>7</sup> Matthäi hatte im Vorfeld der Szene Familie Moser die Aufklärung des Mordes an ihrer Tochter versprochen und ist im Moment seiner Abreise vom Stand der bereits abgeschlossenen polizeilichen Ermittlungsarbeit – der Hausierer Jacquier gilt als überführt – nicht überzeugt.

sche Einswerdung erzielt, die ein Miträtseln oder die Aufdeckungsarbeit der Detektion als quasi gemeinsames Erlebnis ermöglicht. Dass eine zweite Subjektive im Moment des Abgangs Matthäis (Abb. 8) existiert und diese das Kindermotiv fokussiert, ist schließlich ein Fingerzeig für die menschliche und verantwortungsbewusste Figurenzeichnung des Kommissärs im Film. Hierfür mögen damalige Sehgewohnheiten und nicht zuletzt das Starpotential des populären Schauspielers Heinz Rühmann verantwortlich zeichnen. Und dennoch, wenn Rühmann alias Matthäi unter den Kindern hindurchläuft, sind einige Tonfolgen aus Wagners „Tristan“ zu hören und wer dies wahrnimmt, kann auch tragische Möglichkeiten der Fortführung antizipieren. Darauf, auf eine zweite Betrachtungsebene, verzichtet aber der folgende Film im Großen und Ganzen, deutet sie allenfalls im Dialog gelegentlich an. Bis zum abschließenden Happy End bleiben die „Trüffel“ und die durch sie im Wendepunkt fokussierte Ermittlungsarbeit die treibende Kraft für Plot und Zuschauer.

## 4.2 Das Versprechen

»Nachdem er sich von Feller verabschiedet und die Paßkontrolle durchschritten hatte, kaufte er in der Warthalle die ›Neue Zürcher Zeitung‹. Das Bild von Guntens war darin, der als Mörder des (sic!) Gritli Moser bezeichnet war, aber auch das Bild des Kommissärs mit einer Notiz über seine ehrenvolle Berufung. Ein Mann, der den Höhepunkt seiner Karriere erreicht hatte. Doch als er auf die Flugpiste trat, den Regenmantel über dem Arm, bemerkte er, daß die Terrasse des Gebäudes voller Kinder war. Es waren Schulklassen, die den Flughafen besuchten. Es waren Mädchen und Buben in farbigen Sommerkleidern; es gab ein Winken mit kleinen Fahnen und Taschentüchern, ein Jubeln und Staunen über das Aufsteigen und Sinken der silbernen Riesenapparate. Der Kommissär stutzte, schritt dann weiter der wartenden Swissair-Maschine zu. Als er sie erreichte, waren die andern Passagiere schon eingestiegen. Die Stewardess, die die Reisenden zur Maschine geführt hatte, hielt die Hand hin, um Matthäis Karte in Empfang zu nehmen, doch der Kommissär wandte sich aufs neue um. Er schaute auf die Kinderschar, die glücklich und neidisch zu der startbereiten Maschine hinüberwinkte.

›Fräulein‹, sagte er, ›ich fliege nicht‹, und kehrte ins Flughafengebäude zurück, schritt unter der Terrasse mit der unermeßlichen Schar der Kinder hindurch dem Ausgang zu.« (Dürrenmatt 1985a, 67)

Dürrenmatt hat in Kapitel 17 seines Romans auf die „Trüffel“ verzichtet. Und das aus gutem Grund. Will er doch ein „Genre-Requiem“ gestalten und muss demnach auch im Handlungsumschlag anderes zu Tage fördern als jenen kriminalistischen Erkenntniscoup des Ermittlers.

Der Fokus des Kapitels liegt somit auf dem bereits im Film platzierten Kindermotiv und der damit korrespondierenden emotionalen Erschütterung und Empfindung der Verantwortlichkeit, die den Kommissär überfällt und seine Reisepläne ad acta legen lässt. Wenn nun im Text „der Kommissär stutzte“, dann ist das eben keine unmittelbare Folge der medialen Verarbeitung, den der Fall „Gritli Moser“ in der Presse erhält, auch nicht eine irgendwie geartete persön-

