

16.internationales forum des jungen films berlin 1986

8

36. internationale
filmfestspiele berlin

EL SUIZO – UN AMOUR EN ESPAGNE

El Suizo – Eine Liebe in Spanien

Land Schweiz 1984 - 1985
Produktion Richard Dindo/Robert Boner,
SAGA Production S.A.

Regie, Buch Richard Dindo

Mitarbeit Drehbuch Georg Janett
Kamera Rainer Trinkler, Jürg Hassler

Lichtbestimmung Johannes Anders

Ton Laurent Barbey

Script Regula Schiess

Beleuchtung André Pinkus

Aufnahmeleitung Elke Lüthi (Zürich),
Xavier Daniel (Barcelona),
Catherine Gautier (Madrid),
Marisa Quintana (Madrid)

Schnitt Rainer Trinkler (Supervision
Georg Janett)

Darsteller

Hans Grimm Jürg Löw
Anne Aurore Clément
Margareta Silvia Munt

sowie Alfred Mayo, Luis Barbero, Juan Folguera, Carmen
Liano, Jesus Munt, Walter Ruch, José Solans, Maria Soley Marti
u.a.

Uraufführung 27. September 1985,
San Sebastian

Format 16 mm, Farbe

Länge 90 Minuten

Der Film wurde finanziert von: EDI, Fernsehen DRS (Redak-
tion M. Schmassmann), Migros Genossenschafts-Bund, Stadt
und Kanton Zürich, Stanley-Thomas Johnson Stiftung, Emil
Richterlich-Beck Stiftung

Inhalt

Der Journalist Hans Grimm (Jürg Löw) fährt nach Mallorca,
wo er eine Freundin besuchen will, die er vor einigen Jahren
in Madrid kennengelernt hat. Er erinnert sich, wie alles begann,
damals vor sieben Jahren.

Sein Vater, ein ehemaliger Spanienkämpfer, war soeben gestor-
ben. Im Archiv des Toten findet er Briefe einer Spanierin. Eine
fremde Frau (Aurore Clément) erscheint bei der Beerdigung.
Sie, eine Französin, kommt ihn auf der Zeitungsredaktion be-
suchen und will, daß er hilft, ihren Vater zu finden, den sie nie
gekannt hat.

Er aber hat beschlossen, nach Spanien zu reisen. Hans will die
Frau kennenlernen, falls sie noch lebt, die seinem Vater Briefe
schrieb. Er begegnet ihrer Tochter (Silvia Munt). Was will er von
ihr?

Hans lockt die Französin nach Madrid. Geht mit ihr in die Land-
schaften des Bürgerkriegs. Er träumt immer noch seinem Vater
und den Geschichten seiner Jugend nach.

Die beiden Frauen wollen ihn davon abbringen, jede auf ihre Wei-
se. Aber er bleibt blind ihnen gegenüber, auf eine eigenartige, fast
tragische Weise blind.

General Franco ist am Sterben. Eigentlich sollte Hans eine Repor-
tage schreiben, aber er geht nur hilflos zwischen den beiden Frau-
en hin und her. Er verstrickt sich immer mehr in sein eigenes Netz,
bis er zum Schluß allein dasteht, ohne zu wissen, was ihm eigent-
lich geschehen ist.

Die Französin verläßt ihn und von der Spanierin verabschiedet er
sich selber.

Als er diese einige Jahre später besucht, ist er derselbe geblieben,
während sie sich stark verändert hat, sich auch kaum an ihn er-
innert. Er ist am Ende seiner Reise angekommen und weiß nicht
einmal, wohin sie ihn geführt hat.

Die kühle, lakonische Distanz des Films macht den Zuschauer
zum aufmerksamen Beobachter eines Mannes, der Schritt für
Schritt in eine Sackgasse läuft.

(Produktionsmitteilung)

Abschied von gestern, schweizerisch

Von Martin Schaub

Möglicherweise hat die Max-Frisch-Lektüre den Filmemacher
Richard Dindo auf sein Thema gebracht. Bei Frisch – ist es in
'Stiller', oder ist es in den Tagebüchern? – taucht die Klage über
die sterbende Radikalität in immer komplexeren politischen Ver-
hältnissen markant auf. In den dreißiger und vierziger Jahren konn-
te einer ein mutiger Antifaschist sein, konnte für seine politische
Überzeugung kämpfen: in den Internationalen Brigaden des Spa-
nischen Bürgerkriegs, auf der richtigen Seite dann im Weltkrieg.
Damals hatte einer den Feind noch vor sich, jetzt steht er ent-
weder im Rücken, oder er steckt in einem selber drin, so geht
die Klage.

