11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. – 24. 2. 1981

12

MAX FRISCH, JOURNAL I - III

(Eine filmische Lektüre der Erzählung 'Montauk', 1974 unter Anlehnung an die Tagebücher 1946 - 49 und 1966 - 71)

Land	Schweiz/BRD/Österreich
Produktion	Saga Film (Robert Boner)/Fernsehen DRS/NDR/ORF
Realisation	Richard Dindo
Mitarbeit Montage	Jürg Hassler, Georg Janett, Fredi M. Murer, Rainer Trinkler
Mitarbeit Filmkommentar	Pierre Lachat
Kamera (USA)	Renato Berta, Robert Boner, Hughes Ryffel, Judy Irola
Kamera (Europa)	Rainer Trinkler
Kameraassistenz	Frédéric Erni
Ton	Alain Klarer
Mischung	Florian Eidenbenz, Alain Klarer

Die Texte des Autors wurden von Hugo Leber gelesen, die Filmkommentare von Karl Ghirardelli.

Das 'Triptychon' wurde von Corinne Coderey und Roger Jendly interpretiert.

Inszenierung	Michel Soutter
Musik	Arié Dzerlatka

Fernsehdokumente	
SRG	Tobias Wyss/Beat Wieser
WDR	Werner Koch
HR	Wilfried Schöller, Dieter Zilligen
BR	Christian Grothe
ORF	Gerda Haller, Wolfgang Krause
SDR	Corinne Pulver
Recherchen	Rut Waldburger, Carla Ferrari
Aufnahmeleitung Berlin	Christina Dombrowski
Videotechnik und Tricktisch	Jürg Hassler
Titel	Helen Pinkus-Rymann
Fotos	Hanna Johannsen, 'Stern', Renate von Mangoldt
Produktionsjahr	1978 - 1980
Uraufführung	20. Januar 1981, Solothurn
Format	16 mm, Farbe, Magnetton
Länge	120 Minuten

Neben Montauk und den Tagebüchern werden Texte aus 'Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle' (1943) 'Stiller' (1954) 'Dienstbüchlein' (1974) 'Spiegel-Artikel über die China-Reise' (1975) sowie die 'Rede über die Heimat' (1974) zitiert.

Inhalt

Der Film ist in 3 Kapitel gegliedert:

1. „Warum reisen wir? "
2. „Wieviel Heimat brauchen sie? "
3. „Wir leben mit Toten."

Er ist kein Porträt des Autors, auch keine Biografie, sondern eine Annäherung beim Lesen seiner Texte. Ein Lektüre-Film, dessen komplexe Struktur vom Zuschauer selber eine Lektüre-Arbeit verlangt, und der gleichzeitig auch eine Reflexion über die Grenzen des traditionellen Dokumentarfilms sein will.

Vorbemerkungen von Richard Dindo

Der Film geht an die 'tatsächlichen Schauplätze' der Montauk-Reise und führt einige der Frauen ein, von denen der Autor in seinem Buch erzählt.

Die in den Film übernommenen Zitate aus 'Montauk' sind ergänzt durch solche hauptsächlich aus dem ersten 'Tagebuch' (1946 - 49), sowie einer Rede des Autors über die Heimat und Ausschnitte aus dem dritten Teil seines Stückes 'Triptychon'.

Der Autor selber wird nicht gezeigt, außer über schon vorhandene Fernsehdokumente und Fotografien, dafür redet umso mehr seine Sprache, die dem Zuschauer zum Lesen und Hören überlassen ist.

Es ist eine Darstellung von 'innen heraus', indem die Texte des Autors wie ein 'innerer Monolog' funktionieren, der sozusagen zu den Filmbildern spricht, während diese umgekehrt wie 'unter seinen Augen' gefilmt sind.

Das erste Kapitel ist hauptsächlich eine Exposition der Materialien, mit denen der Film im zweiten und dritten Teil durch Wiederholen und Weiterentwickeln arbeiten wird. Richard Dindo

Interview mit Richard Dindo

Von Pierre Lachat

Frage: Beginnen wir bei Deinen frühesten Kontakten mit Frisch. Oder noch bei dem Zeitpunkt, wo Du zum ersten Mal glaubtest, er selber oder eins seiner Bücher könnte dereinst das Thema eines Deiner Filme sein.