liche Reaktion auf einen möglicherweise (noch) nicht verdienten „Karrierehöhepunkt“, sondern das Ergebnis eines bis zu diesem Zeitpunkt unbekanntem sentimental Zugs in der Figurengestaltung Matthäis: Er reagiert emotional, eben leidenschaftlich, wie der Kommandant im zweiten Kapitel bemerkt, und dies ist generisch eigentlich nicht vorgesehen. Man will ja in klassischen Detektivgeschichten keinem fehlbaren Menschen in Detektivgestalt begegnen, sondern einer logisch operierenden Menschmaschine, die freilich, und das weiß der erfahrene Genrezipient auch, reichlich utopischen Überschuss beansprucht und daher reine Fiktion ist. Diesen Genre-Nimbus verliert nun Matthäi aber spätestens im 17. Kapitel, mehr noch, Dürrenmatt deutet sublim bereits hier den beginnenden Wahnsinn der Hauptfigur an: Zunächst nur eine Terrasse „voller Kinder“ wahrnehmend, sieht Matthäi beim folgenden Blick bereits eine „Kinderschar“, die schließlich zur „unermesslichen Schar“ kulminiert. Die Menge der zu Beschützenden bricht somit aus ins Grenzenlose: Ein gesunder Matthäi hätte die Undurchführbarkeit seines Vorhabens wohl eingesehen und wäre nach Jordanien geflogen.

Dürrenmatt legt hier eine direkte Verbindung zum Aufklärungsversprechen des sechsten Kapitels. Während dort Matthäi aber eher mechanisch den Eltern des ermordeten Mädchens eine Auflösung „bei meiner Seeligkeit“ (Dürrenmatt 1985a, S. 26) verspricht und im darauf folgenden Verlauf der Ermittlungsarbeit distanziert und diszipliniert wie eh und je seiner Profession nachgeht, gerät seine Welt am Flughafen aus den Fugen, wird der einstmals verschlossene Denker, wie erwähnt, „plötzlich leidenschaftlich“ (Ebd., S. 14) und verliert so all jene Qualitäten, die ihm im Vorfeld zugeschrieben wurden und eigentlich generisch durchgängig zustehen. Der Text beginnt also neu, die Wendung ins Unglück ist erreicht: die besondere Tragik des Dürrenmattschen Helden kann nun gestaltet werden.

Was bedeutet das aber für den Rezipienten? Welche „Spielregel“ seiner Teilnahme ist impliziert? Man könnte nun vermuten, dass die Peripetie das Scheitern der Figur, den tragischen Aspekt Matthäis besonders beleuchtet und so die fiktive Stellvertreterfigur dem Rezipienten Furcht und Mitleid aufnötigt, was einer Wendung in die Tragödie resp. hier ins melodramatisch Triviale gleichkäme. Weit gefehlt, denn An- und Abführung markieren das Kapitel als direkte Rede, als Figurenaussage, was zwangsläufig und hier im Besonderen eine Distanzierung des Lesers nach sich zieht. Freilich ist diese Distanzierung von Genre und Protagonist bei Erreichen des 17. Kapitels längst vollzogen; der Leser weiß, dass er einem intellektuellen Spiel, sozusagen einer ‘Genre-Vivisektion’ folgt, denn früh wird ihm erklärt, dass im Folgenden die Realität Einzug hält in die eigentlich wirklichkeitsphobe Gattung des Detektivromans. Der lange und vernichtende Monolog des Kommandanten über die „Lüge“ des Weltentwurfs von Kriminalromanen im zweiten Kapitel (vgl. Ebd., S. 11–13) gibt die Richtung vor

und die Rahmenhandlung sowie die Erzählerfigur der Detektivgeschichte tun ein Übriges. Dürrenmatt präsentiert mit *Das Versprechen* einen analytischen Roman, macht darin den fiktionsskeptischen Kommandanten konsequenterweise zum eigentlichen Erzähler<sup>8</sup> und verhindert bereits in den ersten beiden Kapiteln eine bewundernde Identifikation mit dem Genreprotagonisten, indem er dessen Scheitern und Wahnzustand dem Leser nicht vorenthält. Der Handlungsrahmen – zeitlich neun Jahre nach der Binnenhandlung platziert –, der darin vorgestellte ‘unwürdige’ Detektiv, die Erhebung des Kommandanten zum Erzähler der Detektivgeschichte (mit gelegentlich wundersamen auktorialen Möglichkeiten) und das offenkundige Scheitern einer detektivischen Ermittlungsarbeit qua Zufall distanzieren den Rezipienten schon früh von der Handlung. Hier wird ein Genre unter das Mikroskop gelegt und so entzaubert. Dem Rezipienten bleibt die Aufgabe, die Dekonstruktion analytisch zu begleiten, in Matthäi einen blinden Ödipus, vermessenen Prometheus und dauerbewegten Sisyphos wahrzunehmen<sup>9</sup>, kurzum: den Kriminalroman mit der Dürrenmattschen (Welt-)Brille zu betrachten.