Richard Dindo hat als Dokumentarist die Menschen mit aufrech-
tem Gang in der Vätergeneration gesucht und gefunden, Helden
und gebrochene Helden: die Volkskünstler in *Naive Maler in der
Ostschweiz* (1972), den Fotoreporter Hans Staub, Chronist der
Krisen- und der Kriegsjahre in der Schweiz (*Hans Staub – Foto-
reporter*, 1978), den politischen Grafiker Clément Moreau
(*Clément Moreau, Gebrauchsgrafiker*, ebenfalls 1978), den Schrift-
steller Max Frisch, der seit Ende des Krieges eine Art politisches
Gewissen des sich in Hochkonjunktur und Konsumismus verlie-
renden Landes geworden war (*Max Frisch, Journal I - III*, 1980),
den Filmregisseur Max Haufler, der genau in diesem besinnungs-
losen Aufschwung zum Schweigen verurteilt wurde (*Max Haufler,
'der Stumme'*, 1982).

Nicht nur in seinem ersten langen Dokumentarfilm *Schweizer im
Spanischen Bürgerkrieg* (1974), ist der Spanienkämpfer zu einer
Art Idealfigur geworden. Der Spanienkämpfer, der Arbeit, Freun-
de und Familie verließ, um für die Sache der Demokratie einzu-
stehen, wissend, daß dieses Engagement vielleicht mit dem Leben
bezahlt werden mußte und sicher mit Bestrafung nach der Rück-
kehr ins eigene Land. Dieser Unbedingte, der soziale und politi-

sche Verantwortung übernimmt und trägt: er war die Figur, an der alle anderen Figuren gemessen wurden, auch und gerade jener dumme Landesverräter Ernst S., der seine Unzufriedenheit – im Gegensatz etwa zu einem seiner Brüder, der politisch organisiert war – nicht vernünftig formulieren konnte.

Für einen Spanienkämpferfilm hatte Dindo auch Aufnahmen in Spanien vorgesehen, in Barcelona, Madrid, Brunete, an den Schauplätzen der Auseinandersetzung zwischen Demokratie und Totalitarismus. Er mußte sie vergessen, denn es war keine Drehbewilligung zu bekommen. So endet denn der Film an jenem Grenzübergang zwischen Spanien und Frankreich, den die geschlagenen Demokraten 36 Jahre zuvor passieren mußten. Doch die Fahrt auf den Schlagbaum von Le Perthus war wie ein Versprechen (ein Gelübde?): Ich werde wiederkommen.

Das Land, wo Freiwillige sich für die Sache der Demokratie geschlagen hatten, war und ist für den politischen Filmemacher Richard Dindo der geometrische Ort. Von diesem Ort, von dessen Archäologie, hat sich Dindo viel versprochen. Und so un aufmerksam sich selber gegenüber ist er nicht, um nicht zu spüren, daß das etwas Zwanghaftes an sich hatte.

Dieses Zwanghafte konnte er nur demaskieren und möglicherweise überwinden, indem er einen Doppelgänger erfand, einen Mann, der ihm glich, den er aber auch *von außen* beobachten konnte, beobachten, werten und kritisieren. (Der Autorenfilm hat oft etwas Selbsttherapeutisches an sich; in Dindos erstem Spielfilm kommt es besonders klar zum Ausdruck).

*

Hans Grimm, der Journalist mit einem Namen, der dem mit schweizerischer Zeitgeschichte Vertrauten mehr sagt als die bloße Lautfolge¹, lebt eine Geschichte an Dindos Stelle, zugleich aber wird er von außen betrachtet. Der Film ist letztlich ein kritisches Selbstgespräch. Es ist offenbar nötig geworden nach einer langen Reihe von Dokumentarfilmen, die immer wieder eine Suche nach dem Vater, und das heißt: der Tradition gewesen sind.