Dindo: Das Projekt zu einem Frisch-Film hatte ich ab 1964, als ich 20 war. Damals dachte ich aber an eine Verfilmung des 'Stiller', noch bevor ich wußte, ob ich jemals Filme drehen würde. In jenen Jahren reiste ich autostoppend in der Welt herum, trug die Bücher des Autors mit mir, die mich wie ein roter Faden noch mit der Schweiz verbanden. Ich hatte in jener Zeit große Schwierigkeiten mit meiner schweizerisch-italienischen Herkunft. Frischs Sprache, seine Art zu denken und zu empfinden, gab mir irgendwie die Gewißheit, daß ich – über diese Vertrautheit, über das

Gefühl, genau zu verstehen, was er meint – schließlich nichts anderes als Schweizer sein konnte.

Ich begegnete dann in einem Kibbuz in Israel einer jüdischen Frau, die diese, jüdischen Menschen eigentümliche, souveräne Sprachintelligenz hatte und die in mir selber etwas wie eine latente Faszination für die Sprache weckte; eine Art von Bewußtsein, daß die Sprache die verlorene Heimat ersetzen und daß man in der Sprache leben kann. Es war das erste Mal, daß ich jemandem begegnete, der hellhörig auf Sprache war und den andern gewissermaßen über seine Sprache 'erkannte'. Ich bekam damals dieses Gefühl, das später für meine Filmarbeit sehr wichtig wurde, daß Beziehungen immer zuerst einmal über die Sprache gehen und daß das Selbstgefühl, die Selbstannahme immer davon abhängt, ob man in seiner Sprache erkannt und 'erhört' wird.

Sie kritisierte dann mein Vagabundenleben und fand, daß ich etwas aus mir machen müsse, daß sie mich erst in zehn Jahren wiedersehen wolle, wenn ich etwas 'geworden' sei. Zwei Jahre später ging ich in diesen Kibbuz zurück, um ihre Adresse zu suchen – sie war inzwischen in ihr Heimatland zurückgekehrt – und hatte dann ein entscheidendes Erlebnis, indem ich Frisch begegnete, der hier, während meines Aufenthaltes, anläßlich seiner Jerusalem-Reise (1965) zu einem Gespräch eingeladen war. So bin ich im Abstand von zwei Jahren, am gleichen Ort, zufällig den beiden Menschen begegnet, die dieses Gefühl der 'Wiedergeburt in der Sprache' in mir am meisten geprägt, ja eigentlich hervorgerufen hatten. Das war dann wie ein Wendepunkt, von dem aus alles andere möglich wurde.

Dann drehte ich meinen ersten Film, eine etwas konfuse und ungeschickte Art, mit diesem Sprachproblem fertig zu werden, und sah, wieder zufällig, am Abend der Fertigstellung des Films, also am Tag, an dem ich 'Filmemacher' geworden war, Frisch in der Bodega sitzen ...

Das 'Stiller'-Projekt hatte sich inzwischen verflogen, um so mehr, als er mir in jenem Kibbuz in einem kurzen Gespräch gesagt hatte, daß ihn eine Verfilmung des 'Stiller' nicht interessiere.

In dieser Zeit dachte ich schon an einen Porträtfilm über ihn, eigentlich an einen Film über seine Beziehungen zu Frauen. Später zeigte ich ihm – im Hinblick darauf, daß 'Stiller' ein Spanienkämpfer gewesen war – meinen Film über die Schweizer Spanienkämpfer. Wieder etwas später hat er uns, Meienberg und mich, in der Polemik um den Landesverräter-Film unterstützt, so daß sich eine Gelegenheit ergab, mit ihm über mein Filmprojekt zu reden.