Die Anführungszeichen als Erzählerverweis und die sinnwidrige emotionale Ausstattung der Genrefigur Matthäi weisen auch im Fall des Erstzugangs über die Peripetie den Weg zu solch kritischer Lektüre. Sie sind Indexe einer Konstruktion, in der ein Genreheld zum Komödieneinfall wird, weil er sich in seiner Antiquiertheit besonders gut zur grotesken Dekonstruktion, zum parabolischen „Gesicht einer gesichtslosen Welt“ (Dürrenmatt 1996, S. 59) eignet. Man kann demnach Broich nur zustimmen, wenn er jenen „entfesselten Detektivroman“, welcher der Kritik an der klassischen Form, sie verfälsche die Wirklichkeit, durch Hinwendung zur Realität offensiv begegnet, „in Ermangelung eines besseren Terminus, als philosophische[n] Detektivroman bezeichnet“ (Broich 1998, S. 104). Denn: Jene Philosophie erfüllt einen wichtigen Auftrag. Da sie „Kunst da tut, wo sie niemand vermutet“, macht sie – man möchte fast sagen: klammheimlich – Literatur „wieder gewichtig“ (Dürrenmatt 1996, S. 69). Zum Nutzen und zur Freude des Lesers.

<sup>8</sup> Der ehemalige Kommandant der Kantonspolizei Zürich erzählt einem Schriftsteller während einer gemeinsamen Autofahrt die Geschichte um Matthäis Niedergang. Dieser als Binnenhandlung eingeschobene, gelegentlich recht ausgeschmückte Bericht des Kommandanten ist die Detektivverzählung, die, wenn sie ohne die Rahmenhandlung rezipiert wird, relativ lange typische Genrehoffnungen des Lesers befriedigt.

<sup>9</sup> All diese mythischen Archetypen (und die Reihe könnte erweitert werden; mindestens aber ist die Minotaurus-Sage als wichtiger Verständnisschlüssel zu Dürrenmatts Universum zu ergänzen) sind wichtige, von Dürrenmatt selbst oft erwähnte Motiv- resp. Themenkreise seiner künstlerischen Arbeit (vgl. Kreuzer 1982 u. Raddatz 1985; s. a. die essayistischen Schriften des Autors).

### 4.3 The Pledge

Ex-Kommissar Jerry Black gibt sein Gepäck auf und erkundigt sich bei der Dame der Fluggesellschaft nach dem Durchgangsterminal zum Abflug (Abb. 10). Harter Schnitt: In den TV-Nachrichten wird über den Mordfall an Ginny Larsen berichtet (11), was Black an einer Flughafen-Bar wahrnimmt (12). Während der Nachrichtensprecher den ‘geklärten Fall’ bespricht, wird ein Spielautomat, wohl im Umfeld der Bar platziert, eingeschnitten (13). Man sieht zwei junge Mädchen irgendwo am Flughafen ins Gespräch vertieft (14). Eine Kellnerin fragt Black: „Are you ok?“, dieser bejaht (15f.). Lächelnd läuft die Kellnerin davon und gibt die Fokusschärfe auf das Fernsehgerät frei: zu sehen ist der Tatort des Mädchenmordes – Black wird aufmerksam (17f.). Als er sich selbst im Fernsehapparat wahrnimmt – allein im Schnee, am abgesperrten Tatort durch eine unruhige Kamera eingefangen (19) –, wirkt er betroffen. Verzweifelt fährt er sich mit der Hand durch das Gesicht, verbirgt die Augen (20) – zwei Gegenschnitte zu Spielautomaten, die zweite Einstellung zoomt auf den Sichtfensterbegriff „Bar“ (21f.). Black wendet sich zur Seite und sieht die Uhr an der Wand (23f.). Wieder wagt er einen Blick zum TV-Gerät, sieht hektisch bewegte Impressionen der Polizeiaktion am Tatort (25f.), schüttelt den Kopf, schließt die Augen. Sprung zurück: Alleine sitzt er entfernt an der Bar, bewegungslos, still, während im Vordergrund die Menschen in Zeitraffer vorübergehen (27). Sprung hin: Wieder nah bei Black. Zeitsprung: Black schaut zur Uhr, sieht dreimal den Sekundenzeiger springen. Beim letzten Sprung zur vollen Minute schließt Black die Augen (28–31). Harter Schnitt: Ein Gangwayschlauch wird vom Flugzeug entfernt (32). Überblende: Der Schlauch ist eingefahren, das Flugzeug entfernt sich zum Start. Die Kamera bewegt sich rückwärts und öffnet den Raum hin zu Jerry Black, der, aus der Unschärfe kommend, seinen Blick vom Flugzeug wendet und sein Glas leertrinkt (33). Schwarzbild.