Ein europäisches Phänomen findet in Dindos Gesamtwerk einen immens klaren Ausdruck, und in seinem ersten Spielfilm kündigt sich, spät (und einige meinen zu spät) eine Ab- und Auflösung an. Die 'neue Linke' – um einmal nicht '68er Generation' zu sagen – hat nicht in die Fußstapfen der Väter treten können. „Vater, was hast du im Krieg gemacht“, war auch in der vom Krieg verschonten Schweiz eine nötige Frage. Die Vorfahren mußte man suchen, und ohne Vorfahren war ein Teil der Legitimation der eigenen politischen Positionen nicht zu schaffen.

Auf der Suche nach den wahren Vätern, im ideologischen Kampf gegen Imperialismus und Kolonialismus, auch gegen die Reste des europäischen Faschismus hat diese Generation viel riskiert und einiges verloren. Schon in den 70er Jahren konnte man ahnen, was: Nennen wir es Lebendigkeit. Und zu Beginn der 80er Jahre verhöhnte sie eine jüngere Generation deswegen, zum Teil zu Recht. Richard Dindo zeigt in seinem ersten Spielfilm einen Menschen, der dem Leben, so wie es sich 'zufällig' und fordernd ereignet, nicht gewachsen ist. Nicht mehr und nicht weniger.

Hans Grimm sitzt zwischen allen Stühlen. Die Vorbilder (der Vater und 'die Väter') sterben weg, bevor Grimm an den Grund seiner Beschäftigung mit ihnen gestoßen ist. Über die Frage 'Woher komme ich?' hat er die eigene Vorwärtsbewegung vergessen. Da grübelt einer in seinem eigenen Wurzelbereich und verpaßt das Leben. Er ist eine tragische oder aber eine komische Figur. Die Ironie hat Richard Dindo vielleicht deshalb nicht gewählt (oder geschafft), weil ihm die Figur zu nahe steht. Aber die Tragik schlägt durch, obwohl sich Dindo von seiner Figur mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln distanziert. In EL SUIZO – UN AMOUR EN ESPAGNE stellt sich Richard Dindo seiner eigenen Biografie fast so, als wär's eine fremde.

Hans Grimm ist befremdlich. Er ist es vor allem, weil er nicht zu lieben wagt. Burschikos könnte man die Story von EL SUIZO

so zusammenfassen: Einer, der sich in seinen eigenen Angelegenheiten verwickelt und verheddert hat, übersieht aus lauter (System-)Blindheit die Angebote zweier Frauen. Er läßt sich nicht mehr verführen. Er ist verloren für die Gegenwart und unnütz für die Zukunft. (Man mag das, wenn man will, biologisch sehen und von der Impotenz dieses Hans Grimm reden.)

*

Möglich, daß Dindo diese Figur, die am Leben vorbeigeht, noch vor fünf Jahren 'einführender' inszeniert hätte, mit jenem Schmelz des jungen Helden, der sich in den Tunnel begibt und das Licht auf der anderen Seite ahnt, ja vorausnimmt, weil er es in sich trägt. Heute ist Dindo von ihm abgerückt, betrachtet ihn mit größter Skepsis. Schon die Gesamtanlage der Geschichte zeigt sie an. Sie spielt zeitlich auf zwei Ebenen; sieben Jahre liegen zwischen Grimms beiden Reisen nach Spanien; Die Geschichte mit den beiden Frauen ist bloß noch eine Erinnerung.

Eine der zwei Frauen provoziert noch einmal eine Bewegung des Helden, der offenbar völlig zum Stillstand gekommen ist. Doch der Impuls genügt nicht; Hans Grimm steht zum Schluß wieder hilflos am Meer, das hier keineswegs eine Chiffre des Aufbruchs ist, sondern vielmehr eine für die Isolation. Margareta, die Tochter der Frau, die Grimms Vater im Spanischen Bürgerkrieg geliebt hatte, lebt jetzt auf der Insel Mallorca. Auf der Insel erfährt Hans Grimm seine Hilflosigkeit, sein Ungenügen am deutlichsten.

Die Distanz, die der Autor zu seiner Figur hat und in keinem Augenblick aufgibt, manifestiert sich auch im kleinen Raum einer jeden Einstellung, und sie drückt sich, auf schmerzhafteste Art in der Sprache dieses Menschen, der fremd bleibt in der Welt, aus.