Inzwischen hatte er ja dann das Montauk-Buch geschrieben, und ich hatte den Eindruck, daß mein Projekt damit objektiv möglich wurde, indem er selber die Arbeit geleistet hatte, die ich mir eigentlich vorgestellt hatte. Zuerst war er mit der Idee einer filmischen Lektüre davon sofort einverstanden, später bekam er aber einen Augenblick lang Zweifel, indem er sich fragte, ob man die Orte (des Buches) auch wirklich zeigen müsse. Er hatte einen inneren Widerstand gegen die Abbildung davon, aber noch viel mehr dagegen, sich selber noch einmal, über den Film, mit seiner eigenen Biografie auseinandersetzen zu müssen. Er war damals auch überzeugt, daß der Film, so wie ich ihn vorhatte, gar nicht machbar sei, weil er glaubte, daß die Frauen, von denen in 'Montauk' die Rede ist, mit einer Darstellung im Film gar nicht einverstanden wären. Die Verwendung von autobiografischem Material in seinen Büchern hatte ihm offenbar immer wieder Probleme geschaffen, gerade auch durch Reaktionen von betroffenen Frauen.

Frage: Die Zufälle in der frühesten Phase des Projekts haben durchaus frischsches Format, sind doch Biografien, die einander kreuzen, ein häufiges Thema im Werk des Autors. Sind Spuren dieser Ursprünge bis in den Film erhalten geblieben?

Dindo: Um diesen (verständlichen) Widerstand des Autors gegen die Abbildung der 'tatsächlichen Schauplätze' zu umgehen, kam die Idee auf, meine Beziehung zu ihm in den Vordergrund zu stellen, um so dem Buch bis zu einem gewissen Punkt auszuweichen und uns davon zu entfernen. Die Idee war, in den Film zu integrieren, was während der Dreharbeiten passiert, als eine Annäherung an den Autor beim Lesen seines Buches. Das hätte auch impliziert, daß der Filmemacher die Begegnung in diesem Kibbuz erzählt, ja, daß er überhaupt die ganze Annäherung, den Film selber, dem Zuschauer laufend erzählt. Das führte dann dazu: der Filmemacher geht ins 5th Avenue Hotel, jetzt ein Apartment-House, wo der Autor damals abstieg, wie zu Beginn des Montauk-Buches beschrieben, sucht die Erlaubnis bei Bewohnern, durch ein Zimmerfenster auf die Straßenkreuzung hinunter zu filmen, ein Blick, den der Autor in seinem Buch beschreibt, indem er sich erinnert, hier vor zwei Jahren oft auf seine Frau gewartet zu haben. Auf dieser Suche nach dem Blick durch das Fenster lernen wir aber eine österreichische Schriftstellerin kennen, die hier wohnt, Ingeborg heißt und als erste eine bestimmte Erzählung von Ingeborg Bachmann, von der der Autor seinerseits in seinem Buch redet, ins Englische übersetzt hat und daran ist, ein Buch über ... ihren Vater zu schreiben etc.

Wir filmen die Eingangstür des Hotels, die Fassade, den Portier, die Halle, verbinden aber mit diesen vorläufig 'leeren' Bildern, die nur einen Ort zeigen und die verstreichende Zeit, unsere Begegnung mit dieser österreichischen Schriftstellerin, und die Bilder des Films füllen sich mit ihrer Präsenz, indem wir unsere Begegnung mit ihr beschreiben oder sie über Ingeborg Bachmann reden oder wir sie von ihrem Buch über ihren Vater erzählen lassen.