Sean Penn verzichtet, obgleich er den Roman verfilmt, beinahe vollständig auf das bis dahin (mit-)entscheidende Kindermotiv. Die kurze Einblendung zweier Mädchen (Abb. 14) am Flughafen wird weder als thematisch relevant, noch als Blickfokus des Detektivs wahrgenommen: Ganz offensichtlich hätte ein Verzicht auf diese Einstellung keinerlei Auswirkungen auf die Sequenz und ihre Bedeutung. Penn umgeht also mehr oder weniger dieses Motiv – auch den „Trüffeln“ gestattet er keinen Auftritt – und gestaltet somit Neues in der Adaption des Alt-bekanntes.

Schon in Bezug auf die Anlage des Stoffes sind Veränderungen in *The Pledge* auffällig. Jerry Black ist nun wahrlich kein genialischer Matthäi, sondern ein kollegialer Teamplayer, umgänglich, freundlich, kein übermenschlicher Kötter, vielmehr ein guter und gewissenhafter Handwerker der ‘alten Schule’. Er reist auch nicht zum Karrierehöhepunkt nach Jordanien, sondern in den Angelurlaub, der ihm zur Pensionierung von seinen Polizeikollegen geschenkt wurde. Diese Pensionierung, das Ausscheiden aus dem aktiven Polizeidienst, wird von Beginn an zur wichtigen Chiffre des Hauptcharakters. Früh wird klar, dass hierin die Bedrohung des Lebensentwurfes und Selbstbildes Blacks konkrete Gestalt annimmt, dass Blacks Existenz ihren Sinn durch die Polizeiarbeit erfährt und



Abb. 10–33 The Pledge (0:31:30–0:33:28)

dass das Wegfallen dieser Lebensaufgabe vermutlich mit einer erheblichen Identitätskrise der Hauptfigur einhergehen wird.<sup>10</sup>

Penn setzt in der Flughafensequenz genau diesen inneren Zwiespalt der Hauptfigur in Szene: Zunächst ist da die mediale Verbreitung des ‘gelösten Falls’, die, schon bei Dürrenmatt erwähnt, den Kriminalisten verärgert und im szenischen Ablauf narrativ interessante Glücksspielvergleiche (Abb. 13, 21 f.)<sup>11</sup> offeriert. Dann aber mit der Abbildung Blacks im Fernsehapparat findet ganz im Gegensatz zu Dürrenmatts printmedialem „Karrierehöhepunkt“ eine Konzentration auf die Orientierungslosigkeit des scheidenden Polizisten statt. Hektische ‘Kameraflüge’, blendende Lichtimpulse und das Gefangensein Blacks zwischen der Tatortabspernung (Abb. 19, 26) verdeutlichen dabei, dass hier ein Mann die Richtung verloren hat, keine Ordnung in diesen Fall (in sein Leben) zu bringen versteht und sich dies verzweifelt eingestehen muss. Black verliert in diesem Moment der Inszenierung seinen Körper, wird Kopf bzw. Kopffragment. Distanzlose Einstellungsgrößen (Groß- und Detailaufnahmen – Abb. 18, 20, 23, 25, 28, 30) verdeutlichen Empfindsamkeit und Entscheidungsdilemma des ehemaligen Ermittlers. Es ist aber nicht das Versprechen, der Familie im Vorfeld gegeben, das ihn verzweifeln lässt, auch nicht ein Verantwortungsgefühl gegenüber der „unermeßlichen Kinderschar“, wie noch bei Dürrenmatt erwähnt, ganz im Gegenteil: Hier droht der Verlust des Selbstbildes, der Identität und so sieht dieser Verzweifelte nurmehr die Option, das Schicksal zu bezwingen, weiterzumachen, den Fall zu ‘lösen’.<sup>12</sup>

Man könnte dies eine Hybris aus existenzieller Verzweiflung nennen, denn hier findet trotz der Detailschüsse auf die Augen Blacks (Abb. 12, 30) kein ratio-