Immer steht die Kamera zwischen Hans Grimm und einer der Frauen; dieses Dreieck bleibt in jedem Moment dominant. Der Autor will und kann sich nicht auf eine Seite schlagen. Zwar stellt er die 'Unmöglichkeit' seines Helden dar und aus, doch begreift er ihn zu gut (und liebt ihn eben doch ein wenig), als daß er ihn ganz dem Unwillen der Zuschauer ausliefern könnte. Hans Grimm ist nicht einfach eine lächerliche oder traurige Figur, er steht für eine verbreitete reale (historische) Existenz. Richard Dindo stellt diesen Menschen nicht als die abnorme Ausnahme von der Regel, sozusagen als einen 'Ver-rückten', dar, sondern als eine verbindliche Figur. Wir sind weit entfernt vom Naturalismus, der im heutigen Kino auf bedenckliche Weise überhand nimmt. EL SUIZO – UN AMOUR EN ESPAGNE behandelt nicht ein fiktives Einzelschicksal, sondern ein historisch-gesellschaftliches Phänomen. Daran läßt Dindo in keinem Moment einen Zweifel aufkommen, er bringt die Opfer: Dieser Film hat wenig Charme.

Und er scheut vor Deutlichkeit nicht zurück. In der zentralen Szene auf dem Schlachtfeld von Brunete, wohin Hans mit Anne, der jungen Frau, die in Spanien nur scheinbar Spuren ihres verschollenen Vaters sucht, gefahren ist, verirrt sich der 'Archäologe des Orts' in seinen Wahn. Mit einer Karte in der Hand begibt er sich auf den historischen Schauplatz und beschwört in seinem Kopf 1937 herauf; noch immer sichtbare Spuren des Kriegs, Narben an Gebäuden und Bäumen, locken ihn aus der Gegenwart heraus in die Irre. Derweil bleibt Anne im Wagen sitzen, sie liest. Und wenn Hans kurz zu dem Auto zurückkehrt, ziert sich Dindo nicht; er läßt die Frau einen bezeichnenden, vielsagenden Text vorlesen. (Diese Stelle weist zurück auf jenen Filmautor, von dem Dindo bestimmt am meisten 'gelernt' hat, auf Jean-Luc Godard). Anne liest: „Est-il possible qu'une personne éprouve des sentiments comme les miens, et que l'autre ne les éprouve point? Je ne sais pas ce que je veux. Je voudrais vous parler ...” (Ist es möglich, daß jemand Gefühle wie die meinen empfindet, und daß der andere sie ganz und gar nicht empfindet? Ich weiß nicht, was ich will. Ich möchte mit Ihnen sprechen). Es ist eine Briefstelle von James Joyce. Über dem Schauplatz ziehen Wolken.

Ein verzweifelter Satz, der in diesem Film (und an dieser Stelle des Films) *nichts Zufälliges* hat, und der fast überdeutlich macht, daß es dem Autor vieler politischer Dokumentarfilme nicht plötzlich darum geht, bloß eine einfühlsame und einfühlbare individuelle Geschichte zu erzählen, sondern noch immer um Aus-einander-setzung, nur mit etwas anderen Mitteln, mit genaueren, abstrakteren als bis dahin.

Der Vater dieses Hans Grimm und seine Freunde waren generös, bereit, für die gute demokratische Sache zu handeln, ihr Leben hinzugeben. (Die Sätze, die der Autor Grimms Vater zuschreibt, stammen von einem zweimal verwundeten Schweizer Spanienkämpfer, der während der Fertigstellungsarbeiten von EL SUIZO gestorben ist, Johnny Linggi¹). Der Sohn hat sich auf den Posten des Zuschauers zurückgezogen; er ist Journalist. Dindo kennt selbstverständlich Frantz Fanons Einschätzung des Zuschauers: Er ist entweder ein Feigling oder ein Komplize. Hans Grimm, mit seiner Passivität, macht sich schuldig. Er kann sich nicht weggeben, weder in der Liebe, noch 'für die Demokratie'. Im Film heißt er EL SUIZO. Mit Hans Grimm will Dindo den Schweizer zeichnen, die Schweizer und die Schweiz, die in 'vornehmer' Zurückhaltung und Distanz nur beobachten, sogenannten neutral. Sie lassen sich auf nichts ein, riskieren nichts. Und so verlieren sie ihre Menschlichkeit. Sie sind Passivmitglieder der menschlichen Gemeinschaft. Insulaner ohne Vitalität, ohne Schönheit, ohne Charme.