Wir machen jetzt ein Porträt von Ingeborg, die im 5th Avenue Hotel wohnt und die wir kennenlernten, als wir auf der Suche nach Bildern waren. Erst jetzt bekommen diese einen Sinn, weil sie nicht mehr einen Text illustrieren, sondern eine Präsenz suggerieren von jemandem, dessen Geschichte wir nach und nach erfahren und dessen Stimme wir immer wieder hören werden. Das Buch des Autors ist jetzt nur noch eine Spur, die uns auf eine andere gebracht hat. Wir 'füllen' seine 'tatsächlichen Schauplätze' mit eigenen Begegnungen, die mit dem Autor nur noch indirekt, über Zufälle und Koinzidenzen zu tun haben, und schaffen so eine Dialektik zwischen der Erinnerung, die der Autor von den Örtlichkeiten hat, und jener, die wir selber davon bekommen, indem wir den Film machen. Da wir die Gefühle, die den Autor mit diesen Orten verbinden, nicht nachvollziehen und auch nicht zeigen können, erfinden wir auf unserer Suche nach Bildern neue Gefühle, die den 'tatsächlichen Schauplätzen' erst die Bedeutung geben, die sie für den Film haben werden. So wird dieser überhaupt erst realisierbar, als Tagebuch seiner eigenen Herstellung. Später, während der Montage, stellte es sich dann heraus, daß sich der Film viel zu stark vom Autor entfernt hatte und daß man nicht gleichzeitig eine Lektüre des Buches darstellen und ein Porträt dieser koinzidenziellen Art machen konnte. So mußten alle diese erlebten und hinzuerfundenen Elemente nach und nach wieder eliminiert werden: man mußte zurückgehen auf ein organisches Projekt, das den ursprünglichen Gedanken einer Lektüre des Montauk-Buches wieder aufnahm. So wurde die Montagearbeit zu einem Suchen nach dem während der Dreharbeiten zeitweise aus den Augen verlorenen Gegenstand. In diesem Zusammenhang habe ich dann auch die autobiografischen Gründe, die mich ihrerseits zu diesem Projekt geführt haben, eliminiert, weil sie nicht mehr relevant schienen. Der Film war jetzt wieder eine Lektüre, keine Erzählung, denn der Autor selber ist ja der Erzähler und sonst niemand.

Frage: Hat also die Öffnung, die in einer bestimmten Phase eintrat, wieder geschlossen werden müssen?

Dindo: Zuerst hatte ich den Eindruck, etwas radikal Neues zu unternehmen, an eine Grenze vorzustoßen, eine Reflexion zu machen über Dokumentarfilm und Fiktion. Es hat sich dann aber gezeigt, daß man in der Praxis immer nur Schritt für Schritt vorwärtsgehen kann, man kommt immer wieder in Sackgassen und muß zurückbuchstabieren. Manchmal hatte ich den Eindruck von jemandem, der nicht gut schwimmen kann und sich zu weit ins Meer hinaus gewagt hat. So habe ich dann am Ende sehen müssen, daß dieser Film, mit dem ich geglaubt hatte, ein neues Territorium zu betreten, doch wieder sehr den vorhergegangenen glich. Es gibt immer irgendwo auch etwas wie eine unbewußte Kontinuität. Wenn man einmal irgendwo begonnen hat, ist man auf einem Weg, den man nicht mehr leicht verlassen kann.

Was mir auffällt, daß das Unbewußte auch beim Filmemachen eine fundamentale Bedeutung hat, daß man immer irgendwo in einer Spanne bleibt zwischen dem, was man will, und dem, was sich sozusagen ohne uns ereignet. Von einem bestimmten Augenblick an autonomisiert sich dein Film von deiner Vorstellung und bekommt ein Eigenleben, das dann wiederum dem gleicht, was du schon früher gemacht hast. Von diesem Moment an kann es interessant sein, zu merken, was sich da an Eigengesetzlichkeit entwickelt hat, und darauf einzutreten. Das Problem ist, nach und nach durch die Praxis herauszufinden, was man eigentlich will, worüber man im Begriffe ist zu arbeiten, diese zwei, drei Probleme, wie Frisch sagen würde, zu lokalisieren. In der Struktur seiner Filme spiegelt sich immer auch das Unterbewußte des Filmemachers, und darin sind auch seine zwei, drei Probleme versteckt. Letzthin war ich in Venedig und habe mich vor der Abreise an eine Fotografie von Marcel Proust erinnert, auf einem Balkon eines Hotels sitzend. Nach der Rückkehr in Zürich, in der 'Wiedergefundenen Zeit' blätternd, sah ich plötzlich, daß er ja im Buch, neben Balbec und Combray, immer wieder von Venedig redet als einem der drei großen Erinnerungsorte. Ich aber hatte mich die ganze Zeit durch immer nur an diese Fotografie erinnert, aber daran ganz genau, in allen Einzelheiten. Was mich am Film interessiert, ist,diese Verbindung herzustellen von der Fotografie Prousts auf dem Hotelbalkon in Venedig, die in mir eine bestimmte Art von Bewegtheit auslöst, und dem Wort 'Venedig' im Buch. Ich gehe von einer Heimatlosigkeit aus und glaube an die Möglichkeit einer Wiedergeburt in der Sprache. Ich denke, daß Frisch, wie jeder wirkliche Schriftsteller, ganz stark von dieser Idee besessen ist, daß man sein Leben mit Schreiben bewältigen kann. Es muß für den Schriftsteller eine Art von Glücksgefühl geben, das wir andern nicht kennen, dieses Gefühl, zu leben, weil man es GESCHRIEBEN hat.