<sup>10</sup> Bereits in der dritten Sequenz des Films wird in langen subjektiven Einstellungen das Vergangene (Blacks ruhmreiche Soldaten- und Polizeivergangenheit auf Fotografien) mit dem potentiellen Zukünftigen (Black sieht einen alten Mann mit Gehhilfe auf der Straße) in Beziehung gesetzt. Nicholson hält im Gegenschnitt zwar ein negatives Spiel aufrecht, die Zuschauerprojektion aber, die ein klassischer Kuleschow-Effekt wie dieser zur Sinnstiftung benötigt (oder: manipulativ erzielt), ist, angeleitet von den subjektiven Bildinhalten und der musikalischen Intervention, deutlich eine der Melancholie.

<sup>11</sup> Bezüglich der Erzählperspektive kann hier sowohl eine innere Assoziation Blacks (personal – interne Fokalisierung) als auch ein kritischer Erzählerkommentar (auktorial – Nullfokalisierung) vorliegen. Wäre das eine (intern) aufgrund Blacks Identitätszwickmühle als affektive, kaum rationale Verbindung zu entlarven, so müsste das andere (auktorial) als Gesellschafts- und Medienkritik des Autors verdeutlicht werden, was zweifellos, bedenkt man das Erstellungsjahr (2001) und die nach dem 11. September 2001 erreichte US-amerikanische bzw. weltweite Hysterie, einige interessante Parallelen zu Dürrenmatts Weltbild ermöglichte.

<sup>12</sup> In diesem Kontext ist der Filmtitel besonders aussagekräftig. *The Pledge* (= Versprechen/Zusicherung, aber auch Pfand/Unterpfand) formuliert eben auch das Unterpfand des ungelösten Falles zur Identitätssicherung eines um Lebensorientierung bemühten Mannes. Das zweite Pfand, das Black im Filmverlauf anbieten wird, ist der inhumane Menschenköder, den er dem potentiellen Mörder zum ‘Anbeißen’ auslegt. Dieser Köder existiert in jeder Stoffbearbeitung, bei Penn wird er aber in direkter Beziehung mit dem Selbstbetrug der Peripetie besonders wirkungsstark und somit auch zum gerechtfertigten Titel.

nales Erkennen mehr statt. Der Ex-Kommissar sucht vielmehr einen Ausweg aus seiner privaten Falle und natürlich flieht er auch vor der menschlichen Endlichkeit, dem nahenden Tod. Allerdings nicht ohne Letzteren bereits symbolisch zu sterben: Die tickende Uhr in der Flughafenbar (Abb. 24, 29, 31) ist kein zufälliges Requisit in Penns Inszenierung und mit der Verweisfunktion auf das verpasste Flugzeug nicht vollständig gedeutet. Das plötzlich nicht mehr zu hörende Uhrenticken und das Schließen der Augen Blacks (Abb. 30) fungieren vielmehr als Abschluss- und Trennsignal, als Übergang in ein neues Leben, in dem, dem Unabänderlichen entgegentretend, ein infantiler und zugleich monomanischer Zug Blacks sichtbar wird.<sup>13</sup> So birgt denn die Sequenz eine Erklärung für das im Filmbeginn bereits gezeigte Scheitern der Figur Black. Der Rezipient weiß nämlich durch diesen Beinahe-Dürrenmatt-Rahmen um das Schicksal des Kommissars und leidet dennoch mit der hoffnungslos sich verrennenden Figur. Der sympathische Charakter der Figur, die damit einhergehende menschliche Fehlbarkeit und das für die Zuschauer nachvollziehbare Element einer existenziellen Notsituation verhindern noch eine Distanzierung von Black sowie eine ausschließlich analytische Grundhaltung dem Plot gegenüber. Hier wird zwar ein mögliches Scheitern in Aussicht gestellt, indes mit allen technischen Mitteln des Identifikationskinos. Die audiovisuelle Nähe zu Black erfüllt den Rezipienten also auch mit Jammer und Schauer und erst später wird er das Fragwürdige der Protagonisten-Handlungsweise in seiner vollen Tragweite erkennen können und endgültig Abstand von diesem Mann gewinnen. In der Peripetie nimmt er die Tragik der Situation und der Entscheidung Blacks wahr und gibt sich empathisch dem Melodram der weitgehend personalen Darbietung hin. Indes: nicht nur. Dass nämlich Erklärungsansätze für das Irrationale an Blacks Entscheidung gegeben und auch das menschliche Scheitern (symbolisch) angedeutet wird, entzieht Penns Film dem Trivialitätsvorwurf, der im Melodramatischen lauert, und verdeutlicht dem Zuschauer die gestaltete Figurenambivalenz bereits hier im Wendepunkt. Penn liefert eine psychologische Studie über eine gesellschaftliche Gruppe, die keine wirkliche Funktion in dieser Gesellschaft mehr erfüllt, und macht dies am Identitätskonflikt eines Kommissars, der infolgedessen charakterlich verdirbt, exemplarisch deutlich. Auch dies nicht ausschließlich – *The Pledge* ist ein typisches Genrehybrid und bettet jenes Opfer-Täter-Psychogramm in einen thrillerresken, kriminalistischen und melodramatischen Plot ein –, aber eben auch. Es liegt letztlich am Rezipienten, der sowohl den drohenden Identi-