Martin Schaub

¹ Robert Grimm, schweizerischer Nationalrat und Leiter des 'Oltener Komitees', das im Gefolge der Russischen Revolution einen radikalen gesellschaftlichen Umsturz in der Schweiz vorbereitete und mit einem Generalstreik die Grundforderungen durchzusetzen versuchte: Neubestellung des Nationalrates auf den Grundlagen des Proporz, das volle Frauenwahlrecht, die allgemeine Arbeitspflicht, die Achtundvierzigstundenwoche, Demokratisierung der Armee, Alters- und Invalidenversicherung, Monopolisierung der Ein- und Ausfuhr, Tilgung aller Staatsschulden durch die Besitzenden. Der Generalstreik wurde von der schweizerischen Mehrheit, auch mit dem Einsatz von Truppen, erstickt, das Oltener Aktionskomitee brach ihn nach zwei Tagen bedingungslos ab.

² Richard Dindo hat in 'Wendepunkt', Limmat Verlag, Zürich, 1985, eine kleine Würdigung Johnny Linggis, eines seiner Hauptzeugen in *Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg*, veröffentlicht.

Interview mit Richard Dindo

Frage: Warum bist du noch einmal auf das Thema des spanischen Bürgerkrieges zurückgekommen, nachdem du ja schon vor 10 Jahren einen Dokumentarfilm über die Schweizer Spanienkämpfer gemacht hast? Und warum als Fiktion?

Dindo: Meine Dokumentarfilme waren immer auch Darstellungen von Vaterfiguren. Der Spanienkämpfer ist einer meiner imaginären Väter. Ich hatte aber schon damals Lust, den spanischen Bürgerkrieg einmal von meinem eigenen Standpunkt aus zu erzählen. Das konnte ich nur mit Fiktion. Ich erzähle also die Geschichte des Sohnes von einem Spanienkämpfer, der an die Orte geht, wo sein Vater gekämpft hat, wie ich als Filmemacher schon an die 'tatsächlichen Schauplätze' meiner Figuren ging.

Gleichzeitig versuche ich mich aber von dieser Erinnerung an den Vater und an den Bürgerkrieg zu lösen. Also mache ich eine Kritik am Sohn – und das ist auch gleichzeitig eine Kritik an mir selbst, als Filmemacher.

Während ich früher mit Sympathie und Bewegtheit den Vätern zugehört habe, beobachte ich jetzt kühl und lakonisch den Sohn, der ich auch ein wenig selber bin.

Frage: Verhindert diese Kühle und Lakonie aber nicht auch die Identifikationsmöglichkeit des Zuschauers mit diesem Sohn?

Dindo: Die Distanz der Kamera, d.h. meines Blickes, zeigt, daß die Identifikation mit meiner Figur gar nicht gewünscht wird. Ich wollte mich ja lösen, nicht nur vom Vater, auch von dieser Nostalgie an die spanische Republik und dieser Trauer über den verlorenen Krieg. Es ging mir darum, jede Sentimentalität zu vermeiden.

Der Sohn ist in den Geschichten seines Vaters über den Bürger-

krieg aufgewachsen. Ist nie aus dessen Schatten getreten. Geht nun an die Orte der Vergangenheit zurück. Aber es sind nicht seine eigenen Orte, es ist nicht seine eigene Geschichte. Irgendwie lähmt ihn das.

Darin steckt die Ambivalenz meines Filmes, die auch meine eigene ist. Wo stehe ich selber als Filmemacher? Wer erzählt da eigentlich?

Frage: Also, was ist das für ein Mensch, dieser Sohn, dieser 'Hans Grimm'?

Dindo: Ich gehe davon aus, daß seine Beziehung zur Realität von seinem Vater bestimmt wird. Der Vater hat ein großes, historisches Ereignis miterlebt. Der Sohn ist verglichen damit, ohne Geschichte geblieben. Der Vater hat die Erfahrung der Solidarität gemacht: als Militanter schon in der Schweiz; als Brigadist in Spanien. Der Sohn ist zwar ein 68er, aber er hat verglichen mit seinem Vater wenig erlebt. Das macht ihn objektiv uninteressant. Es ist sein Mangel an Geschichte, der ihn uninteressant macht.