Frage: Du schilderst die Entstehung des Films, mir ginge es aber mehr um eine theoretische Einschätzung der Frage. Mit andern Worten, wäre das, was Du Dir ursprünglich vorgenommen hast, unter idealen Bedingungen durchführbar gewesen?

Dindo: Der deutschschweizerische Dokumentarfilm arbeitet sehr oft mit Themen, die in der Vergangenheit liegen, also einen Gegenstand haben, den man gar nicht wirklich darstellen kann. Der traditionelle Dokumentarfilm hält sich an konkrete Ereignisse, die sich vor der Kamera spontan abspielen. Wir aber, die oft mit Themen arbeiten, die man nicht einfach so abbilden kann, stehen immer wieder vor dem Problem, was wir mit unseren Bildern überhaupt zeigen können. Wir zeigen zwar Bilder von einer Wirklichkeit, aber der Gegenstand davon, das Ereignis selber hat immer schon stattgefunden und kann als solches nicht mehr gezeigt werden. Das theoretische Problem, auf das deine Frage anspielt, besteht darin, daß wir zwar einerseits Dokumentarfilme machen, andererseits aber durch die Auswahl unserer Gegenstände objektiv immer auch gleichzeitig auf einem Gelände der Fiktion sind. Denn was man durch einfaches Abbilden nicht zeigen kann, kann nur fiktionell dargestellt werden. Der moderne Dokumentarfilm ist daran, einen neuen Typ von Fiktion zu suchen. Die objektive Grenze unserer Unternehmungen ist auch gleichzeitig die Grenze des Dokumentarfilms selber. Was mich zusätzlich noch interessiert, ist: Wie kann man Bilder, die ihren Gegenstand nicht zeigen können, auch noch dramatisieren? Wie kann man etwas sichtbar machen, ohne es zu zeigen? Über das traditionelle Bild des abbildenden Dokumentarfilms hinausgehen heißt einen Zusammenhang damit schaffen, der es dem Zuschauer erlaubt, darin mehr zu sehen, als eigentlich darin enthalten ist. Der Wald von Jonschwil ist nicht mehr derselbe, wenn man einmal erfahren hat, daß darin ein Landesverräter erschossen wurde. Das Paßfoto eines Spanienkämpfers schaut man nicht mehr mit den gleichen Augen an, wenn man erfährt, daß der Betreffende vor 40 Jahren gefallen ist. Diese Art von Fiktion hängt immer auch mit Erinnerung zusammen, die eine bestimmte Art von Bewegtheit auslöst, die wiederum etwas aufdeckt, das versteckt worden war. Insofern ist diese Arbeit mit der Erinnerung auch subversiv, weil sie in einem Sinne zur Wiederherstellung der Wahrheit beiträgt.

Frage: Deine Bemerkungen über Bilder beschreiben einen proustschen Vorgang, der sich möglicherweise auf den Frisch-Film anwenden läßt. Er umfaßt ja, nebst dem, was Du selbst gefilmt hast, auch Bilddokumente, die es schon gab. Hat es unter diesen auch solche gegeben, die bestimmte Erinnerungen oder Vorstellungen in Dir ausgelöst haben?