<sup>13</sup> Der Umgang mit der Zeit wird auch in einer anderen Einstellung der Sequenz zur bedeutenden Information. Wenn Black in einer Halbtotale (Abb. 27) bewegungslos am Tresen sitzt und um ihn alle Menschen in hektischer (zeitraffender) Aktivität agieren, wird eine sinnbildliche Komposition gestaltet, die verdeutlicht, dass dieser Mann ein Relikt der Vergangenheit ist und nicht mehr in diese Zeit der schnellen Ergebnisse und medialen Erfolgsmeldungen zu passen scheint. Seine Absicht, einen Neubeginn zu wagen, erhält so auch einen anachronistischen Zug und trägt den Kern des Scheiterns bereits in sich.



tätsverlust der sympathischen Identifikationsfigur beklagen als auch deren egoistischen und irrationalen Widerstand gegen das Unvermeidliche missbilligen kann. Das Tragikomische der Gesamtkonzeption wird jedenfalls in der Peripetie des Films erstmalig formuliert, weshalb sich Penn bei allen Zugeständnissen, die für ein solches 45-Millionen-Dollar-Projekt erbracht werden müssen, im Ganzen doch recht nah bei Dürrenmatt positioniert.

## 5. Fazit: Transmediale Wendepunktgestaltung

Die transmediale Leitfrage im 'wandernden Blick' über die Peripetie-Gestaltungen muss also lauten: Warum *stutzt Kommissär Matthäi* und verpasst infolgedessen seinen Flug? Zum einen, weil er ein neues Indiz wahrnimmt, das eine Fortführung der Ermittlungen legitimiert (*Es geschah am hellichten Tag*); zum anderen, da er kurz vor dem Abflug vom bewunderten Genrehelden zum sentimentalen Menschen regrediert und so die Grenze der „schlimmstmöglichen Wendung zur Komödie“ (Dürrenmatt) überschreitet (*Das Versprechen*); endlich als Jerry Black, weil er seinem Ruhestand und der damit verbundenen Identitätskrise entfliehen will (*The Pledge*). Die inhaltlich variablen Gestaltungen der Peripetie verdeutlichen das vielschichtige Potential des fiktionalen Stoffes und also auch die Differenzen der damit einhergehenden Rollen des impliziten Lesers. Wird dieser doch hier in gewisser Weise zum Genre-Rezipienten, damit „quasi konstitutiv in [den] poetischen Körper [des Textes/der Textsorte] integrier[t]“ (Kammerer 2009, S. 122), erhält er dort „Offerten für kommunikative Mitarbeit“ (Ebd.) und wird so für das „Zustandekommen seines genussvollen [Text]erlebnisses“ (Ebd., S. 84) mit in die Verantwortung genommen.

Der Stoff des Medienverbundes wird dabei zunächst als nur minimal gestörte Kriminal- oder Detektivgeschichte publiziert: *Es geschah am hellichten Tag* formuliert einen sich identifizierenden, miträtselnden und im zweiten Teil (Vorstellung des Antagonisten) auch mitfiebernden Rezipienten, der schließlich mit einem konventionellen Genre-Happy-End belohnt wird. Dem gegenüber wird die Aufnahme der zweiten Stoffgestaltung nur im Rückgriff auf den dafür verantwortlich zeichnenden Autor vollständig bedeutsam – man kann hier von einem 'Autor-Genre' sprechen: *Das Versprechen* formuliert überwiegend einen distanziert-analytisch tätigen Rezipienten, der das tragische Potential des (Protagonisten-)Stoffes zwar wahrnimmt, vornehmlich aber der 'Genre-Obduktion' mit aufklärerischem Impetus sowie grausigem Erkenntnislachen folgen wird. Letztlich erhält der in die Jahre gekommene Stoff einen neuen Anstrich, werden nicht mehr Gattungsspezifika, sondern gesellschaftliche (Lebens-)Bedingungen kritisiert und zugleich eine hybride Genremischung aus Thriller, Krimi und Figuren-Melodram vorgelegt: *The Pledge* formuliert einen sowohl identifizierend tätigen

als auch aus kritischer Distanz analysierenden Rezipienten, der leidend und missbilligend teilnimmt am Selbstbetrug, an der Hybris des Protagonisten.