Frage: Ist also dein 'Hans Grimm' ein typischer Schweizer?

Dindo: Er ist nicht zufällig Journalist von Beruf, d.h. jemand, der nicht aktiv teilnimmt (im Gegensatz zu seinem Vater), sondern beobachtet, analysiert, schreibt, in allem immer nur Zuschauer bleibt (wie der Filmemacher selbst.)

Ich würde sagen, er ist zuerst einmal ein Intellektueller, wie es ihn überall gibt. Daneben hat er aber spezifisch deutsch-schweizerische Züge, da die Figur von einem Deutschschweizer gespielt ist. Diese Züge sind durch die Inszenierung noch hervorgehoben.

Frage: Viele Leute finden die Kritik an ihm zu hart, seine Figur zu eindimensional.

Dindo: Ich gehe davon aus, daß es in der Schweiz eine Krankheit gibt, an der wir alle leiden: den Mangel an Generosität. Das ist, was ich dem Sohn vorwerfe, wie auch mir selber. Ohne Zweifel ist meine Kritik an ihm selber auch ungenerös. Aber es ist umgekehrt gerade die Eindimensionalität der Figur, die den Zuschauer zwingt, sich mit ihr auseinanderzusetzen.

Ich würde sagen: jeder Schweizer Mann, aber auch jeder Intellektuelle, kann sich in dieser Figur erkennen. Insofern ist dieser Anblick auch schmerzhaft und es braucht Mut, dies zuzugeben.

Frage: Man wird regelrecht wütend über den Kerl, möchte ihn am Ärmel schütteln ... Darf man überhaupt Filme drehen über eine 'uninteressante' Figur?

Dindo: Dostojewski hat die Frage im 'Idiot' gestellt: wie beschreibt man den Alltagsmenschen auf eine interessante Weise. Er hat keine eigentliche Antwort darauf gegeben, aber ich habe verstanden: durch Übertreibung.

Man muß die Figuren in der Fiktion 'bigger than life' machen. Viel interessanter darstellen, als sie es in Wirklichkeit sind. Das fällt mir aber besonders schwer, denn ich bin von der Herkunft Dokumentarist, gewohnt, die Dinge zu sehen wie sie sind: die Menschen so darzustellen wie ich sie sehe, eben nicht 'bigger than life', sondern auf Augenhöhe. Ich habe eine gewisse, vielleicht sehr schweizerische Hemmung davor, zu übertreiben. Das hängt aber sicher auch mit meiner Erfahrung als Dokumentarist zusammen.

Frage: Was war für dich der Unterschied zu deinen früheren Dokumentarfilmen, zum Beispiel im Umgang mit den Schauspielern?

Dindo: Im Dokumentarfilm versucht man die Darsteller so zu zeigen, wie sie sich selber sehen wollen. Vielleicht korrigiert der Filmemacher dieses Bild ein wenig, indem er neue Zusammenhänge herstellt, aber im Wesentlichen respektiert er den andern wie er ist und wie er sich gibt. Dieser wiederum schenkt dir für einige Augenblicke sein ganzes Leben, seine Erinnerung, seine Sprache. Für mich ist der Dokumentarfilm immer auch eine Kunst der Begegnung: man mag jemanden, möchte ihn kennenlernen – und dreht einen Film über ihn.

In der Fiktion hingegen, indem man eine Geschichte schreibt, Figuren erfindet, stellt man sich viel mehr auch selber dar. Gibt sich auch selber preis.

Ich zum Beispiel bin in allen drei Hauptfiguren meines Films ent-

halten. In 'Hans Grimm', aber auch in den beiden Frauen, denen er in Spanien begegnet. In den Vätern hingegen bin ich selber nicht enthalten.

Die Figur des Sohnes konnte ich also nur über den Umweg eines Schauspielers darstellen, sonst hätte ich ja ein Selbstporträt machen müssen. Diese Figur gleicht mir also, aber gleichzeitig bin ich auch noch jemand ganz anderer.