Dindo: Wenn ich den Autor in einem Fernsehinterview 1961 in Rom sehe, löst das Bild in mir eine Bewegtheit aus, wenn ich das Umfeld kenne, wenn ich mehr über das Bild weiß, als es selber aussagt. Erst wenn ich als Zuschauer selber eine Gefühlsarbeit machen muß, kann ich eine wirkliche Emotion haben, sonst bin ich nur Augenzeuge von Gefühlen, die mir vorgespielt werden und die ich nur noch teilen oder ablehnen kann. Das ist beim Spielfilm der Fall, wo Schauspieler an meiner Stelle 'Gefühle' haben. Was mich beim Dokumentarfilm u.a. interessiert, ist, daß es dort meistens um 'wirkliche' Gefühle geht. Natürlich habe ich im Laufe all der Jahre, vor der Kibbuz-Begegnung und nachher, die Spuren des Autors verfolgt, hier ein Fernsehinterview gesehen, dort eine Fotografie in der 'Zürcher Woche', da ein Inserat im 'Tages-Anzeiger' zu den Stadtratswahlen, hier einen offenen Brief an die 'AZ'. All das hat in mir natürlich die gleiche Art von Bewegtheit ausgelöst wie jene Fotografie von Proust auf dem Hotelbalkon in Venedig. Aber was kann man davon mitteilen? Proust sagt einmal, er habe seine Personen nicht von außen beschrieben, sondern von innen heraus. Das ist etwas, was ich immer versucht habe, diese Darstellung von innen heraus. Ich bin davon ausgegangen, daß eine Abbildung des Autors, seine Fotografie zum Beispiel, in mir zwar eine Emotion auslösen würde, die ich aber so, wie sie ist, dem Zuschauer nicht weitergeben könnte. Man sieht diesem Gesicht nicht an, daß es den 'Stiller' geschrieben hat. Was überhaupt sieht man einer Fotografie an? Die abgebildete Person ist immer gleichzeitig sie selber und eine andere. Die Abbildung hat sie immer schon verändert, und auch der Blick, den wir auf sie werfen, verändert sie wieder. Ich ging von Anfang an von der Annahme aus, daß man den Schriftsteller nicht zeigen, daß man ihn nur über seinen Text lesen kann. Die Bilder des Films sind wie durch die Augen des Autors gesehen, sie erhalten ihren eigentlichen Sinn aber erst durch seinen Text, der wie ein 'innerer Monolog' zu den Bildern redet. Er selber bleibt dabei abwesend, ist aber über seine Sprache auf eine ganz besondere Weise präsent, sozusagen emotionell präsent, auch wenn er unsichtbar bleibt. Mein Problem als Filmemacher war es immer: wie kann man diesem 'leeren Bild', dem ich mich gegenübersehe, weil mein Gegenstand nicht abbildbar ist, wie kann man diesem 'leeren Bild' einen Sinn geben, wie kann man es mit Emotionen füllen?

Frage: Besteht da ein Zusammenhang mit der Verfestigung des Dokumentarfilms zum Genre? In den sechziger Jahren glaubten wir doch mehr oder weniger alle, der Dokumentarfilm gebe einfach die Realität wieder. Später haben wir gemerkt, daß das nur zum Teil stimmt und auch der Dokumentarfilm ein Genre ist. Als solches bildet er zwar Realität ab, doch zugleich immer auch die Realität Film. Jeder Dokumentarist, meine ich, versucht bewußt oder unbewußt, mit diesem Umstand zu Rande zu kommen.

Dindo: Es gibt den bekannten Satz von Cocteau, daß der Film den Tod an der Arbeit zeige. Das ist ein Bewußtsein, das ich sehr stark habe. Der Dokumentarfilmemacher hat immer ein wenig den Eindruck, daß er den Tod an der Arbeit filmt. Du sitzest jemandem gegenüber, der, wie du selber auch, immer im Begriffe ist zu sterben, und das Bild, das du von ihm filmst, wird eines Tages das Dokument seiner Präsenz dir gegenüber geworden sein. Im Augenblick des Filmens hast du bereits das Bewußtsein der Erinnerung an diesen Augenblick, und eines Tages wird der Film die Spur davon sein. Das ergibt dann wieder diese Bewegtheit wie der Fotografie von Proust auf dem Hotelbalkon von Venedig gegenüber. Alles was im Kino Bewegtheit auslösen kann, hängt für mich mit diesem 'proustschen' Problem zusammen und ist einer der Gründe, weshalb mich Spielfilme fast nie bewegen. Der Dokumentarfilm hat eine andere Beziehung zur Wirklichkeit, weil das, was er zeigt, in einem Sinne 'wahr' ist und weil diese Wahrheit eine besondere Art von Emotion auslösen kann. Ich möchte zur Fiktion