Diese impliziten Leserrollen werden in den Peripetien sichtbar und können im Anschluss an die jeweilige Rezeption erarbeitet werden. Dabei werden nicht nur (grobe) generische Einbettungen des Stoffes freigelegt – die in zwei Fällen nicht eben fest gefügt bzw. eindimensional fixiert sind –, sondern auch Bedingungen medienspezifischer Narration offenbart, welche in ihrer entsprechenden ‘sprachlichen’ Gestalt als wirkungsrelevante Formen der Darbietung entlarvt werden können. Zur transmedialen Stoffbewegung und -wandlung kommt also die Analyse intermedialer Wechselphänomene hinzu und es ist nahe liegend, jene ‘Grenze’ zu überschreiten, will man die Rezipientenpositionierung in ihrer spezifischen medialen Gemachtheit verstehen. All dies ermöglicht natürlich mannigfaltige Anschlussbehandlungen zur Vertiefung der im Medienverbund vorgefundenen Plotvariationen und der damit verbundenen unterschiedlichen Wirkungserträge eines (Ur-)Stoffes. Von besonderer Bedeutung ist dabei sicherlich das didaktische Auswahlkriterium und Plot-Kompositionselement der Peripetie. Dürrenmatt wählt ja dieses klassische Element in seiner (kriminalistischen) Binnenhandlung auch, um das geschlossene System, die abgeschlossene Welt des Kriminalromans besonders organisiert (und somit ‘komisch’) zu Fall zu bringen. Das Analytische der Rahmenhandlung wird durch die beinahe klassische Einheit der Binnenhandlung wirkungsvoll konterkariert, das Tragikomisch-Groteske steckt somit bereits in der Form und will entlarvt sein. Allerdings ist dieses wichtige (über den Medien platzierte) poetische Element auch über die konkreten Darbietungen im Medienverbund hinaus zu befragen, können sowohl novellen-theoretische (z. B. „Unerhörtes“, Dingsymbolik) als auch dramenspezifische (z. B. aristotelische Handlungsparameter und Wirkungsaffekte, die Freytagsche Handlungspyramide des klassischen Dramas) Kontexte herangezogen werden und so das durchgeführte Reduktionsprinzip der Auswahl auch inhaltlich legitimiert werden. Notwendig scheint mir allerdings, auch im Kontext des eben Genannten, ein Blick auf das klassisch orientierte, gewissermaßen konservative, dramaturgische Konzept des Mainstream- und Gegenwartskinos zu sein. Am Beispiel des Fieldschen Drehbuch-Paradigmas (vgl. Field 2000, S. 158) kann den Schülern eben beeindruckend verdeutlicht werden, dass dieses ‘hippe’ Medium, bei aller Anpassungsfähigkeit an neue Entwicklungen und Bereitschaft zu (technischen) Innovationen, bis zum heutigen Tag beinahe sklavisches Ergebnis einem Handlungsmuster folgt, das mit rund 2500 Jahren bereits ein biblisches Alter erreicht hat.