Frage: Man hat dir vorgeworfen, dein Film sei eigentlich gar kein richtiger Spielfilm. Was ist das für dich, Fiktion?

Dindo: Ich war schon in meinen früheren Filmen auf der Suche nach Fiktion. Diesmal bin ich einfach einen Schritt weitergegangen. Es ist aber wahr, daß auch dieser Film wenig mit der Konvention 'Spielfilm' zu tun hat. Ich bin nämlich immer davon ausgegangen, daß Fiktion zuerst einmal hergestellt werden muß. Fiktion ist kein Genre; etwas, das man von vornherein hat und übernehmen kann. Ich würde sagen: in diesem Film überwiegt das fiktive Element, während in meinen früheren Filmen das dokumentarische überwogen hat.

Was mich interessiert, ist ein Film, der irgendwo beginnt, sich in Bewegung setzt und dann an sein Ende geht, ein Ende, das zu Beginn schon eingeschrieben war. Das Resultat ist dann ein künstliches Produkt, das von jemandem hergestellt wird und das gleichzeitig seine eigene Logik hat. Und dieses Herstellen ist eben die Arbeit mit der Fiktion.

Das impliziert, daß jede Szene, jede Geste, jeder Satz einen bestimmten Sinn hat und da ist, um die erzählte Geschichte vorwärts zu bewegen.

Natürlich läuft man da Gefahr, daß die einzelnen Bilder und Szenen 'überdeterminiert' und nur noch Bestandteil eines Ganzen sind. Im Sinne: ein Mann und eine Frau stehen am Meer in der Nähe von Barcelona; dabei erfährt man aber vor allem, daß sie die Tochter jener Frau kennt, die er gerne treffen möchte, etc. Die Szene scheint nur noch da zu sein, damit diese Information durchkommen kann.

Frage: Wie war die Arbeit mit den Schauspielern zum ersten Mal für dich?

Dindo: Ich habe auch ihnen gegenüber meinen dokumentarischen Blick behalten. Die Schauspieler werden bei ihrer Arbeit gezeigt: eine Frau sitzt auf einem Stuhl, steht auf, geht einige Schritte, sagt einen Satz, indem sie sich zu ihrem Partner wendet, und geht weiter. Ich zeige diesen ganzen Ablauf als eine lange, verlängerte Geste, aus dem einfachen Grund, weil ich ihr zusehen will, wie sie das macht.

Frage: Bleibt die Kamera aber nicht ein wenig zu weit weg von den Dingen, und zu passiv?

Dindo: Ich gehe davon aus, daß der Zuschauer umso weniger sieht, je näher die Kamera an die Realität herangeht. Ich würde sogar behaupten, daß man mit einer hautnahen, sich ständig bewegenden Kamera und mit Montageschnitten in diese Bewegungen hinein, eigentlich nichts anderes erreicht, als die Dinge wieder unsichtbar zu machen und die Inszenierung zu verstecken.

Das sieht dann zwar 'echt' aus, wie 'aus dem Leben gegriffen', während man mir eher vorwirft, meine Schauspieler seien etwas blaß, etwas hölzrig.

Frage: Den gleichen Anspruch an 'echt' und 'aus dem Leben gegriffen' gibt es natürlich auch bei den Dialogen.

Dindo: Normalerweise sind die Dialoge so geschrieben und gesprochen, daß sie in der Gestik des Schauspielers aufgehen; er bewegt sich und spricht gleichzeitig, das fließt nahtlos ineinander. Er spricht auch nicht deutlich aus, verschluckt die Worte, etc., wie im Leben.

Ich sage nicht, daß mir das nicht gefällt – wenn es gut gemacht ist, im Gegenteil. Nur habe ich selber meine Gewohnheit als Dokumentarist behalten: wenn jemand etwas sagt, dann will ich ihm auch zuhören können.

Wenn der alte Spanier erzählt, wie der amerikanische Präsident Eisenhower nach dem Krieg Franco besuchen kommt und da-

mit die Diktatur legitimiert, dann ist das nicht nur ein Dialog innerhalb einer bestimmten Szene, sondern eine traurige Erzählung, die 40 Jahre Diktatur in Spanien erklärt. Ich möchte, daß diese Sätze dem Zuschauer in Erinnerung bleiben.