kommen aufgrund einer autobiografischen Entwicklung, die sich in den Filmen niederschlägt, und nicht, weil ich mich eines Tages entschieden habe, Filme mit Schauspielern zu machen. Die Trennung Dokumentar- und Spielfilm läßt sich sowieso immer weniger aufrechterhalten. Jede komplexe Porträtierung einer Person macht diese auch gleichzeitig zu einer fiktiven Figur. Die Fiktion ist objektiv in jeder Annäherung schon enthalten. Von einem bestimmten Augenblick an braucht sie nur noch dargestellt zu werden, beziehungsweise die Darstellung muß so sein, daß sich die Fiktion sozusagen von selber ergibt. Mich interessiert immer mehr dieses Grenzgebiet zwischen einer fiktionellen und einer dokumentarischen Annäherung. Der Dokumentarfilm, der sich nicht begnügt, reportagehaft Realität abzubilden, sondern zuerst einmal mit 'leeren Bildern' arbeitet und diese dann mit Emotionen 'füllt', ist immer schon auf einem fiktionellen Territorium. Bei meinen Filmen zum Beispiel ist es das Element der Erinnerung, das die Fiktion ruft. Ich gehe davon aus, daß man Fiktion braucht, wenn man etwas nicht mehr durch einfaches Abbilden darstellen kann. Wenn man also an die Grenze des Abbildbaren kommt, kippt die Darstellung eben in Fiktion um. Mich interessiert die Umkreisung und Annäherung an diesen Augenblick. Die fundamentale Idee Prousts ist ja, daß man den Augenblick nicht wirklich leben kann, daß er seinen emotionellen Impakt immer erst in der Erinnerung erhält. Das ist wahrscheinlich auch eine Grundidee von Frisch, der einmal gesagt hat, daß ein Ereignis erst Erfahrung werde, wenn man sich daran erinnere.

Frischs 'écriture' ist ständige, visualisierte Erinnerung. Manchmal hat man den Eindruck, wie wenn er einen Erinnerungsfilm beschreiben würde. Es gibt da diese sehr schöne Sequenz im 'Homo Faber', wo dieser, nach dem Tode Sabeths, seine in Südfrankreich gedrehten Super-8-Filme anschaut. Hier wird der Film ganz bewußt eingesetzt als Erinnerung nach dem Tod.

Frisch hat das Wahrnehmungsvermögen eines Malers. Das sieht man deutlich, wenn man Filmdokumente von Vorgängen sieht, die er beschrieben hat, zum Beispiel seine eigenen Super-8-Filme von Lynn am Strand von Montauk oder die Fernsehbilder der China-Reise mit Bundeskanzler Schmidt. Es war auch interessant zu sehen, wie er während der Montagezeit auf die Bilder des Films reagierte, wie genau er die Dinge sah. Eine etwas zu satte Farbe in der Abenddämmerung des Hinterhofes, wo Ingeborg Bachmann gelebt hat, erkannte er sogleich als zu pathetisch. Wenn er nach einigen Monaten wieder an eine Vorführung kam, erinnerte er sich noch genau an Bilder, die ich inzwischen herausgenommen hatte. Umgekehrt hat er ein eigentümliches Verhältnis zu seinem eigenen Abbild, das ihm selten gefällt. Manchmal hat er geradezu eine Aversion dagegen. Er sieht dann etwas darin, was sonst niemand sieht. Im Buch sagt er, als Lynn Fotos von ihrer Hochzeit zeigt: „Er mag keine Fotos. ..." Empfindet er das Bild als Konkurrenz zur Sprache? Flaubert hat einmal gesagt, daß er keine Illustrationen von 'Salammbô' sehen wolle, weil das den Traum zerstören würde, den er davon habe.

Ist die Erinnerung, die das Dokument auslöst, zu schmerzhaft, weil es an die vergehende Zeit erinnert, also an den Tod? Oder verhindert es die Erinnerung überhaupt?

