

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Frisch, Max
Journal I-III/Gespräche im Alter

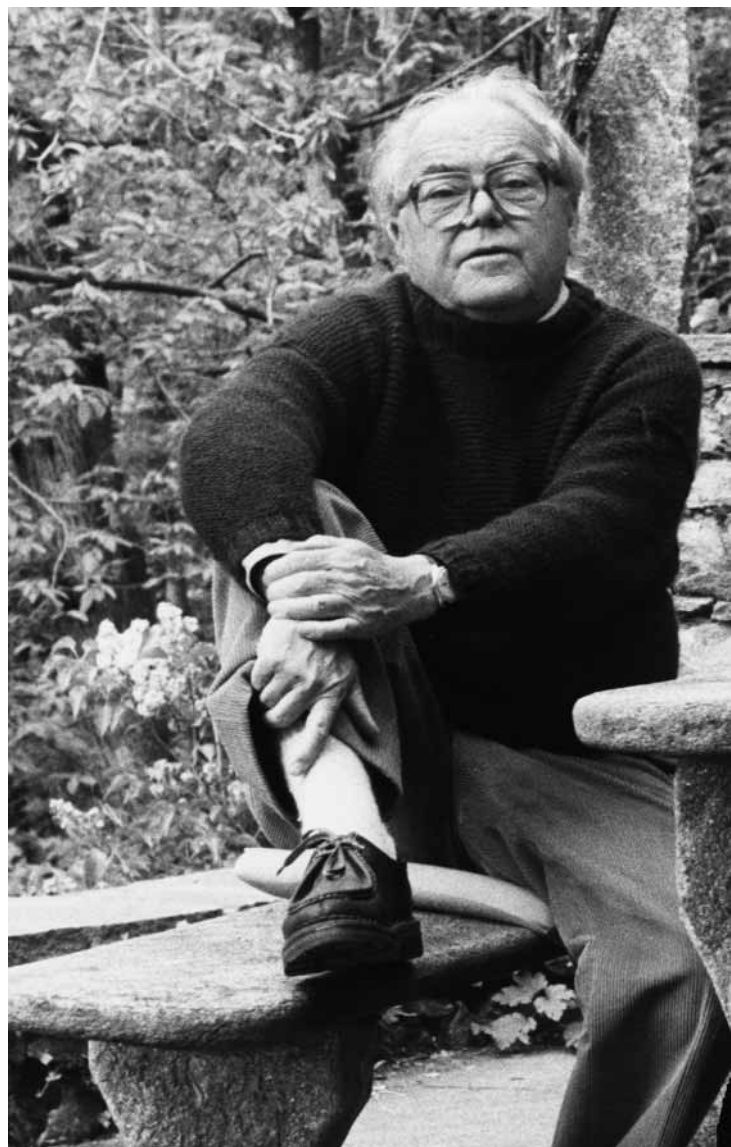
Zwei Filme von Richard Dindo und Philippe Pilliod
122 Minuten + 140 Minuten. Farbe und Schwarzweiß

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 24
978-3-518-13524-2

Richard Dindo
Max Frisch
Journal I-III

Philippe Pilliod
Max Frisch
Gespräche im Alter

Suhrkamp



Richard Dindo

Max Frisch
Journal I-III

Eine filmische Lektüre der Erzählung *Montauk* (1975) unter Anlehnung
an das *Tagebuch 1946-1949* und das *Tagebuch 1966-1971*

Der Film ist in drei Kapitel gegliedert:

1. »Warum reisen wir?«
2. »Wieviel Heimat brauchen Sie?«
3. »Wir leben mit Toten.«

Er ist kein Porträt des Autors, auch keine Biographie, 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.

[Richard Dindo]

Aus: Begleitheft zum 11. internationalen Forum des jungen Films in Berlin, 14.-24. Februar 1981

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 um solche hauptsächlich aus dem ersten *Tagebuch 1946-1949* sowie aus 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 um so 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

Aus: Begleitheft zum 11. internationalen Forum des jungen Films in Berlin, 14.-24. Februar 1981

Christoph Egger

»Ich möchte erzählen können, was alles ich sehe«

Anmerkungen zu Richard Dindos *Max Frisch, Journal I-III*

Was der Film nicht ist: eine Verfilmung von Max Frischs 1975 erschienener Erzählung *Montauk*. Eine »filmische Lektüre« nennt ihn Richard Dindo und hat damit jene leise Widersprüchlichkeit angedeutet, die einem Vorhaben dieser Art zwangsläufig anhaftet. Nun wäre eine »Verfilmung« herkömmlicher Art bei diesem Text in der Tat nicht vorstellbar. Die Bilder andererseits, die der Schriftsteller über die Sprache ins Bewußtsein des Lesers steigen läßt, können in ihrer (notwendig) vagen Unbestimmtheit den Erfordernissen des Kamera-Auges nicht genügen. Eine filmische Lektüre wird also, will sie nicht im Bereich der bloßen Assoziation verharren, alle im Text genannten Realien abzubilden suchen. Die Begründung und Rechtfertigung eines derartigen Unterfangens liegt dann nicht mehr in einer besonderen Affinität des Autors zu seinem Stoff beschlossen, sondern leitet sich einzig aus der Organisation des Materials in seinem neuen Medium her.