## Literatur

- Alewyn, Richard 1968/71 (1998): Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, S. 52–72.
- Aristoteles (1994): Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Bönninghausen, Marion (2010): Intermedialer Literaturunterricht. In: Frederking, Volker/Huneke, Hans Werner/Krommer, Axel/Meier, Christel (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts (3 Bände). Band. 2: Literatur- und Mediendidaktik. Baltmannsweiler: Schneider, S. 503–514.
- Bönninghausen, Marion/Rösch, Heidi (Hrsg.) (2004): Intermedialität im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider.
- Bönninghausen, Marion/Rösch, Heidi (2004a): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Intermedialität im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider, S. 2–6.
- Brock-Sulzer, Elisabeth (1986): Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Mit Fotos, Zeichnungen, Faksimiles. Zürich: Diogenes.
- Broich, Ulrich 1978 (1998): Der entfesselte Detektivroman. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, S. 97–110.
- Dürrenmatt, Friedrich 1958 (1985a): Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. Zürich: Diogenes.
- Dürrenmatt, Friedrich (1985b): 21 Punkte zu den Physikern. In: Ders.: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980. Zürich: Diogenes.
- Dürrenmatt, Friedrich 1954 (1996): Theaterprobleme. In: Ders.: Gesammelte Werke in 7 Bänden. Band. 7: Essays. Gedichte. Zürich: Diogenes, S. 28–69.
- Erl, Michael (2009): Psychagogie und Erkenntnis (Kap. 10–12). In: Höffe, Otfried (Hrsg.): Aristoteles. Poetik. Berlin: Akademie Verlag (= Klassiker Auslegen, Band 38), S. 123–140.
- Field, Syd (2000): Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Große, Wilhelm (1998): Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart: Reclam (= Literaturwissen für Schule und Studium).
- Iser, Wolfgang (1990): Der Akt des Lesens. 3. Aufl. München: Fink.
- Jens, Walter (1978): Mein Taschenbuch. In: Die ZEIT Nr. 49 vom 1.12.1978.
- Kammerer, Ingo (2009): Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch. Baltmannsweiler: Schneider.
- Kreuzer, Franz (1982): Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt. In: Ders.: Die Welt als Labyrinth. Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Wien: Deuticke, S. 7–49.
- Krützen, Michaela (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik. 2. Aufl. Wien u. a.: Böhlau.
- Lecke, Bodo (Hrsg.) (2008): Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik. Frankfurt am Main u. a.: Lang.
- Lohmeier, Anke-Marie (1996): Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen: Niemeyer.
- Marci-Boehncke, Gudrun (2006): Intermedialität – Der Rezipient gestaltet das Medium. In: Marci-Boehncke, Gudrun/Rath (Hrsg.): BildTextZeichen lesen. Intermedialität im didaktischen Diskurs. München: Kopäd, S. 13–26.

- Marci-Boehncke, Gudrun/Rath, Matthias (Hrsg.) (2006): *BildTextZeichen lesen. Intermedialität im didaktischen Diskurs*. München: Kopäd.
- Nusser, Peter (1992): *Der Kriminalroman*. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Paech, Joachim (1998): Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, S. 14–30.
- Raddatz, Fritz J. (1985): Ich bin der finsterste Komödienschreiber, den es gibt. Ein ZEIT-Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt. In: *Die ZEIT* Nr. 34 vom 16.08.1985.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke (= UTB, 2261).
- Rösch, Heidi (2004): Interkulturelle und intermediale Ästhetik. In: Bönninghausen, Marion/Rösch, Heidi (Hrsg.): *Intermedialität im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider. S. 64–82.
- Rüedi, Peter (2011): *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen*. Zürich: Diogenes.
- Schneider, Michael (2001): *Vor dem Dreh kommt das Buch. Ein Leitfaden für das filmische Erzählen*. Gerlingen: Bleicher.

## Film- und Abbildungsverzeichnis

***Es geschah am hellichten Tag***. Praesens-Film-AG/CCC-Film. Deutschland/Schweiz 1958. Produktion: Lazar Wechsler. Regie: Ladislao Vajda. Buch: Friedrich Dürrenmatt, Hans Jacoby, Ladislao Vajda. Kamera: Heinrich Gärtner, Ernst Bolliger. Schnitt: Hermann Haller. Darsteller: Heinz Rühmann, Gert Fröbe, Michel Simon, Heinrich Gretler, Siegfried Lowitz, Maria Rosa Salgado u. a. FSK: ab 12 Jahren. DVD-Ausgabe (2003): „UFA Klassiker Edition“ von Universum Film. EAN: 743213630496.

(Abbildungen 1–9)

***The Pledge*** (dt.: *Das Versprechen*). Morgan Creek Productions/Franchise Pictures. USA 2001. Produktion: Michael Fitzgerald, Sean Penn, Elie Samaha. Regie: Sean Penn. Buch: Jerzy Kromolowski, Mary Olson-Kromolowski („based on a book by Friedrich Dürrenmatt“). Kamera: Chris Menges. Schnitt: Jay Cassidy. Darsteller: Jack Nicholson, Benicio Del Toro, Aaron Eckhart, Robin Wright Penn, Vanessa Redgrave, Mickey Rourke u. a. FSK: ab 12 Jahren. DVD-Ausgabe (2001): Warner Home Video. EAN: 7321921213489.

(Abbildungen 10–33)