Zweifellos ist der Widerstand gegen die Fotografie (von sich selber) immer auch ein Widerstand dagegen, sich mit seiner eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Insofern kann auch die Fiktion ihrerseits ein Aspekt dieses Widerstandes sein. Die Fiktion (als 'Geschichten erzählen') ist immer irgendwo auch Verleugnung von etwas.

Frage: Hättest Du also versucht, Dir die Vorteile der Fiktion, namentlich eine gewisse Freiheit, zu verschaffen, ohne ihre Nachteile, sprich die Narrenfreiheit, in Kauf nehmen zu müssen?

Dindo: Es ist klar, daß sich heute im deutschschweizerischen Film die Frage der Fiktion stellt. Für mich ging es zuerst einmal darum, in der Praxis herauszufinden, worüber ich eigentlich arbeite. In diesem Sinne ist dieser Film über Frisch für mich fundamental. Ich habe jetzt den Eindruck, langsam in die Nähe von dem zu kommen, was ich eigentlich möchte, dank diesem Film, der das Ende von etwas ist und gleichzeitig ein Anfang.

Für mich war der Dokumentarfilm zuerst einmal ein Versuch, mich mit der deutschschweizerischen Sprache, also mit meiner Herkunft, zu versöhnen. Ich leide sehr stark unter der deutschschweizerischen Sprachlosigkeit, an dieser Unsensibilität im Umgang mit der Sprache. Ich würde sagen: an dieser Poesielosigkeit.

Diese Beschäftigung mit der Sprache war sicher einer der zunächst unbewußt gebliebenen Gründe, weshalb ich immer Filme mit älteren Menschen gemacht habe, die vor der Kamera ihre Geschichte erzählen, weil ich den Eindruck hatte, daß sie mehr Sprache besitzen und es in ihrer Sprache mehr Würde hat und mehr Weisheit. Auch das hat mich immer am Dokumentarfilm interessiert, daß man da wirklichen Menschen gegenüber ist, die eine wirkliche Geschichte haben und eine wirkliche Sprache. Ich ging davon aus, wie ein Psychoanalytiker sagen würde, daß man den 'Patienten' zum Reden bringen, daß man ihn aus seiner Stummheit herausholen muß, daß ich mich selber in der Geste des Zuhörens sozusagen zu einem neuen Subjekt konstituiere, zum Subjekt 'Filmemacher', daß ich da laufend neu geboren werde in der Sprache der andern. Meine Darsteller waren für mich wie eine neue Familie, die ich selber ausgewählt hatte, und ich war wie der Sohn, der jetzt selber bestimmt, wessen Sohn er sein will. Es ging darum, eine Art von Allianz zu bilden mit Schweizern, mit denen ich mir vorstellen konnte zu leben. Der Schweizer Film hat wahrscheinlich nie eine andere Frage gestellt als die, wie man in diesem Land leben kann. Wir haben immer versucht, eine Art von Gemeinschaftlichkeit herzustellen, die hier ja fehlt, mehr als anderswo.

Der Film über Frisch ist für mich ein Versuch, diese Beschäftigung mit der Sprache und mit dem 'Vaterland' auf einer neuen Ebene weiterzuführen, am Beispiel des ersten Intellektuellen in diesem Land, am Beispiel desjenigen, der uns über seine Sprache gewissermaßen 'erzogen' hat.

Texte zum Schweizer Film: 'MAX FRISCH, JOURNAL I - III' Schweizerisches Filmzentrum, Zürich 1981, S. 75 ff.

Biofilmographie

Richard Dindo, geb. 1944 in Zürich.

Filme :

1970 *Die Wiederholung*

1971 *Dialog*

1972 *Naive Maler in der Ostschweiz*

1973 *Schweizer im Spanischen Bürgerkrieg*

1975 *Die Erschießung des Landesverräters Ernst S.* (mit Niklaus Meienberg)

1977 *Raimon, Lieder gegen die Angst*

1978 *Clément Moreau, Gebrauchsgraphiker*

Hans Staub, Fotoreporter

1981 MAX FRISCH, JOURNAL I - III

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31