*

Montauk ist auch in jenem Sinn ein Alterswerk, als der Text von allem überflüssigen Beiwerk entkleidet und auf sein Wesentliches reduziert erscheint. Es ist das scheinbar Banale mehr als das angeblich Bedeutende, das den Gang des Diskurses bestimmt. Die Aufrichtigkeit und auch Schonungslosigkeit dieser Ergründung der eigenen Existenz hat zu einer Form höchster Einfachheit geführt: in der Syntax und in der Verknüpfung der Beobachtungen, Assoziationen, Erinnerungen.

Richard Dindos Film besitzt diese Einfachheit nicht, zumindest nicht diese Form von Einfachheit. Wenn fast alle Betrachter den unbestimmten Wunsch empfinden, den Film ein zweites Mal

zu sehen, dann nicht deshalb, weil sie seinen wesentlichen Gehalt nicht hätten erfassen können. Es ist vielmehr ein bestimmtes Prinzip der Wiederholung und Variation – indem Dindo mit identischen und nahezu identischen Einstellungen arbeitet –, das den Betrachter, anders als den Leser, irritiert und nach verborgenen Bedeutungen suchen läßt.

Frischs Text zerfällt, grob gesagt, in zwei verschiedene Erzählperspektiven: in die in der Ich-Form gehaltenen Passagen, in denen der Autor subjektive Reflexionen formuliert, und in den Bericht seiner Fahrt mit Lynn nach Montauk, der von ihm in der dritten Person erzählt. Hinzu kommen, als Repräsentanten einer objektiven Dingwelt, Daten, Namen, Buchtitel, ganze Sätze als Zitate.

*

Der Film verfährt ähnlich, indem er »Montauk« Stationen – und das heißt vor allem: Menschen – aus Frischs Biographie gegenüberstellt. Doch ist die Objektivierung hier weiter vorangetrieben. Es ist eine Reise zu den Schauplätzen der Erzählung; und in diese Reise hinein senken sich Bilder von der öffentlichen Person Max Frisch – bei Fernsehinterviews, bei politischen Veranstaltungen, bei der Entgegennahme des Friedenspreises in der Paulskirche –, während der private Bereich durch vier Frauen repräsentiert wird, die in seinem Leben wichtig gewesen sind: Käte Schnyder, die »jüdische Braut aus Berlin« (die der Figur der Hanna in *Homo faber* in manchem als Vorbild gedient hat), Ingeborg Bachmann, mit der er vier Jahre in Rom zusammengelebt hat, Marianne aus Berlin und schließlich jene Lynn des Textes, die aber nur kurz und undeutlich in den Super-8-Aufnahmen zu sehen ist, die Max Frisch damals, im Mai 1974, in Montauk gemacht hat, und die im übrigen von einer amerikanischen Studentin »nachgespielt« wird.

Richard Dindo hat eine bemerkenswerte Arbeit geleistet und ein feines Gespür für das künstlerisch Sinnvolle bewiesen, indem

er sich dem »Monument« Frisch nicht in der Absicht genähert hat, eines der üblichen Künstlerporträts zu schaffen. Indem Frisch nur in »Sekundärmaterialien« zu sehen ist – Fernsehaufnahmen, Photos –, ist Dindo der distanzlosen Vereinnahmung durch seinen Gegenstand entgangen. Zugleich spiegelt dieses indirekte Verfahren die Er-Form der *Montauk*-Passagen des Textes und erinnert daran, daß der Autor im Moment des Eintretens in den Text seine reale Existenz gegen eine literarische eingetauscht hat.

Die Brechung erhält dann sogar die Funktion eines Korrektivs zu den im Buch geäußerten Meinungen. Etwa dort, wo Marianne Frischs Satz, daß er nichts zu ihrer Selbstverwirklichung beigetragen habe, als »eine typische Männer-Erfindung« bezeichnet, als eine Aussage, die sie nie gemacht haben könne, da sie die Selbstverwirklichung der Frau nie als Aufgabe des Mannes betrachtet habe.

*

Obwohl der Film eminent Privates berührt, liegt sein Erkenntnisinteresse anderswo. Dindo reflektiert das Verhältnis der Wörter zu den Bildern auf eine bisher nicht nur im Schweizer Film ungewöhnlich bewußte Weise. Die Diskussion um das Verhältnis von Literatur und Film wird jedenfalls nicht an dieser Exploration ästhetischer Wirkungsformen vorbeikommen.