Das ist für mich ein besonderer Umgang mit der Sprache. Ich habe in meinen Filmen immer auch mit den Stimmen gearbeitet, mit der Musikalität der Sprache.

Ich habe immer darunter gelitten, daß man in der deutschen Schweiz keine besondere Beziehung zum Reden hat, zur Sprache überhaupt; sie fast ein wenig als notwendiges Übel empfindet, als eine reine Funktion.

Ich finde zum Beispiel, daß meine Schauspieler schöne Stimmen haben. Das würde bei uns einfach gar niemand bemerken.

Frage: Kannst du mir noch etwas über deine Auffassung von Bildern sagen?

Dindo: Mein Film ist ja zunächst einmal ein Reisejournal. Von daher hat der Stoff auch schon eine dokumentarische Komponente. Das impliziert dann halt manchmal Bilder wie: die Hauptfigur steigt aus dem Auto, öffnet die Tür eines Hotelzimmers, geht zum Telefon, etc.

Ich suche immer Bilder, die dem Gegenstand des Filmes entsprechen. Da ich eine Entfernung vom Vater und vom Bürgerkrieg filme und eine Kritik an meiner Hauptperson betreibe, kann ich nicht gleichzeitig schöne, atmosphärische Bilder zeigen. Ich muß diese im Gegenteil immer wieder brechen, damit der Zuschauer nie die Kritik aus den Augen verliert.

Frage: Das bringt mich zum Schluß auf die beiden Frauenfiguren, Anne und Margareta ...

Dindo: Mein Film ist ja auch eine Art Verhaltensstudie des Mannes. Hans existiert gleichzeitig unter meinem Blick und unter jenem der beiden Frauen. Sie versuchen, jede auf ihre Weise, ihm die Augen zu öffnen und in die Gegenwart zu holen, aber es gelingt ihnen nicht.

Frage: Warum interessieren sie sich denn überhaupt für ihn?

Dindo: Immerhin verbindet die drei ein ähnliches Schicksal: ihre Beziehung zum Vater und zur Vergangenheit. Dann haben die beiden Frauen auch eine Generosität, die er selber ihnen gegenüber nicht aufbringt. Darin steckt ja die Kritik, die ich an ihm mache – und es sind die beiden Frauen, die diese Kritik auch formulieren und ausdrücken. Also wären sie eine Hoffnung gewesen für ihn, aber er erkennt sie nicht.

Frage: Warum läßt du ihn diese Chance nicht ergreifen?

Dindo: Weil ich wollte, daß auch er, wie mein Film, an sein unaufhaltsames Ende geht. Manchmal muß man stur in eine Sackgasse gehen, um zu wissen, wohin ein Weg geführt hat.

Hans Grimm ist ja auch ein Linker, ein 68er; die Kritik an ihm ist auch eine Kritik an meiner Generation, die in einer Sackgasse steckt. Vielleicht muß man sich dies einmal eingestehen, damit man wieder einen Ausweg sehen kann.

Hätte Hans Grimm eine Einsicht gehabt und sich verändert, müßte man sich mit seinem Mißerfolg nicht mehr auseinandersetzen. Gerade die Irritation aber, die er hervorruft, erlaubt es, daß diese Figur dem Zuschauer nicht mehr so rasch aus dem Kopfe geht. Natürlich unter der Gefahr, daß sich diese Irritation auch gegen den Film selber dreht.

Musil hat in seinen Tagebüchern gesagt, man dürfe nicht gegen seine Figuren schreiben. Mein Film stößt gegen dieses 'eherne' Gesetz. Insofern ist er auch eine Reflexion über die Schwierigkeit des Mannes, sich selber anzunehmen. (Produktionsmitteilung)

Biofilmographie

Richard Dindo, geb. 1944 in Zürich. Filme: *Die Wiederholung* (1970), *Dialog* (1971), *Naïve Maler in der Ostschweiz* (1972), *Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg* (1973), *Die Erschießung des Landesverrätters Ernst S.* (mit Niklaus Meienberg, 1975), *Raimon, Lieder gegen die Angst* (1977), *Clément Moreau, Gebrauchsgraphiker* und *Hans Staub, Fotoreporter* (1978), *Max Frisch, Journal I - III* (1981), *EL SUIZO – UN AMOUR EN ESPAGNE* (1985)