Max Frischs berühmtes »Bilderverbot«, wie er es im ersten *Tagebuch* (1946-1949) formulierte, ist ja gerade aus der frühen Einsicht in die Unmöglichkeit, es zu befolgen, heraus entstanden. »Warum reisen wir?« heißt das erste Kapitel des Films, und die Antwort lautet: »Auch dies, damit wir Menschen begegnen, die nicht meinen, daß sie uns kennen ein für alle Mal.« Dieser Wunsch, vorgefaßten Meinungen und fixen Bildern zu enttrinnen, ist jedoch nicht einlösbar: »Im Grunde sind es drei oder fünf Menschen, denen wir ein Leben lang begegnen, immer die gleichen«, wird es dann gegen Ende des dritten Kapitels heißen, überschrie-

ben »Wir leben mit Toten«. Dindo beharrt auf dem Aspekt der Notwendigkeit, die der Abfolge von zufälligen Handlungen innewohnt, aus denen sich das Leben summiert. Während, gesprochen von Hugo Leber, die Stelle zu hören ist, wo es heißt, daß es »immer auch anders (hätte) sein können«, daß es keine Handlung und keine Unterlassung gebe, »die für die Zukunft nicht Varianten zuließe«, ist in der Wiederholung das Bild von Lynn zu sehen, wie sie den Strand entlanggeht. Und der vergebliche Versuch, der eigenen »Biographie« neue Wendung zu verleihen, wie ihn die beiden Personen in *Triptychon* (in der Lausanner Inszenierung Michel Soutters) unternehmen, wird evident durch die gleichförmig anbrandenden Meereswellen.

Es gibt Bilder und Schnittsequenzen, die vielleicht nicht unmittelbar einleuchten wollen. Der Blick auf die Helmhausbrücke in Zürich beispielsweise, während Max Frisch – zu Beginn des zweiten Kapitels, »Wieviel Heimat brauchen Sie?« – zu hören ist, wie er anlässlich der Verleihung des Zürcher Literaturpreises seine harte und bittere Rede über die Heimat hält. Alle anderen Bilder sind jedoch derart explizit auf die jeweils genannten Gegenstände und Situationen bezogen, daß Dindo dem Vorwurf des bloßen Illustrierens nicht entgangen ist. Dabei sollte aber nicht übersehen werden, daß eben gerade die Wiederholungen in jeweils neuem Kontext die Aussage verändern. Die »Treue« zur Vorlage geht auch so weit, daß beim Satz Frischs »Ich blicke nicht einmal an der Fassade hinauf« auch die Kamera starr auf das Erdgeschoß des Blocks in New York gerichtet bleibt, in dem Frisch 1951 ein Jahr lang gelebt hat. Der Pingpongtablett und das Schild mit der Angabe »Montauk« kommen ins Bild, kurz bevor der Text ihre Existenz vermeldet.

*

Die sorgfältige, strenge Machart dieses ausgesprochenen Montagefilms versagt sich jede Anbiederung. Die verführerisch schön

schimmernden Bilder Renato Bertas und die in der Vergrößerung grobkörnigen, in ihrem bald fahlen, bald dunkel-intensiven Licht wie traumgeboren anmutenden Super-8-Aufnahmen Max Frischs verleihen den Szenen am Strand jene eigentümliche Stimmung des »langen, leichten Nachmittags« (*Studio Commercio*).

Aus: Neue Zürcher Zeitung, 13. Februar 1981

Interview Pierre Lachat/Richard Dindo

Lachat: Beginnen wir bei deinen frühesten Kontakten mit Frisch. Oder noch bei dem Zeitpunkt, wo du zum ersten Mal glaubtest, er selbst 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 bei 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 in mir 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 einer 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 wie einen inneren Widerstand gegen die Abbildung davon, aber noch viel mehr dagegen, sich selber noch einmal, über den Film, mit

seiner eigenen Biographie 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 autobiographischem Material in seinen Büchern hatte ihm offenbar immer wieder Probleme geschaffen, gerade auch durch Reaktionen von betroffenen Frauen.

Lachat: Die Zufälle in der frühesten Phase des Projekts haben durchaus frisches Format, sind doch Biographien, 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 hinunterzufilmen, 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 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 koinzidentiellen 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 *Montauk*-Lektüre wiederaufnahm. 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 autobiographischen 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.

Lachat: 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 vorzustößen, eine Reflexion zu machen über Dokumentarfilm und Fiktion. Es hat sich dann aber gezeigt, daß man in der Praxis immer nur Schritt für Schritt vorwärts gehen 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 hinausgewagt 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 Filmmachen 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 Filmmachers, 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 *Die wiedergefundene 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 Wieder-

geburt 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.

Lachat: 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 fiktional 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 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.

Lachat: 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 unter anderem 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?

Lachat: 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 Ein-

druck, daß er den Tod an der Arbeit filmt. Du sitzt jemandem gegenüber, der, wie du selber auch, immer im Begriff 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 die gegenüber der Fotografie von Proust auf dem Hotelbalkon von Venedig. 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 autobiographischen 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. Jedes komplexe Porträt 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 muß die Darstellung so sein, daß sich die Fiktion sozusagen von selber ergibt. Mich interessiert immer mehr dieses Grenzgebiet zwischen einer fiktionalen 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 fiktionalen Territorium. Bei meinen Filmen zum Beispiel ist es das Element der Erinnerung, das die Fiktion aufruft. 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